
Karen Ellwanger
Andrea Hauser
Jochen Meiners
(Hrsg.)

Trachten in der Lüneburger Heide und im Wendland



WAXMANN

Visuelle Kultur. Studien und Materialien

herausgegeben von Irene Ziehe und Ulrich Hägele

im Auftrag der Kommission Fotografie
der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde

Band 9

Karen Ellwanger
Andrea Hauser
Jochen Meiners
(Hrsg.)

Trachten in der Lüneburger Heide und im Wendland



Das gedruckte Buch erhalten Sie [hier](#).



Waxmann 2015
Münster • New York

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung



Lüneburgischer
Landschaftsverband



Niedersächsisches Ministerium
für Wissenschaft und Kultur

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 9

ISBN 978-3-8309-3208-6

© Waxmann Verlag GmbH, 2015
www.waxmann.com
info@waxmann.com

Herausgegeben von Karen Ellwanger, Andrea Hauser und Jochen Meiners.

Redaktion: Gerda Engelbracht, Andrea Hauser, Laura Schibbe sowie Bastian Guong,
Oliver Klaasen, Claudius Mertins und Ulrike Schroer.

Die Publikation beruht auf einem von ProNiedersachsen geförderten Forschungsprojekt der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg in Kooperation mit dem Bomann-Museum Celle, dem Museumsdorf Hösseringen, dem Museum für das Fürstentum Lüneburg und dem Rundlingsmuseum Wendlandhof Lübeln.

Projektleitung: Karen Ellwanger

Hauptbearbeiterinnen: Andrea Hauser und Gerda Engelbracht

Umschlaggestaltung: Inna Ponomareva, Jena / Anne Breitenbach, Münster

Umschlagfoto: Norma Mack

Satz: Stoddart Satz- und Layoutservice, Münster

Druck: Media-Print, Paderborn

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des
Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Danksagung	9
------------------	---

Karen Ellwanger, Andrea Hauser, Jochen Meiners

Einleitung	13
------------------	----

Karen Ellwanger

Trachtenforschung heute: Thesen und Fragen	17
--	----

I Museale Überlieferung

Andrea Hauser, Gerda Engelbracht

Vestimentäre Formen der Lüneburger Heide und des Wendlandes – Objekte, Bilder, Texte.....	23
--	----

Insert: *Gerda Engelbracht*

Die Objektdatenbank des ‚Trachtenprojektes‘ – Zielsetzung, Struktur und Ergebnisse.....	56-62
--	-------

Insert: *Gudrun Hildebrandt*

„Aus Eins mach Zehn ...“ Vergleichende Analyse von Schnittform, Materialverwendung und Verarbeitung an ‚Trachtenhauben‘	126-134
---	---------

Insert: *Gudrun Hildebrandt*

Schnitt- und Materialanalyse von Hauben/Mützen	135-149
--	---------

Insert: *Gudrun Hildebrandt*

Schnitt- und Materialanalyse von Schürzen und Tüchern.....	150-154
--	---------

II Textilwissenschaftliche Analysen

Norbert Henzel

Aspekte der Farbigkeit bei den Trachten des Wendlandes und der Lüneburger Heide	157
--	-----

Insert: *Norbert Henzel*

Färben im 19. Jahrhundert.....	166-167
--------------------------------	---------

Insert: *Norbert Henzel*

Ein Färbebuch von 1810 aus dem Bestand des Museumsdorfs Hösseringen	168-177
--	---------

<i>Petra Eller</i>	
Vestimentäre Zirkulationen	
Neun Chintzmieder und Fragen an die Sammlung von ‚Trachten‘	179
Insert: <i>Petra Eller</i>	
Zeugdruckverfahren.....	190-193
Insert: <i>Petra Eller</i>	
Zeugdruck in Zahlen	194-195
Insert: <i>Barbara Kloos, Julia Buckmiller</i>	
Kostümhistorische Einordnung der Chintz-Oberteile der Sammlung des Bomann-Museums Celle.....	220-221

III Visualisierungen

<i>Ulrich Hägele</i>	
Visualisierung des Vestimentären:	
Der ‚Trachtenfotograf‘ Richard Steinbacher.....	223
 <i>Laura Schibbe</i>	
Georg V. und die WendländerInnen	
Die Königsreise von 1865 und ihre Wirkungen auf die wendländische ‚Tracht‘	235
 <i>Jochen Meiners</i>	
Frühe Sammlungsstrategien des Bomann-Museums.....	259
Insert: <i>Inga Kay Schreyer</i>	
Die fünfzehn Brautkronen aus der Trachtensammlung des Bomann-Museums in Celle	268-271

IV Musealisierung

<i>Andrea Hauser</i>	
Museale Fixierung – Präsentationsformen ländlicher Kleidung im „Vaterländischen Museum“ (Bomann-Museum) und im Museum für das Fürstentum Lüneburg um 1900	273
Insert: <i>Petra Eller</i>	
Der Herrenrock „Sonntagstracht aus Kl. Eicklingen (männl.), 1827“ (Bomann-Museum) im visuellen Vergleich.....	288-289
Insert: <i>Petra Eller</i>	
Der Herrenrock „Sonntagstracht aus Kl. Eicklingen (männl.), 1827“: Eine visuelle Befragung	290-291
Insert: <i>Barbara Kloos, Julia Buckmiller</i>	
Ein Herrenrock wird auseinander genommen: exemplarische Schnittanalyse.....	292-297

Claudia Selheim

Sammeln und Ausstellen ländlicher Kleidung um 1900 –
Realität und Konstrukt

Beispiele aus dem Germanischen Nationalmuseum 299

Insert: *Karin Walter*

Die Trachtensammlung des Focke-Museums.....309-311

Anja Mede-Schelenz

Volkskultur in der Vitrine. Die Inszenierung des Regionalen 313

V Formen des Folklorismus

Inge Weid

Trachtenfolklorismus im 19. Jahrhundert in der Oberpfalz
und im Wendland – Ein Vergleich..... 321

Insert: *Pina Weymann*

Das Hannoversche Polizeiblatt.....332-338

VI Aktualisierungen

Gabriele Mentges

Zwischen Design und ‚Nationaltracht‘.

Die Bedeutungen traditioneller Kleidungspraktiken

im Prozess usbekischer Nationsbildung..... 341

Lioba Keller-Drescher

Aus der Ornamental Farm in die ‚Chanel-Scheune‘ –

Inszenierungen und Transformationen ländlicher Moden..... 355

Charlotte Giese

Trachten, Mode und Design. Von Oktoberfestromantik,

Alpinem Lifestyle und Couture 363

Rita Kalbermatten-Ebener

Tracht im Museum – Potenziale eines Kleinmuseums..... 373

Thomas Antoniotti

Vom neuen Umgang mit alten Sammlungen 379

Karen Ellwanger

‚Trachten‘ in der Lüneburger Heide und im Wendland? 387

Literaturverzeichnis.....	403
Abkürzungen	427
Abbildungsnachweis	428
Autorinnen und Autoren.....	433

Danksagung

Das Forschungsprojekt „Trachten in der Lüneburger Heide und im Wendland“ wurde drei Jahre lang, 2009 bis 2011/12, von der Stiftung ProNiedersachsen gefördert und unter Leitung von Karen Ellwanger an der Universität Oldenburg in Kooperation mit dem Bommann-Museum (Celle), dem Museum für das Fürstentum Lüneburg, dem Museumsdorf Höseringen (Landwirtschaftsmuseum Lüneburger Heide, Suderburg) sowie dem Rundlingsmuseum Wendlandhof Lübeln (Küsten) durchgeführt. Zum ersten Kooperationspartner für die Museen wurde Jochen Meiners (Direktor der Museen Stadt Celle).

Die Projektinitiative geht auf die Volkskundlerin und freie Museumswissenschaftlerin Dörte Becker zurück, die bereits eine Vorstudie zu den Beständen der vier beteiligten Museen erstellt hatte und mit einer entsprechenden Projektidee auf die Universität Oldenburg bzw. Karen Ellwanger zukam; die ersten Sammlungsbeschreibungen Beckers flossen in den Projektantrag ein. Auch wenn eine Hauptbearbeitung durch Dörte Becker letztlich nicht zustande kam, so verdankt ihr das Projekt viel.

Vor dem Hintergrund des großen Arbeitspensums war das Projekt finanziell und personell sehr knapp ausgestattet. Hauptbearbeiterin war die Sachkulturforscherin und freie Museumswissenschaftlerin Andrea Hauser, die sich mit ihrer Kollegin Gerda Engelbracht eine Dreiviertelstelle im Werkvertrag teilte. Die dritte über das Projekt finanzierte Mitarbeiterin war die als wissenschaftliche Hilfskraft eingestellte Volkskundlerin Laura Schibbe, die das Projekt koordinierte und zugleich den Hauptbearbeiterinnen wissenschaftlich zuarbeitete. Daneben forschte sie für ihre Dissertation zur heutigen

Trachtenpflege im Wendland. Sie alle haben weit über die bezahlte Arbeit hinaus zum Gelingen des überaus ambitioniert angelegten Projektes beigetragen.

Angesiedelt war das Projekt am Institut für Materielle Kultur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Dieses Institut ist über die Professur grundlegend kulturwissenschaftlich orientiert, arbeitet aber interdisziplinär; entsprechend sind Kolleginnen und Kollegen unterschiedlicher wissenschaftlicher bzw. gestalterischer Herkunft vertreten. Am Projekt beteiligt waren die Textildesignerin Petra Eller (Stoffmusterung, visuelle Genealogien) und der Chemiker Norbert Henzel (Farbigkeit und Färben). Mit größter Begeisterung hatte sich die einzige Textilwissenschaftlerin des Teams, unsere Kollegin Doris Meyer-Logemann, auf die ‚Trachten‘ eingelassen; wir sind noch immer traurig, dass sie nach schwerer Krankheit Anfang 2011 verstorben ist und ihre vielversprechenden Vorhaben – unter anderem zur Untersuchung von Silhouetten sowie Schnittabnahmen – nicht mehr realisieren konnte.

Über das Projekt konnten einige externe Werkverträge vergeben werden. An erster Stelle ist die Textilrestauratorin Gudrun Hildebrandt vom Hamburg Museum (Detailuntersuchungen Hauben, Schürzen und Tücher; textilwissenschaftliche Beratung) zu nennen. Weitere Werkvertragsnehmerinnen waren Barbara Kloos und Julia Buckmiller, Hamburg (Schnittanalysen Mieder und Herrenmantel) sowie in der Anfangsphase Charlotte Giese, Berlin (Objektaufnahmen). Der Informatiker Nils Peters, Oldenburg, hat Teile der digital inventarisierten Objekte der Museen in die von den Hauptbearbeiterinnen angelegte Projektdatenbank über-

führt – eine hilfreiche Unterstützung der gesamten Projektarbeit.

Zahlreiche weitere Fachkolleginnen und -kollegen haben zum Gelingen des Projekts beigetragen. Sie alle haben bei den regelmäßigen Arbeitstreffen mit uns die von den Hauptbearbeiterinnen aufbereiteten Materialien und in sechs Forschungsberichten zusammengefasste Zwischenergebnisse und Thesen diskutiert und durch ihre kritischen Kommentare, Ideen und Beobachtungen aus ihren jeweiligen Fachrichtungen die weitere Arbeit bereichert. Manche haben ganz neue Aspekte eingebracht, die die Hauptbearbeiterinnen soweit wie möglich aufgenommen haben – aber zuweilen auch verwerfen mussten, weil sie den Rahmen dieses Projektes gesprengt hätten: So zum Beispiel den Vorschlag, die geologische Bodenbeschaffenheit mit bestimmten Ausprägungen der Hauben zu korrelieren, mit dem Ziel, geo-ökonomische Kontexte zu erschließen.

Dank ist an erster Stelle den kooperierenden Museumsleitern und deren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern zu sagen, die vor Ort den Zugang zu Sammlungen ermöglichten und ihre jeweilige Expertise einbrachten: Am Bomann-Museum Celle war das neben dem Direktor insbesondere die Textilrestauratorin Frauke Pezold, ohne deren Fachwissen und Engagement wir verloren gewesen wären, sowie phasenweise Kathrin Panne. Am Museum für das Fürstentum Lüneburg unterstützte uns Ulfert Tschirner, der an die Stelle des verstorbenen Direktors Eckhard Michael getreten war. Der mittlerweile pensionierte Leiter des Museumsdorfs Hösseringen, Horst W. Löbert, sein Nachfolger Ulrich Brohm sowie der Dokumentar und Sammlungsverwalter Manfred Völker waren für die Arbeit vor Ort unentbehrlich und verhalfen den Bearbeiterinnen zu unvorhergesehenen Materialien und spezifischen historischen Erkenntnissen. Das Rundlingsmuseum Wendlandhof Lübeln verfügt über keine Museumsleiterstelle und wurde durch die Vertreterin des Landkreises Lüchow-Dannenberg, Jenny Raeder, und die Vertreterin des Museumsvereins, Almut Schul-

ze, repräsentiert; vor Ort standen uns insbesondere der Museumsmitarbeiter Boni Goldlücke, aber auch Vereinsmitglieder mit Rat und Tat zur Seite.

Die Gastbeiträge externer Fachkolleginnen und -kollegen waren für uns in mehrfacher Hinsicht weiterführend. So wurde jede Arbeitssitzung des durch Institutskolleginnen und -kollegen und Museumspartner erweiterten Projektteams durch einen Input aus je einer anderen Perspektive bereichert; diese Erkenntnisse flossen in die weitere Projektarbeit ein. GastreferentInnen waren Claudia Selheim, Nürnberg (Historische Trachtensammlungen im Museum), Gabriele Mentges, Dortmund (Forschungsfragen an ‚Tracht‘), Ulrich Hägele (Visuelle Anthropologie) sowie Uschi Schwierske (Webmeisterin, Beratung bei der Stoffbestimmung). Für eine zusammen mit den Projektbearbeiterinnen entwickelte Abschlusstagung an der Universität Oldenburg wurden diese Beiträge weiterentwickelt. Zu diesem Symposium hatte sich der Kreis der Referentinnen und Referenten noch erweitert. Alle hatten vorab die von den Hauptbearbeiterinnen aufbereiteten Materialien und Arbeitsberichte zugesandt bekommen, auf die sie mehr oder weniger Bezug nahmen. Vor dem Hintergrund der regen Tagungsdiskussionen konnten und sollten alle Beiträge noch einmal überarbeitet werden. Die damit verbundene Redaktionsarbeit wurde Gerda Engelbracht und Andrea Hauser im Rahmen eines weiteren Werkvertrags übertragen. Das Ergebnis ist die Grundlage des vorliegenden Bandes.

Wichtig war uns die Einbindung des Projekts in die universitäre Lehre. So hatten Andrea Hauser, Laura Schibbe sowie das Team Buckmiller und Kloos einen Lehrauftrag inne, ebenso der auf der Abschlusstagung vertretene Thomas Antonietti. Umgekehrt sind am Institut zwei erste wissenschaftliche Abschlussarbeiten zu Projektthemen entstanden (die BA-Arbeiten von Pina Weymann und Inga Kay Schreyer bei Karen Ellwanger und Laura Schibbe, mitbetreut von den Hauptbearbeiterinnen vor Ort); von

Stefanie Mallon und Karen Ellwanger zusammengestellte Auszüge daraus werden im vorliegenden Band präsentiert. Lehrreich waren auch die Färbe-Experimente nach historischen Rezepturen, die Norbert Henzel mit einer Gruppe Studierender durchgeführt hat.

Abschließend bleibt der Dank an alle, die an dieser Publikation mitgewirkt und sie ermöglicht haben. Für die finanzielle Förderung des Projektes und einen Druckkostenzuschuss danken wir der Stiftung ProNiedersachsen. Ohne die von Jochen Meiners eingeworbene großzügige Förderung durch den Lüneburgischen Landschaftsverband, die den Löwenanteil der Verlagskosten abdeckt, hätte die vorliegende Publikation allerdings nicht erscheinen können, dafür vielen Dank! Schließlich bleibt noch ein Dankeschön an die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Instituts für Materielle Kultur,

das eingesprungen ist, als die Projektquellen versiegt waren. So gestaltete die Fotografin und Szenografin Norma Mack den visuellen Einstieg in die Kapitel und viele weitere Fotografien, die Kulturwissenschaftlerin Stefanie Mallon sowie die Hilfskräfte Bastian Guong, Anke Kühl, Oliver Klaassen, Claudius Mertins und Ulrike Schroer haben die Projektleiterin bei der Organisation der Abschlusstagung und der vorliegenden Publikation unterstützt und bei einzelnen Beiträgen auch redaktionell mitgewirkt. Nicht zuletzt danken wir Ulrich Hägele und Irene Ziehe, dass die vorliegende Publikation nach einigen Irrungen nun in der Reihe „Visuelle Kultur. Studien und Materialien“ erscheinen kann.

Karen Ellwanger und
Jochen Meiners

Einleitung

Trachtenforschung – ist das denn heute noch interessant? Sind nicht die sogenannten Trachtengebiete längst alle dokumentiert? Sind sie nicht mittlerweile von der jüngeren Generation kulturwissenschaftlich orientierter VolkskundlerInnen hinreichend entschlüsselt: als wirkmächtiger Mythos der Heimatbewegung, als Konstruktion der Sammler und Museumsgründer, mithin als Holzweg volkskundlicher Kleidungs-forschung? Aber ‚Trachten‘ scheinen aktueller denn zuvor; eine neue Welle der Trachtenbegeisterung in Vereinen und Tanzgruppen, in der Mode und in Medien ist nicht zu übersehen. Eine Begeisterung, die in Formen und Farben, in Accessoires, im Einkleiden und Ausprobieren, in gemeinsamen Aufführungen schwelgt und Traditionen mit leichter Hand und zuweilen nicht ohne Ironie zitiert. Zugleich sind viele ernsthaft interessiert, mehr zu erfahren; in Internetforen werden Daten, Bilder und Thesen ausgetauscht. Auch an die Museen, von denen manche eben erst ihre Trachtenabteilungen abgebaut hatten, gehen immer mehr Anfragen zur Geschichte und zu den Rahmenbedingungen regionaler Kleidung und ‚Tracht‘, zu deren Herstellung und Verbreitung, dem Umgang mit ihr, ihren Formen und Funktionen, ihrer vielfältigen Bedeutung. Sind also Trachten heute wieder interessant? Aus welcher Perspektive, unter welchen Bedingungen, mit welcher Fragestellung? Der Begriff ‚Tracht‘ hat mittlerweile eine lange Geschichte, ist immer wieder neu befragt worden. Vier Museen und eine Universität haben gemeinsam versucht, Antworten zu finden – und dabei neue Fragen aufgetan.

Der vorliegende Sammelband präsentiert die Ergebnisse des Forschungsprojekts „Trachten in der Lüneburger Heide und im Wend-

land“. ‚Trachten‘, zugleich Bestandteil materieller Kultur und Kleidungsstil, Körpertechnik und Heimatzeichen, gehören zu den frühesten Sammlungsgebieten kulturhistorischer Museen. Entgegen gängiger Annahmen sind sie bis heute keineswegs überall wissenschaftlich erschlossen. Dies trifft in besonderem Maße auf die Museen in der Lüneburger Heide und im Wendland zu, die über umfangreiche und wertvolle Sammlungen verfügen, die tatsächlich noch nie systematisch erforscht worden waren. Parallel dazu war auch die Trachtenforschung für das Gebiet faktisch auf dem Stand der 1920er bzw. 1930er stehen geblieben.

Methodisch ging es im Projekt und geht es in dieser Publikation gleichermaßen um ‚Tracht‘ als „bäuerlich“ beziehungsweise „ländlich“ wahrgenommene Kleidung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts selbst wie um die Formen ihrer Repräsentation – hier stehen die Museen mit ihren zugehörigen medialen Formaten (wie Inventaren und Ausstellungen) im Vordergrund. Denn ‚Tracht‘ wird nur im stereoskopischen Blick beider Perspektiven sichtbar: Eine gesicherte Überlieferung bäuerlicher Kleidungsstücke, die ins 19. Jahrhundert oder sogar weiter zurückreicht, ist von den in unserem kollektiven Bildgedächtnis flottierenden Vorstellungen nicht zu trennen und außerhalb der Museums-sammlungen zumindest in unserem Untersuchungsgebiet schlichtweg physisch nicht existent.

Die vorliegende Publikation ist wie folgt strukturiert: das Kernstück bilden die Beiträge der Hauptbearbeiterinnen Andrea Hauser und Gerda Engelbracht (I Museale Überlieferung), die hier die Ergebnisse ihrer dreijährigen Forschungsarbeit zu den vier großen Mu-

seumssammlungen vorstellen. Ihre bisher in der Trachtenforschung einmalige Zusammenschau von Texten, Bildern und Objekten belegt, dass es erst textliche und bildliche Tradierungen sowie Prozesse der Musealisierung und der musealen Präsentation waren, die ein Bild der ‚Tracht‘ und damit auch ein Bild der Region schufen. Die Rückbindung an Produktion und Handel, aber auch an biographische und heimatbewegte Aneignungen decken Mechanismen eines Trachtenmarktes genauso auf wie die sinnstiftenden Momente des Trachtenbooms im ausgehenden 19. Jahrhundert. Schnitt- und Materialanalysen von Gudrun Hildebrandt erschließen eine zusätzliche Ebene der Objektgeschichte. Die Beiträge eines zweiten Teils (II Textilwissenschaftliche Analysen) beziehen sich direkt auf das Projektmaterial und schließen, methodisch sehr unterschiedlich, auch designorientierte, textilanalytische oder praktisch-naturwissenschaftliche Ansätze ein. Die großen Fragen der Datierung, der Typbildung und der technischen Grundlagen der Entwicklung von ‚Trachten‘ konnten hier in Ansätzen beantwortet werden. Ein dritter Teil (III Visualisierungen) beschäftigt sich mit Formen der Visualisierung von ‚Tracht‘ und zeigt die starken medialen Prägungen regionaler Kleidungsstile. Um museale Fixierungen des Phänomens ‚Tracht‘ geht es im vierten Teil (IV Musealisierung). Deutschlandweit kam es zu ähnlichen Präsentationsformen – zu einer regionalen Darstellung der Kleidungsstile und zu sogenannten Stubeninszenierungen. Der fünfte und vorletzte Teil (V Formen des Folklorismus) thematisiert das Phänomen „Folklorismus“, die sogenannte „zweite Geschichte“ regionaler Kleidungsstile, die vielfach ideologischen Interessen und der Konstruktion von regionaler Identität und Nation und damit von Raum diene. Dass ‚Tracht‘ bis heute ein wichtiges Konzept ist, dessen ästhetischer und inhaltlicher Überschuss Transformationen durch neue Aufladungen in Modelabels, in aktuellen Prozessen der Nationenbildung, insbesondere in Osteuropa, und auch in differenzierten aktuellen Museumskon-

zepten erfährt, dies beleuchtet der sechste und letzte Teil (VI Aktualisierungen).

Ziel dieser Publikation ist es, wissenschaftliche Ergebnisse aus der aktuellen Trachtenforschung zu präsentieren. Und zwar in einer Form, die Lust macht, aus ganz unterschiedlichen Gründen und Interessenlagen in unserem Buch zu blättern. Mit Bildern verfahren wir dabei auf drei Ebenen: Wir verwenden Fotos besprochener Objekte und Grafiken zur Veranschaulichung. Über solche – legitimen – illustrativen Verwendungsweisen hinaus versuchen wir, mit Bildern in zweierlei Hinsicht zu experimentieren: Sie zum einen als Ausgangspunkt für die jeweiligen Kapitel zu nehmen, und zwar in einer freien Art, die es ermöglicht, im buchstäblichen Sinn einen anderen Blick auf ‚Tracht‘ zu werfen. Zum anderen, sie zur visuellen Argumentation zu nutzen und dadurch tatsächlich ernst zu nehmen – diese Herangehensweise entspricht den Designerinnen im Team.

Unterschiedliche disziplinäre Herkunft erzeugt unterschiedliche Weisen zu schreiben. Zu unserem Programm gehört es, dies zuzulassen, statt alles redaktionell einzuebneten. Um für diese Heterogenität eine Form zu finden, gibt es in unserem Buch nicht nur die üblichen Kapitel im Fließtext mit Verweisapparat, sondern auch kleine Einschübe, „Inserts“, die spezifische Erläuterungen, Textauszüge, Auflistungen, Glossare oder Fotostrecken beinhalten können.

Die hier vorliegende Printausgabe ist für diejenigen gedacht, die gut gemachte Bücher lieben. Weil Wissenschaft für eine breite Öffentlichkeit gemacht wird und ihr verpflichtet ist, sind wir aber auch andere Wege gegangen. Von Beginn an war es ein erklärtes Ziel aller Beteiligten, die ja letztlich steuerfinanzierten Ergebnisse offen und frei zugänglich (open source) im Internet zugänglich zu machen. Deshalb wird die im Projekt erarbeitete Objektdatenbank, welche die ‚Trachten‘-Bestände aller vier Museen und weitere Kontextquellen in Text und Bild umfasst, online gestellt. Daneben steht der vorliegende Sammelband kostenfrei online zur Verfügung. Auch ihn finden Sie

in der Oldenburger Reihe der „Studien zur Materiellen Kultur“; von dort kann beides mit den Internetauftritten der Kooperationsmuseen verlinkt werden. Wir glauben nicht, dass diese unterschiedlichen Publikationsformate einander Konkurrenz machen. Vielmehr hoffen wir darauf, dass etwa Studierende und andere fachwis-

senschaftlich Interessierte, die sich keine teuren Bücher kaufen, den einen oder anderen Artikel online rezipieren. Nicht allein der gegenwärtige Trachtenboom, sondern auch ein neues Interesse an dessen vielstimmiger, historisch fundierter Analyse sprechen dafür.



Trachtenforschung heute: Thesen und Fragen¹



1. Durch die wachsenden trachtenbezogenen Aktivitäten vielfältiger Gruppierungen auf regionaler, nationaler und transnationaler Ebene gibt es einen neuen Bedarf an ‚Trachten‘-Forschung. Und zwar auf mehreren, sehr unterschiedlichen Ebenen, die ein breites Spektrum unterschiedlicher Herangehensweisen verlangen. Denn ‚Trachten‘ sind zugleich Bestandteil materieller und visueller Kultur, sind Körpertechnik und gesellschaftliche Praktik. Erstens brauchen wir mehr aktuelle Untersuchungen über ‚Trachten‘-Pflege als Traditionsarbeit, als populäres Vergnügen und als aktive Mitgestaltung fließender, oft widersprüchlicher lokaler und überlokaler Zugehörigkeiten. Zweitens bedarf es anhaltend der Analysen von historischen und aktuellen Bestandsbildungsprozessen und ihrer medialen Verschaltungen – bei Museen, aber auch bei privaten Sammlungen, die sich auf ‚Tracht‘ beziehen und auf die sich ‚Trachten‘-Aktivitäten explizit und implizit beziehen. Drittens ist es spätestens nach 1989 (wieder) interessant, vestimentäre Repräsentationen politischer Strömungen und deren mediale Formate im Hinblick auf Verwendungsweisen von ‚Trachten‘ zu analysieren. Viertens sind die überlieferten ‚Trachten‘-Objekte selbst noch einmal mit einem „langen Blick“ zu inspizieren – wie auch fünftens die beharrliche und dabei stets variable Adaption von ‚Trachten‘-Elementen in hegemonalen und in subkulturellen Moden einer transdisziplinären Betrachtung wert ist, die Modetheorie, Design und historische Kleidungsforschung aufeinander bezieht.²
2. Hier sind zunächst einmal etablierte Museen mit wissenschaftlichem Personal und eigenen Sammlungen als Wissensproduzenten gefragt, zunehmend in Kooperation mit Universitäten. Viele größere Museen haben ihre Trachtenabteilungen jedoch als nicht mehr zeitgemäß geschlossen. Zugleich sehen sie aber leider in ihren erneuerten Dauerausstellungen eine forschungsbasierte Neuaufstellung der ‚Trachten‘ (wie wegweisend am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg erfolgt) nicht vor. Dies betrifft selbst unsere Kooperationsmuseen. Aber an eben diese Museen gehen immer mehr Anfragen zur ‚Trachten‘-Geschichte ein. Sind hier künftig angesichts ähnlicher Strukturen der ‚Trachten‘-Sammlungen gemeinsam erarbeitete Wanderausstellungen mit je lokalen Bezügen eine Lösung?
3. Die im Feld der ‚Tracht‘ Aktiven sind sehr an Regionalgeschichte interessiert und betreiben oft aufwändige und fundierte eigene Recherchen – hier zeigen sich eine veränderte demografische Entwicklung und der wachsende Akademisierungsgrad. Gegenwärtige ‚Trachten‘-Pflege im engeren Sinn muss sich heutzutage in der Regel wissenschaftlich legitimieren, um attraktiv für die Gewinnung neuer Mitglieder zu sein, Mitgliedschaften in Verbänden zu erwerben und öffentliche Förderung zu erlangen. So heißt es im „Portal Niedersachsen“ der Niedersächsischen Staatskanzlei: „Niedersachsen ist das Bundesland mit einer Trachtenvielfalt, die seines Gleichen in Deutschland sucht. [...] Das Wissen um die vorwiegend

im letzten Jahrhundert – zum Teil auch noch bis heute alltäglich von der ländlichen Bevölkerung – getragenen Trachten ist nicht verloren gegangen. Im Gegenteil, die verschiedenen Trachtengruppen in Niedersachsen hegen und pflegen diese Kulturtradition *durch wissenschaftliche korrekte Rekonstruktion der Trachten und Trachtenteile [...]*³

4. Aber ‚Trachtenforschung‘ im Sinne einer wissenschaftlich fundierten Rekonstruktion der bäuerlichen bzw. ländlichen historischen Kleidungsweisen in bislang unerschlossenen „Trachtenregionen“, wie sie durch die wachsende Nachfrage der gegenwärtigen ‚Trachten‘-AkteurInnen und ihrer Institutionen nahegelegt wird, ist wohl nicht revitalisierbar. Sie müsste von überlieferten vestimentären Objekten ausgehen, diese aufgrund der Dokumentationsdaten mit weiteren Quellen abgleichen und schließlich systematisch in (sozial-)historische Kontexte stellen.

Dass wir mit einem Teil des Projekts, dem ursprünglichen Vorhaben, bäuerliche bzw. ländliche Kleidungsformen, -bestände und -praxen in der Lüneburger Heide und im Wendland insbesondere aus der Zeit von 1780 bis 1860 zu rekonstruieren, nicht weit gekommen sind, verweist auf die problematische Datenlage – die in den Museen vorliegenden Sammlungen zeugen in erster Linie von den Interessen, Vorbildern, Netzwerken und Praktiken der Sammler und Museumsakteure um 1900. Private Funde aus Dachböden blieben Einzelfälle und sind ohne Kontextdaten nicht seriös einzuordnen. Wir müssen deshalb davon ausgehen, dass es über das von uns beforschte Gebiet keine *dokumentierten* ungehobenen Schätze mehr gibt. Das wird auch in weiteren bislang nicht beforschten Regionen so sein.

5. Damit reihen wir uns in den Befund ein: Die volkskundliche ‚Trachten‘-Forschung wurde seit den 1980er Jahren durch die „historische Kleidungsforschung“ abgelöst

– unwiederbringlich. Heute ist sie Teil einer sozialwissenschaftlich informierten Kleidungsforschung – je nach Quellenlage für unsere Untersuchungsregionen mit unterschiedlichem Erfolg.

6. Sind ‚Tracht‘ bzw. ‚Trachtenforschung‘ damit als analytische Begriffe obsolet geworden? Sollten wir gar nicht mehr mit dem Trachtenbegriff arbeiten?

Auf den ersten Blick spricht Einiges dafür. „Wer statt Tracht (Be-)Kleidung sagt“ – so Hermann Heidrich⁴ – „unterstützt schon viele Irrtümer nicht“. Wenn Heidrich allerdings fortfährt, ‚Tracht‘ sei ein „Kunstbegriff“, so wirft das weitere Fragen auf: offenbar ist hier das naturalisierte Phänomen ‚Tracht‘ als scheinbar verbreitete bäuerliche Alltagskleidung gemeint, es geht nicht um das analytische Potential des Begriffs. In eine ähnliche Richtung zielt das verbreitete Argument, dass ‚Tracht‘ nur von wenigen getragen wurde – in der Tat, aber können solche Ein- und Ausschlüsse nicht eben ein zentraler Gegenstand von ‚Trachten‘-Forschung sein?

Übereinkunft herrscht darüber, dass ‚Tracht‘ ein höchst aufgeladener Begriff ist, mit dem man historische ländliche Alltagskleidung nicht bearbeiten kann. Lioba Keller-Drescher schlägt daher alternative Begriffe vor: „ländliche Kleidung“ zur Verortung der Kleidung im Raum, „historische ländliche Kleidung“ zur Thematisierung des Zeithorizontes, „traditionelle ländliche Kleidung“ zur Abgrenzung in der Stilentwicklung, und zwar retrospektiv betrachtet – immer relational zur Modeentwicklung.⁵

7. Gerade mit den Implikationen des letzten Begriffs-Konzeptes, der „traditionellen ländlichen Kleidung“, habe ich allerdings Probleme: wird hier nicht wieder der Polarisierung einer eher statischen, fixierten ländlichen Kleidung versus (städtischer, internationaler) Mode zugearbeitet? Geraten nicht programmatisch distinkti-

ve Moden bauerlicher Oberschichten, die ja Stilelemente von ‚Tracht‘ einsetzen und weiterentwickeln, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus dem Blick?

8. Ist es vielleicht eine Lösung, den Begriff ‚Tracht‘ nur dann weiterhin zu verwenden, wenn es um eine Beschreibung folklorisierter, typologischer Formen seit Mitte des 19. Jahrhunderts geht? Diesen Weg sind – mit Jutta Zander-Seidel – die Hauptbearbeiterinnen des in diesem Band präsentierten ‚Trachten‘-Projekts gegangen, um die ihnen vorliegenden ‚Trachten‘-Sammlungen (die in enger Verbindung zur Kleidung der Trachtenfeste bzw. -vereine wie auch zu Aktivitäten der Museen selbst standen) zu bezeichnen – in impliziter Abgrenzung zu „lebendigen“ städtischen und ländlichen Kleidungskulturen.⁶ Aber auch diese – für unser Projekt begründete und erhellende – sehr enge Begrenzung des ‚Trachten‘-Begriffs birgt Probleme. Wo fängt ‚Tracht‘ an, wo hört sie auf? Ist es nicht ein Zirkelschluss, nur fixierte ‚Trachten‘-Elemente als ‚Tracht‘ zu bezeichnen? Ein wichtiges Projektergebnis ist, dass es nicht allein innerhalb der Kleidungsinventare (groß-)bauerlicher bzw. ländlicher Schichten sowohl „städtische“ Kleidung als auch ‚Trachten‘ gab, die für unterschiedliche Zwecke – darunter in beiden Fällen medialisierte Schauzwecke – genutzt wurden. Darüber hinaus wurden in unterschiedlichen Orten der Lüneburger Heide – einem offensichtlich „dünnen“, heterogenen ‚Trachten‘-Gebiet – einzelne ‚Trachten‘-Elemente mit jeweiligen ländlich-kleinstädtischen Kleidungselementen zu einem Outfit verschmolzen. Ist das eindeutig keine ‚Tracht‘, insofern es sich nicht um einigermassen vollständige Garnituren handelt?
9. Mit der Aufgabe des Begriffs ‚Tracht‘ – möglicherweise bereits mit einer sehr engen Beschränkung der Anwendung des Begriffs

– sind nicht nur Gewinne, sondern auch Verluste verbunden.

10. Zunächst ist ‚Trachtenforschung‘ immer auch Metaforschung und reflektiert ihre Geschichte. ‚Trachtenforschung‘ heute ist Wissenschaftsgeschichte. Sie ist aufs engste mit den wechselnden Definitionen von ‚Tracht‘ und den damit eröffneten Perspektiven verbunden. ‚Trachtenforschung‘ ist daher Arbeit am Begriff, Migrationen und Neuformungen des Begriffs sind Quelle kulturhistorischer Erkenntnis. Aus theoretischer Perspektive sind sie nicht allein als Teil moderner Antimoderne zu untersuchen, sondern auch in gegenwärtigen Diskursen um Region und Nation interessant.
11. Sehr erhellend kann es sein, die Konzepte „Tracht“ und „ethnic dress“ transdisziplinär aufeinander zu beziehen. Seit den 1980er Jahren – parallel zur Kritik an der volkskundlichen ‚Trachten‘-Forschung – wird der Begriff „ethnic dress“ in der ethnologischen Kleidungsforschung wegen der ihm eingeschriebenen Trennung in westliche Kleidung als Produkt von Industrialisierung, Moderne und Globalisierung („global fashion“) und in einen bunten, vermeintlich ursprünglichen „Überrest“ in Frage gestellt. Während in der ersten Phase der volkskundlichen Trachtenforschung die Gleichsetzung von ethnisierter Lebensform („Volkscharakter“) mit der sie emblematisch repräsentierenden ‚Tracht‘ erfolgt – so Wolfgang Brückner –, die später in eine polare Gegenüberstellung von „Stadt“ und westlicher Moderne versus davon fast unberührt imaginiertem (und darum zu bewahrenden) „Land“ überführt wurde,⁷ geht es bei der Rede vom „ethnic dress“ um die (relative) Isolation peripherer Gebiete von der globalen, westlich geprägten Ökonomie. Die aus der Randständigkeit erwachsenen kulturellen und damit immer vestimentären Ei-

genarten – im Sinne Hävernicks auf temporären (Sonder-)Entwicklungen basierende Gruppenkleidungen⁸ – galt es auch im System „ethnic dress“ zu bewahren. Dies ging mit fixierten, tatsächlich bereits kolonial geprägten und zuweilen gewaltsam in die Tat umgesetzten Vorstellungen⁹ eines vorindustriellen „ethnic dress“ in scharfer Abgrenzung zu „global fashion“ einher.

Joan B. Eicher und Barbara Sumburg benutzen den Begriff, aber sie codieren ihn um. Sie verstehen „ethnic dress“ [...] „as those items, ensembles and modifications of the body that capture the past of the members of a group, the items of tradition that are worn and displayed to signify cultural heritage“¹⁰ und sehen diese – das ist entscheidend – zugleich weder als unveränderliche noch als täglich oder gar „pur“ getragene Kleidungsform an. Auch sie konstatieren Kleiderschränke, die sowohl „global fashion“ als „ethnic dress“ umfassten und umfassen. Ebenso ist bei ‚Trachten‘-AkteurInnen der Bezug zu kulturellem Erbe keinesfalls einfach als „konservative“ Traditionspflege per se zu verstehen, aber doch als eine Form traditionsbezogener vestimentärer Situierung, die mit dem Begriff ‚Tracht‘ zu fassen sein kann.

12. ‚Trachten‘-Forschung kann, wenn sie „Nationaltrachten“ bzw. nationale Codierungen regionaler ‚Trachten‘-Elemente konzeptionell einbezieht, weltweit das Verhältnis von Region, Nation und Globalisierung aus einer globalen Perspektive beleuchten, die sich dennoch nahe an den jeweiligen Zugehörigkeiten und Abgrenzungen, an Aneignungsweisen und Verkörperungen durch die konkreten Subjekte orientiert. Gabriele Mentges hat bereits im Rahmen einer unserer frühen Projektdiskussionen moniert, dass ‚Tracht‘ in der volkskundlichen Forschung bisher kaum als Teil historischer nationaler Diskurse in nicht-westlichen Ländern befragt wird, obwohl sie innerhalb

Europas substantieller Teil von Nationalbildungsprozessen war.¹¹ Wie kann diese (nationale) Identitätskonstruktion mittels Tracht, die gegenwärtig wieder in postsozialistischen Ländern wie Belarus und Usbekistan zu beobachten ist, wie kann der Anteil von Museen an solchen historischen und gegenwärtigen Prozessen als Erinnerungsorte und Wissensarchive künftig untersucht werden?

13. Schließlich ist, davon bin ich überzeugt, eine Verschränkung von ‚Trachten‘-Forschung und Modetheorie ertragreich. Dabei denke ich weniger an Kompensationsmodelle im Sinne einer Reaktion auf Modernisierungs- und Globalisierungsprozesse, die im Übrigen weniger im Hinblick auf die Adaption von ‚Trachten‘-Elementen, sondern viel mehr auf die zahlreichen Revivals und Zitate vergangener hegemonialer wie subkultureller Moden anzuwenden wären. ‚Tracht‘ scheint eine Form der Erlebniskleidung geworden zu sein, in der man spezifische körperbezogene Erfahrungen machen kann: Weisen der Körpermodellierung, die unterschiedliche Figuren – wie auch immer ironisch gegendert – und nicht mehr selbstverständliche Formen des Gehens und Sitzens aufs Neue selbst bestimmt statt anlassgebunden für kurze Zeit in Szene setzen. Interessant auch, dass ‚Tracht‘ neuerdings als Jahreszeitenkleidung rezipiert zu werden scheint. Vor diesem Hintergrund kann ‚Tracht‘, denkt man an das Oktoberfest, zugleich ein überdeterminierter Marker für bestimmte Formen des Feierns in großen Gruppen sein, ein wirksamer Trigger, um sich in Stimmung zu bringen. Nicht zuletzt scheint ‚Tracht‘, nachdem sie als Emblem einer Region dekonstruiert wurde, geeignet, neue Zugehörigkeiten zu schaffen und auf bislang nicht gekannte Weise integrativ zu wirken – man denke an die relative Offenheit der ‚Trachten‘-Tanzgruppen gegenüber Zugezogenen und mit Charlotte Giese¹² an prämierte afrikanische Dirndl. Hier ist nicht ohne Ironie an eine besonde-

re Form des „Rücklaufs“ zu denken – auch deutsche Missionarsfrauen hatten im 19. Jahrhundert ‚Trachten‘ bzw. ‚Trachten‘-Stoffe und Hüte nach Afrika mitgebracht, die ähnlich der holländischen Wax-Prints bald als typisch afrikanische Kleidungsformen gelesen wurden¹³ – der heute unter ganz anderen Vorzeichen noch eine Schleife dreht.

14. Thomas Antoniotti plädiert dafür, mit dem Konzept ‚Tracht‘ weiterzuarbeiten; das Löt-schentaler Museum sammelt auch heute ‚Tracht‘. Allerdings sind hier Begriff und Konzept nicht verengt, sondern erweitert: auf Kleidungsstücke, denen „gleichermaßen trachtenspezifische Eigenschaften zukommen“¹⁴. Es geht um lokale und regionale Konsummuster, Distinktions- und Aneignungsformen und Wertesysteme, um die arabische Kufiya als „Palästinensertuch, das hierzulande heimisch geworden war“.¹⁵ Zugleich aber gelte es, von bestehenden historischen Sammlungen, die ja Wert zu schätzen seien, auszugehen. In diesem Sinne sollte der museale Umgang mit ‚Tracht‘ – und das ist ein substantieller Ort der Wissensproduktion zu ‚Tracht‘ – sich sowohl an Kontinuität als auch Innovation ausrichten. Das klingt zunächst banal, ist aber auf den zweiten Blick ein höchst anspruchsvolles und lohnendes Programm.

Anmerkungen

- 1 Inspiriert durch die Schlussdiskussion auf der Oldenburger Tagung zu ‚Trachten‘ in der Lüneburger Heide und im Wendland 2011, in der die Projektergebnisse präsentiert und mit externen Fachwissenschaftler_innen diskutiert worden waren.
- 2 In diesem Sammelband finden sich Beiträge zu vieren der fünf Bereiche – die Untersuchung neuer Formen der ‚Trachten‘-Pflege hätte den Rahmen gesprengt: wir müssen sie hoffnungsvoll weiteren Forschungsvorhaben überlassen.
- 3 http://www.niedersachsen.de/portal/live.php?navigation_id=6869&article_id=20096&psmand=1000
- 4 Heidrich 1986, 7.
- 5 Keller-Drescher 2003, 45.
- 6 Jutta Zander-Seidel 2002.
- 7 Brückner 1985, Böth 1988.
- 8 Hävernick 1968, 10.
- 9 Zur frühen Imagination „ethnischer“ Kleidung in ehemaligen holländischen Kolonien als Ordnungsinstrument der Kolonialverwaltung siehe Robert Ross 2008, 41. Zur „Konstruktion“ von ‚Trachten‘ in der Volkskunde vgl. auch Brückner 2003.
- 10 Eicher und Sumberg 1995, 299.
- 11 Vgl. Mentges in diesem Band, 341-353; siehe dazu auch das Oldenburger Graduiertenkolleg „Identitätskonstruktionen junger Erwachsener in postsozialistischen Ländern am Beispiel Belarus“.
- 12 Vgl. den Beitrag Gieses in diesem Band, 363-371.
- 13 Siehe dazu als jüngeres Beispiel der Aufarbeitung die Herero-Exponate in der Ausstellung von Peter Lingens im Homburger Hutmuseum im „Gotischen Haus“ 2012.
- 14 Antoniotti in diesem Band, 383.
- 15 ebd., 384.





Andrea Hauser, Gerda Engelbracht

Vestimentäre Formen der Lüneburger Heide und des Wendlandes – Objekte, Bilder, Texte

Die Fotografie der Familie Schulz aus Satemin entstand im Jahre 1869 vermutlich anlässlich der Konfirmation von Anna Schulz. Während Mutter und Tochter die für das Wendland typischen „Timpmützen“, Tüllkrägen und festlichen Schürzen tragen,¹ ist der Vater mit Rock und hochgeschlossener Weste zeitgenössisch ohne spezielle regionalspezifische Accessoires bekleidet. Die Fotografie hält einen bedeutsamen Moment im Leben der Familie fest, entsprechend ernst schaut sie in die Kamera, ihre festliche Kleidung unterstreicht dies ebenso.

Die Abbildung führt unmittelbar zu dem hier zu behandelnden Thema, nämlich zu der Frage, ob es in der Lüneburger Heide und im Wendland im 19. Jahrhundert eine ‚Tracht‘ im Sinne eines regionalspezifischen typologischen Kleidungsstils gab, und wenn ja, wann und wie sie sich entwickelte, wie sie aussah und ob sie sich im Laufe der Zeit veränderte.

Wesentliche Grundlage unserer Analyse sind die Sammlungen zur ländlichen Kleidung der Untersuchungsregion, also überlieferte textile Objekte in den vier bedeutenden Museen der Lüneburger Heide und des Wendlandes: dem Bomann-Museum Celle (BMC), dem Museum für das Fürstentum Lüneburg in Lüneburg (MFL), dem Museumsdorf Hösseringen, dem Landwirtschaftsmuseum Lüneburger Heide in Suderburg (MH) und dem Rundlingsmuseum Wendlandhof Lübeln in Küsten (RWL). Diese bisher größtenteils unbearbeiteten, umfangreichen und wertvollen Sammlungen zur ländlichen Kleidung galt es systematisch zu erforschen.² Dazu wurden die rund 3.500 Kleidungsstücke – bei der Frauenkleidung mehrheitlich Hauben, aber auch Mieder, Schür-

zen, Röcke, Kleider, Hemden sowie zahlreiche Accessoires und anlassbezogene Bekleidung, bei der Männerkleidung Mäntel, Röcke, Westen, Hosen, Hemden und Kopfbedeckungen³ – in einer Objektdatenbank dokumentiert und dort die vorhandenen Dokumentationsgrundlagen für jedes einzelne Kleidungsstück im Datenfeld „Objektgeschichte“ zusammengeführt.⁴ Mit dieser Objektdatenbank ist erstmals eine vergleichende Untersuchung der Bestände möglich. Darüber hinaus galt es im Sinne einer kontextuellen Sachkulturforschung, die zwei eng miteinander verbundenen Untersuchungsebenen, nämlich „die Rolle der Kleidung als Objekt, d.h. [...] ihre Herstellung, ihr[en] Gebrauch, ihre Funktion“ und „die Rolle der Kleidung als Objektivation, d.h. [...] die Ideen-, Werte- und Vorstellungssysteme, die sich in äußerlichen Kleidungsbildern festmachen lassen“⁵, zu untersuchen. Um dem realen Kleidungsverhalten in der Lüneburger Heide und dem Wendland näher zu kommen,⁶ erforschten wir die Geschichte und Entwicklung der Kleidungs-sammlungen selbst, z.B. wer mit welchen Strategien im 19. Jahrhundert ‚Tracht‘ sammelte (vgl. Die Museen und ihre Sammlungen) genauso, wie die entscheidenden wirtschaftlichen Einflussfaktoren: die Produktion, den Handel und den Konsum von Kleidung im 19. Jahrhundert. Neben einem umfangreichen Archivalienbestand und Sekundärliteratur standen uns als zentrale Quellen Inventare, Zeitungsanzeigen von Textilgeschäften und -händlern sowie sogenannte Signalments, Diebstahls- und Personenbeschreibungen von Vermissten und Straftätern, zur Verfügung. D.h. unser Quellenfundus bestand aus Objekten, Bildern und Texten.

Abb. 1:
Familie Schulz aus Satemin. Links Anna Elisabeth (geb. 1855) mit ihren Eltern, dem Halbhufner Johann Heinrich Christoph Schulz und seiner Frau Anne Catharine geb. Schulz aus Satemin, 1869 (Privatbesitz).

Unser breit angelegter Ansatz folgte den neuesten Entwicklungen der volkskundlichen Kleidungsforschung, in der seit der entscheidenden Zäsur in den 1970er/1980er Jahren die bis dahin vorherrschende objektästhetische, brauchgebundene und vielfach auch kultur-räumliche Betrachtung von ‚Tracht‘ durch sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven abgelöst und damit Kleidung in ihren gesellschaftlichen, soziokulturellen und historischen Kontext gerückt wurde.⁷ Neben der Untersuchung des alltäglichen Kleidungsverhaltens trat damals auch die Analyse der „zahlreichen historischen und gegenwärtigen Phänomene der Trachtenpflege“ ins Blickfeld.⁸ Zentral wurde hierbei insbesondere für das 19. Jahrhundert die Frage nach Fund und Erfindung von ‚Tracht‘, eine Frage, die weniger das reale Vorkommen von regionalspezifischen Kleidungsstilen betraf – diese waren im agrarisch geprägten Deutschland der Kleinstaaterei eine kulturelle Tatsache –, sondern insbesondere die Wissenschaftsgeschichte des Faches Volkskunde.⁹ Die „Entdeckungsgeschichte der gesamten sogenannten Volkskultur“, der entdeckende Rückgriff der Volkskunde „auf optische Versatzstücke des Andersartigen im eigenen Lande“, wozu die von uns untersuchten Trachtensammlungen zählen, basierten auf einer Art ethnologischen Binnenexotik.¹⁰ Dementsprechend finden sich im Sammeln, Registrieren, Zeichnen und Fotografieren von ‚Tracht‘ „Sichtweisen und Impressionen, die mehr über die Beobachter als ihren Beobachtungsgegenstand aussagen.“¹¹ Gleichzeitig entstand durch die Aktivitäten der zunächst adligen, später dann zunehmend bürgerlichen Akteure im Trachtenfestwesen, in der Museums- und Heimatschutzbewegung ein „transformativer Mehrwert“, der wiederum auf das Bild von ‚Tracht‘ zurückwirkte.¹²

Bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts erhielt Kleidung verstärkt die Aufgabe, hervorzurufen, was noch nicht bestand: eine deutsche Nation.¹³ Die von namhaften Patrioten wie Ernst Moritz Arndt, Friedrich Lud-

wig Jahn und Karoline Pichler in der Zeit der Freiheitskriege (1813-1815) propagierte „deutsche Nationaltracht“, verstanden als bewusster Gegenentwurf zur französischen Mode, nicht als regionale Kleidungsform, verschwand „mit der bald abebbenden nationalen Begeisterung, ohne entscheidend durchgedrungen zu sein.“¹⁴ Dagegen erlebte das Konzept „Trachtenlandschaft“, mit dem Kleidung zum Emblem, zum Markenzeichen einer Region wurde, eine zunehmende Fixierung.¹⁵ Durch Landesbeschreibungen, Landwirtschaftsfeste und historische Umzüge gerieten „bestimmte Formen von Kleidung [...] zum feststehenden Abzeichen einer Region, eines Regionalcharakters“ und wurden damit „zu Trachten gemacht.“¹⁶ So entstanden aufgrund des kultur-räumlichen Paradigmas der frühen Volkskunde, indem der sogenannte Volkscharakter, der Raum und die Sachkultur in eins gesetzt wurden, erst spezifisch markierte Regionen Deutschlands.¹⁷ Die so entstandenen Trachtenlandschaften hat Wolfgang Brückner als Konstrukt, als nie empirisch verifizierte Embleme gekennzeichnet.¹⁸

Erst dadurch wird ‚Tracht‘¹⁹ als Kleidung der (bäuerlichen) Landbevölkerung, „quasi als Synonym für Stetigkeit und Dauer bäuerlicher Kultur oder [...] negativ formuliert, für die Abwesenheit sozialer Dynamik“ in Opposition gesetzt zur „flüchtigen, kurzlebigen Kleidermode“.²⁰ Man kann also die Entstehung von ‚Tracht‘ als einen Prozess und eine Reaktion auf Modernisierung durch Industrialisierung und Verstädterung analysieren und fragen, was mit ihr von wem repräsentiert wurde: die Region, die Nation usw.²¹ Bereits im Vorgang des Sammelns, der musealen Dokumentation und auch der musealen Präsentation,²² so unsere These, wurden vestimentäre Wunschbilder und Idealisierungen von ländlicher Kleidung konstruiert, die auf das Bild der ländlichen Kleidung der Lüneburger Heide und des Wendlandes zurückwirkten. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Mechanismen, die die ländliche Kleidung „zur Rekonstruktion einer für die eigenen Bedürfnisse umgedeuteten Vergangenheit“

werden ließen, und die maßgeblich zu folkloristisch bedingten Fixierungen der Kleidung im Untersuchungsgebiet beitragen konnten.²³

Damit rücken auch die der Kleidungsfor- schung zur Verfügung stehenden Quellen – die Texte, die Bilder, die Objekte – als Reprä- sentanten ländlicher Kleidung zwangsläufig in den Mittelpunkt: Wie kamen sie zustande? Welche Interessen standen dahinter? Was sol- len sie uns mitteilen? Welchen Realitätsgehalt haben sie? Finden sich in ihnen mehr Wün- sche als Tatsachen wieder?²⁴ Mit solchen Fra- gestellungen wird der lange praktizierte Blick auf Kleidung in der volkskundlichen Kleidungs- forschung und im kulturhistorischen Museum, der maßgeblich zur Stereotypenbildung bei- tragen, hinterfragt.²⁵ Die „zweite Geschichte der Tracht“ (Tschofen) – „die Transformation tat- sächlich getragener Kleidungsstücke in den Be- reich der Ideologie“²⁶ seit der Romantik – muss in Form einer Wirkungs- und Wahrnehmungs- geschichte als Wirklichkeit ernst genommen und dekonstruiert werden. Bei der Analyse der zur Verfügung stehenden Quellen bietet sich der Terminus „vestimentäre Formen“ an, weil er vielschichtig die mediale Seite der Bekleidung in Text, Bild und auch der materiellen Kultur transportiert.²⁷

Wenngleich hier vor allem die Herausbil- dung besonderer vestimentärer Formen der Lüneburger Heide und des Wendlandes in der Heimat- und der wissenschaftlichen Literatur sowie in den visuellen Repräsentationen von Kleidung und ihre Wirkungsgeschichte inter- essiert (vgl. Vestimentäre Formen der Unter- suchungsregion in Text und Bild), so bleibt der grundlegende Ausgangspunkt einer Kleidungs- forschung als Sachkulturforschung jedoch das textile Artefakt. Gerade in der Materialität der Dinge, in den an den textilen Objekten ables- baren Bedeutungen wie Material- und Farbwer- tigkeiten, ästhetischen Aspekten wie Schnitten und Silhouetten, Herstellungsarten und Ge- brauchsspuren, Trage- und Schmuckbedürf- nissen, aber auch in der mit ihnen verbunde- nen „Dingbedeutsamkeit“, ihrem Zeichen- und

Symbolcharakter, die sich u. a. über die Auswahl der Sammelnden und die Art der Präsentation in den Museen herstellten, liegt eine wichtige Erkenntnisebene. Problematisch ist hierbei al- lerdings, dass vielfach die Provenienz, Funktion und Datierung der Museumsobjekte gar nicht oder nicht belegt überliefert ist. In Beziehung gesetzt zum vestimentären Diskurs der Unter- suchungsregion, der Heimatliteratur, der semi- volkskundlichen Werke und auch der Bildüber- lieferung wie zu den wenigen Zeugnissen realen Kleidungsverhaltens – Inventaren, wissenschaft- lichen Explorationen, Steckbriefen etc. – wird schnell deutlich, dass Text-, Bild- und Objekt- überlieferungen vielfach keineswegs kongruent sind.

Insofern ist der Vergleich verschiedener Be- stände einer Region für eine sachkulturelle Ein- ordnung ein großer Gewinn. Obwohl eigent- lich die Rekonstruktion von anlassbezogenen ‚Trachtengarnituren‘ in ihrer Hierarchie für die Zeit von 1780-1860 das Hauptanliegen des For- schungsantrags war, haben wir diesen Vorteil nutzen können, indem wir nicht erneut Klei- dungensembles irgendeiner Art anhand der Bestände (re)konstruierten sondern indem wir exemplarisch einzelne Sachgruppen syste- matisch vor dem Hintergrund der musealen Überlieferung, der Kleidungsgeschichte, der Produktion und der Konsumtion genauer ana- lysierten. Die Männerkleidung, die in Unters- suchungen zur ‚Tracht‘ meist zu kurz kommt, ha- ben wir dabei vollständig, die Frauenkleidung in ihren zentralen Bestandteilen – Hauben, Rö- cke, Schürze und Tücher – ausgewertet; damit konnten wir nicht nur vorführen, welche Ana- lysemöglichkeiten durch die Objektdatenbank gegeben sind, sondern wir mussten auch regi- onale Einteilungen der frühen Volkskunde und angenommene Datierungen der Museumsdoku- mentarInnen verwerfen (vgl. Die vestimentären Formen in der musealen Überlieferung).

Gerade in diesem Punkt hat das Projekt eine eminente Grenze: Indem es den Fokus nur auf ländliche Kleidung richtet, entfällt die Möglic- keit zu überprüfen, ob und in welcher Form

sich ländliche überhaupt von der (klein-)städtischen Kleidung unterschied. Während die Kostümkunde Alltagskleidung, die durchaus von der in Modezeitschriften etc. veröffentlichten *Haute Couture* abgewichen ist, vollends außer Acht lässt, also eine sehr eingeschränkte Modegeschichte schreibt, stellt das alltägliche Kleidungsverhalten der breiten Bevölkerungsmehrheit auf dem Lande und in den Städten ein Forschungsdesiderat der Volkskunde dar. So fehlt nicht nur eine regionenübergreifende Auswertung von Quellen des realen Kleidungsverhaltens, sondern auch eine kritische und interpretierende Zusammenschau der in der Geschichte beschriebenen ländlichen Kleidungsstile. Zwar sind diese vielfach nach vestimentären Wunschbildern geformt, dennoch sind ihre Grundbestandteile, so unsere These, die wir an Einzelstücken wie Röcken, Schürzen, Hosen, Westen u. Ä. erhärten werden, an einem überregionalen, stark markt- und technikabhängigen Kleidungsmuster orientiert. Erst eine solche Gesamtschau kann Gemeinsamkeiten und Unterschiede regionalspezifischer Kleidungsstile verdeutlichen.

Während das Wendland bis heute als eine Region gilt, in der ‚Tracht‘ getragen wurde und auch heute noch von Trachtentanzgruppen getragen wird, ist dies nur für wenige Regionen der Lüneburger Heide überliefert. In der letzten großen Veröffentlichung zur niedersächsischen ‚Tracht‘, in dem 1922 erschienenen „Niedersächsischen Trachtenbuch“ von Wilhelm Peßler, werden nur die Gegend um Uelzen, die Gemeinde Bardowick bei Lüneburg und die Gegend um Gifhorn²⁸ als ehemals trachttragende Regionen benannt. Es gibt also keine ‚Tracht‘ der Lüneburger Heide, sondern höchstens einzelne regionalspezifische vestimentäre Ausprägungen.

Die Lüneburger Heide und das Wendland, diese beiden Regionen Niedersachsens, sind ungleiche Geschwister und nicht ohne Weiteres vergleichbar: Die Lüneburger Heide, benannt nach der Stadt Lüneburg, ist eine Naturformation, eine große, überwiegend flachwellige Hei-

de-, Geest- und Waldlandschaft begrenzt durch Elbe, Aller, Stader Geest und Altmark im Nordosten Niedersachsens. Die landschaftsräumliche Bezeichnung ist zwar historisch gewachsen und deckt sich weitgehend mit dem Territorium des Fürstentums Lüneburg, sie bezieht sich aber dennoch auch auf ein nach geographischen Raumkriterien fassbares Gebiet. Sie ist charakterisiert als Naturraum und darauf fußend als spezifischer Kultur- und Wirtschaftsraum. Die Kulturlandschaft entstand insbesondere durch die besondere Bewirtschaftung mittels Heidschnucken.²⁹ Dagegen stellt das Wendland geographisch den östlichen Randbereich der Lüneburger Heide dar; Wendland ist „keine altüberlieferte Gebietsbezeichnung. Der Begriff kam erst um 1700 auf, als ein Pfarrer aus Wustrow [Pastor Hennig von Jessen, d. V.] über die Sprache, Gewohnheiten, Bräuche und Sitten der polabischen [d.h. ehemals westslawischen, d. V.] Bewohner dieses Landstrichs berichtete. Er betrachtete die Bewohner in den Dannenbergischen Ämtern als Wenden und benannte danach das Gebiet als Wendland. Im Laufe der Zeit bürgerte sich der Name ein.“³⁰

Das Wendland gehörte wie die Lüneburger Heide zum Fürstentum Lüneburg, das sich nach der Teilung der Fürstentümer Braunschweig-Wolfenbüttel und Fürstentum Lüneburg 1409 als geschlossener Herrschaftsbereich konsolidierte. Was allerdings genau unter Wendland verstanden wird, darüber streiten sich die Geister bis heute. Meist werden darunter nur die dannenbergischen Ämter, d.h. der Landkreis Lüchow-Dannenberg, gemeint.

Die Museen und ihre ‚Trachtensammlungen‘

Große Teile der hier zu untersuchenden Sammlungen entstanden in der Zeit der ersten Museumsgründungswelle in Deutschland, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das 1852 in Nürnberg gegründete Germanische Nationalmuseum als quasi ideelle Vorwegnahme der er-

sehnten nationalen Einheit hatte für viele der in der Hauptphase der Industrialisierung nach der Reichsgründung 1871 gegründeten kulturhistorischen Museen hinsichtlich der Sammlung und Präsentation von ‚Trachten‘ ebenso Vorbildfunktion wie das 1889 gegründete „Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes“ in Berlin. Während das Berliner Museum nicht unwesentlich auf einer Sammlung von ‚Trachten‘ aus Hiddensee basierte,³¹ wurde die von dem Zoologen und Privater Dr. Oskar Kling (1851-1926) zwischen 1890 und 1905 „im großen Umfang“ gesammelten „dinglichen, vom Untergang bedrohten Zeugnisse ländlicher Kultur“, darunter eine „weite Teile des deutschen Sprachraums umfassende Trachtensammlung“, zur Grundlage der volkskundlichen Abteilung des Germanischen Nationalmuseums.³² Neben die romantische und die historisch-politische Motivation war die Liebe zur Heimat getreten, mit der das Alte gegen das Neue, das Land gegen die Stadt verteidigt werden sollte, um das angeblich Urtümliche der Volkskultur vor dem Verfall und vor der Zerstörung zu bewahren.³³

Die Gründung des Museums für das Fürstentum Lüneburg (1891) und des „Vaterländischen Museums“ (Bomann-Museum) in Celle (1892) fallen in eine Zeit, in der im gesamten deutschsprachigen Raum Museen als bürgerliche Institutionen im Spannungsfeld von Rettungsgedanken und Bildungsauftrag ihre Tore öffneten. Infolge der „durch Nationalromantik und Historismus begünstigten Hinwendung zu den ‚Altertümern“³⁴ entwickelte sich in ganz Norddeutschland im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts die Museumsbewegung mit zahlreichen Landes-, mittelständischen und Heimatmuseen rasant.³⁵ Auch der 1905 gegründete Wendländische Altertumsverein in Lüchow (WAV), dessen Sammlung den Hauptfundus an ‚Trachten‘ des Lübelner Museums bildet, gehört in diesen Kontext.³⁶ Ebenso basieren Teile der Sammlung zur ländlichen Kleidung des Hösseringer Museums auf Beständen eines der ersten dörflichen Museen Nieder-

sachsens, dem 1911 gegründeten Heimatmuseum Hermannsburg.³⁷

Schnell sahen die Museen in den „Volkstrachten“ ihre bevorzugten Sammelobjekte: „man sammelte [...] die bizarre Spitze eines unter Wasser ansonsten formlosen, abgeschliffenen Eisberges, eben jene buntbemalten oder mit Schnitzereien reichverzierten ‚Bauernmöbel, jene buntgestaltete ‚Bauernkeramik, vor allem aber die faszinierende Farbenpracht der ‚Fest- und Feiertagstrachten‘ als wahren Inbegriff von ‚Volkskunst“.³⁸

Nicht nur Kooperation begleitete dabei die Sammelleidenschaft, sondern vielfach auch Konkurrenz beim Ergattern der „schönsten“ Stücke.³⁹

Die untersuchten ‚Trachten‘-Bestände müssen vor diesem Hintergrund betrachtet werden, ihre Geschichte ist ohne die Sammlungsstrategien, -intentionen und -bedingungen nicht zu verstehen. Der außerordentlich große Einfluss der nationalen Museen in Berlin und Nürnberg wird hier genauso deutlich wie das Bestreben der Museumsleute, eine besonders ‚authentische‘, ästhetisch reizvolle und einzigartige Kleidung der Region zu präsentieren und damit ein Bild von ‚Tracht‘ erst zu schaffen.

Das Lüneburger Museum nimmt in der Museumslandschaft Niedersachsens eine besondere Stellung ein. Seine Sammlungen gehen im Ursprung zurück auf eine Art Haus- und Schulmuseum der im Jahre 1655 aus dem Benediktinerkloster von St. Michael erwachsenen Ritterakademie, einer Ausbildungsstätte für vornehmlich aus dem Lüneburger Land stammende Adelssöhne. Als diese 1850 aufgelöst wurde, übernahm der im selben Jahr gegründete „Verein zur Darstellung und Erhaltung der Altertümer und Kunstwerke der Stadt Lüneburg und des Klosters Lüne“ und der ein Jahr später gegründete Naturwissenschaftliche Verein Teile der Sammlung und vermehrte sie in den Folgejahren.⁴⁰ Nachdem die Tätigkeit des Altertumsvereins zum Erliegen kam, gingen dessen Vermögen und Sammlungen an den 1878 ge-



Abb. 2:
Das Museum für
das Fürstentum
Lüneburg, nach 1908.

gründeten „Museumsvereins für das Fürstentum Lüneburg“ über. Dieser zeigte die Objekte zunächst im Untergeschoss des Gymnasiums Johanneum. Aufgrund der regen Sammeltätigkeit u. a. des Arztes Dr. Otto Sprengell (1837-1898)⁴¹ sowie des Gymnasiallehrers Theodor Meyer (1847-1928)⁴² dehnte sich das Museum sehr bald auf einige Räume des benachbarten Kalandgebäudes aus. Das Bestreben des Vereins war jedoch von Anfang an ein eigenes Museumsgebäude, das schließlich als erstes Museum im Bezirk Lüneburg im Jahre 1891 an der Wandrahmstraße in Lüneburg eröffnet werden konnte. Ein Erweiterungsbau an der Nordseite entstand 1907/08, ein zweiter Flügelbau an der Südfront im Jahre 1913.⁴³ Das Museum ist damit eines der frühesten regionalen Museen in Niedersachsen.

Ganz im Sinne der zeitgenössischen Forderungen nach praktischem Heimatschutz wollten

die Museumsgründer „Altertümer und sonstige Gegenstände sammeln und konservieren [...] welche für Geschichte, Kunst- und Kulturgeschichte sowie für das Kunstgewerbe von Bedeutung sind“ und „der Zeit entsprechend – [...] eine Sammlung von Gegenständen anlegen, die geeignet sein mochten, als Vorbild neuzeitlichen Gewerbefleißes zu gelten“.⁴⁴

Für den Teilbereich der ‚Trachten‘ und Textilien war der praktische Arzt Dr. med. Otto Sprengell, ein „aufgeschlossener Freund volkskundlicher Erscheinungen“, zuständig. Einen wesentlichen Beitrag lieferte aber der Kantor und Lehrer Carl Mente (1849-1917)⁴⁵ aus Rebenstorf. 1893 wurde nach der Schenkung seiner umfangreichen Sammlung an wendländischen Geräten und Kleidungsstücken an das Lüneburger Museum erstmals eine Bauernstube mit Trachtenfigurinen, die sogenannte Wendestube eingerichtet.⁴⁶

Der erste Erweiterungsbau des Museums 1907/08 wurde geschaffen, „um volkskundliche Objekte nach der damaligen klassischen Definition präsentieren zu können“,⁴⁷ nämlich in sechs regionalen Bauernstuben. Doch wurden volkskundliche und damit auch vestimentäre Objekte vom Museumsverein von Anfang an gesammelt. So heißt es im ersten Jahresbericht von 1878/79 unter der Gegenstandsruhrubrik „Textilindustrie und Stickerei“: „Durch ein Geschenk schöner Spitzen haben mehrere Damen ihre Gönnerschaft in dankenswerter Weise betätigt. Die prunkvolle Tracht der Barockzeit ist durch Kleiderstoffe und Fächer illustriert, so wie dafür, dass die frühere Volkstracht unserer Landleute nicht in Vergessenheit gerate, durch den Erwerb s.g. goldener Mützen etc. gesorgt ist.“⁴⁸

Und wenige Seiten später wird der Wert dieser Sammlung im Gesamtbestand beteuert: „Die Sammlungen des Vereins haben sich in äusserst erfreulicher Weise vermehrt, nicht nur durch Ankauf, sondern auch durch Geschenke und Austausch, und zwar nicht nur der Zahl nach, sondern, was wichtiger ist, dem Werte nach. So bietet, um einiges herauszugreifen, die Sammlung von Stickereien der Elbmarsch schon jetzt ein ziemlich vollständiges Bild dessen, was jene Gegend auf diesem Gebiete eigentümliches aufweist, und kann sich derjenigen mancher grösserer Museen dreist an die Seite stellen.“⁴⁹

Mit „grösseren Museen“ könnte das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg gemeint sein, mit dessen Direktor, Dr. Justus Brinckmann (1843-1915), der Museumsverein und insbesondere Sprengell⁵⁰ aufgrund überschneidender Sammelinteressen regen Austausch pflegte. Sprengell sammelte nämlich mit Vorliebe ältere Gewebe, Stickereien, Drellmuster sowie ältere Metallarbeiten. Und neben den Stickereien der Winsener Marsch war die Kultur und Lebensweise Bardowicks sein besondere Steckenpferd.⁵¹

Als 1880 der Museumsverein durch den Magistrat die oberen Räume des Kaland hin-

zu bekam, wurden feuchtigkeitsempfindliche Gegenstände wie „alle Urkunden, Kupferstiche und Holzschnitte sowie die Stickereien und Gewebe“⁵², endlich die Waffen und die ethnographischen Gegenstände“ dort in neuer Ordnung präsentiert.⁵³ Die ausgestellten „früheren Moden und ehemalige Volkstracht“ stammten zu dieser Zeit zusätzlich zur Marsch nun auch aus Bardowick.⁵⁴ Die dahinter stehende Sammlungsstrategie sah „nicht so sehr auf die Anschaffung von Musterstücken und Vorbildern für das Kunsthandwerk“, sondern wollte „vielmehr möglichst viel Belege [...] für das Kulturleben älterer Zeit, insbesondere unserer Gegend, also namentlich auch Gebrauchsgegenstände, Hausrat, Gerät, Volkstrachten und Schmuck, namentlich auch Abbildungen von Orten, Straßen, Gebäuden u. dgl.“ sichern. Denn das Kunstgewerbe habe einen so ungeheuren Aufschwung erfahren, „so dass das ‚Stilvollsein‘ mitunter selbst übertrieben“ werde.⁵⁵

Die regionalen Sammlungsschwerpunkte bei der „Volkstracht“ blieben bis zum Ersten Weltkrieg die Marsch, Bardowick, die Vierlande und das Wendland. Die wenigen Stücke aus dem Amt Gifhorn und Selsingen waren marginal. Seit 1906 fanden auch sogenannte Lüneburger Hauben Eingang in die Sammlung.⁵⁶

Nur wenige Monate nach dem Lüneburger Museum öffnete 1892 das „Vaterländische Museum“ in Celle – ab 1928 Bomann-Museum – zunächst in provisorischen Räumen seine Tore.⁵⁷ Bereits seit Ende der 1870er Jahre verfolgte der Textilfabrikant Wilhelm Bomann (1848-1926),⁵⁸ im Rahmen des 1877 gegründeten Museumsvereins den Plan, einen Ort zu schaffen, an dem er seinen „Ansatz einer objektzentrierten Rekonstruktion der Alltagskultur, den ‚Mut zum Allereinfachsten‘ konsequent“ verwirklichen konnte.⁵⁹ Nachdem Bomann 1898 den Vorsitz des Museumsvereins übernommen hatte, konnte er sein Konzept, das ausschließlich auf die „heimatliche Regionalkultur“ beschränkt sein sollte, auch offiziell durchsetzen. Als Volksbildungsstätte⁶⁰ präsentierte das „Museum für althannoversche Hei-



Abb. 3:
Das Vaterländische
Museum (Bomann-
Museum) in
Celle, um 1907.

matgeschichte, und zwar hauptsächlich der Lüneburger Heide“⁶¹ ab 1907, als die Sammlung in das heutige Museumsgebäude umzog, die drei Abteilungen Landesgeschichte, Stadtgeschichte und Volkskunde.⁶² Innerhalb der Landesgeschichte nahm die im „Ehrensaal“ präsentierte Uniform- und Waffensammlung einen zentralen Raum ein. Mit ihr wollte Bomann an den „Ruhm der Väter“ erinnern.⁶³ Neben den Themenkomplexen „Kirchengeschichte, Ziviluniformen, Keramik“ fand sich in der eher stiefmütterlich behandelten stadthistorischen Abteilung auch städtische Kleidung.⁶⁴ Die bis dahin angewachsene Sammlung ländlicher Kleidung wurde in der kulturgeschichtlichen Abteilung des flachen Landes in dem sogenannten Volkstrachtensaal präsentiert.⁶⁵

Ebenso wie für seine Museumskollegen stand für Bomann dabei nicht „die historische Authentizität der ausgestellten Museumstracht“ im Fokus des Interesses, sondern „die Vermittlung eines an ästhetischen Vorstellungen ausgerichteten charakteristischen Ideals.“⁶⁶ So stellte man bei der Inventarisierung der alten Trachtenfigurinen fest, dass die meisten „historischen Ensemblebildungen aus Einzelstücken unterschiedlicher Provenienz“ zusammengefügt waren.⁶⁷ Offensichtlich zögerte der Museumsmann

auch nicht, einen Rock nachschneiden zu lassen, wenn dieser für einen „vollständigen Frauen-Anzug“⁶⁸ fehlte.

Mit seiner Schwerpunktsetzung – einmal auf das Männlich-Militärische, zum anderen auf das Bäuerlich-Regionale, das in Bezug auf ‚Tracht‘ als weiblich konnotiert erscheint – findet sich im Bomann-Museum eine Grundstruktur vieler Museen des ausgehenden 19. Jahrhunderts wieder. „Die Tracht – vordergründig regionaltypische Kleidungsform – steht hier zum einen als Zeichen für Heimatverbundenheit, als historische Konstante, aber auch für ‚Sittlichkeit‘, beides dem Weiblichen zugeordnet.“ Im „Zusammenhang geschlechtsspezifischer Zuordnung von weiblichen bzw. männlichen Körpern“ kann hier von „der ‚Symbolischen Repräsentation des Volkskörpers im weiblichen Körper‘“ gesprochen werden⁶⁹, wohingegen die Militaria-Abteilung den männlichen Körper repräsentiert.

Die Jahre seit der Museumseröffnung 1892 bis zum Umzug in den Neubau 1907 sind in Celle die Hauptperiode des Sammelns von ländlicher Kleidung. Im „Ersten Jahresbericht des Museumsvereins in Celle (1893)“ heißt es, dass zahlreiche „Bekleidungsstücke und Schmuckgegenstände aus älterer und neuerer Zeit namentlich solche, welche dem weiblichen Teile des Bauernstandes in der Umgegend von Celle angehört haben“, dem Museum gespendet worden seien. Fünf Jahre später, 1898,⁷⁰ wird angekündigt, dass die „Fülle von bäuerlichen Trachten, wie Röcken, Jacken, Schürzen, Tüchern, Mützen, Brautkronen, Gürteln, Halsketten, Spangen usw.“ im folgenden Jahr „eine geeignete Aufstellung erhalten“ sollen. Gleichzeitig hatte der Museumsverein „Herren“, sogenannte Gewährtete, die „durch Ihren Beruf in fortgesetzte Berührung mit den Bewohnern ihrer Gemeinde“ kamen, dazu aufgerufen, ihn bei der Vervollständigung der ländlichen Abteilung zu unterstützen; im Hinblick auf Kleidung sollte „ein möglichst vollständiges Bild der ländlichen Trachten früherer Zeit“ geschaffen werden.⁷¹

Der Aufruf hatte Erfolg, denn ein Jahr später heißt es bereits: „Es ist deshalb mit großer Genugtuung zu begrüßen, dass ganz besonders das letzte Jahr eine erhebliche Bereicherung an ländlichen Volkstrachten und Gebrauchsgegenständen der Abteilung für Kulturgeschichte und Völkerkunde unserem Museum gebracht hat“, darunter insbesondere durch Pastor Kettler in Finkenwerder vermittelte Gegenstände der „zu Lüneburg gehörenden Elbinsel Finkenwerder“ wie „aus der näheren Umgebung von Celle [...] eine Menge kulturhistorisch interessanter Gegenstände“, darunter fünf „vollständige Volkstrachten früherer Zeiten“.72 Wohl in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Teilnahme an der Feier des 50jährigen Jubiläums des Germanischen Nationalmuseums 1902 startete Bomann nach seiner Rückkehr eine Pressekampagne: In diversen Zeitungen erschien ein Zeitungsartikel – zum Teil leicht abgeändert – zur „Sammlung ländlicher Trachten der Lüneburger Haide“ im Bomann-Museum. Darin heißt es u. a.: „Die Sammlung ländlicher Trachten der Lüneburger Haide im Vaterländischen Museum in Celle ist in letzter Zeit außerordentlich bereichert. Sie umfasst bereits 16 vollständige Original-Anzüge, von denen 11 Frauen- und 5 Männertrachten sind. Sie stammen aus den verschiedenen Teilen der Haide und deren benachbarte Gauen und geben ein überaus anschauliches Bild der ländlichen Kleidung bis in die sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts.“73

Bereits hier wird deutlich, dass die bei der Gründung des Museums festgelegte Sammlungsregion „althannoversche Heimat“, besonders „Lüneburger Heide“, weit interpretiert wurde. Ausschlaggebend für regionale Gewichtungen in der Sammlung scheinen in erster Linie entsprechende Kontakte zu SammlerInnen, GeberInnen und Gewährsleuten gewesen zu sein.

Die Ausstellung im „Volkstrachtensaal“, die letztlich Kleidungsstücke aus dem „Hannoverschen Wendland, aus Kirchwerder (Vierlande), aus der näheren Umgebung von Celle, aus Scheeßel sowie aus der Wittinger Gegend“ zeig-

te,⁷⁴ blieb fast unverändert bis ins Jahr 1980 erhalten.⁷⁵ In der Vorbereitungsphase zur 1990 eröffneten Dauerausstellung „Ländliche Kleidung“, die seit kurzem aufgelöst und zum größten Teil magaziniert ist, wurden alle Teile der vorhandenen Trachtenfigurinen inventarisiert und fotografisch dokumentiert.

Im Vergleich zu den Museen in Lüneburg und Celle blickt das 1972 gegründete Rundlingsmuseum Wendlandhof Lübeln auf eine kurze Geschichte zurück.⁷⁶ Dennoch hat das Sammeln auch in Lübeln eine lange Tradition. Bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts richtete ein „kunstsinniger Hofbesitzer Wiegrefe“ ein Dorfmuseum ein, in dem er u. a. ‚Trachten‘ sammelte.⁷⁷ Er zeigte „neben den Uniformen der Lützower, der wendischen Braut und dem Marktgänger, mächtig grosse Haarkämme neben alten Geschossen und Feuerzeugen“ und einen Bauer, „wie er nach der Stadt aufbricht.“⁷⁸

Auch die Sammlungsgeschichte des Rundlingsmuseums, in dem derzeit Dauerausstellungen zur „Wendland-Chronik“ des Johann Parum Schultze,⁷⁹ über die Dorfform der Rundlinge und seit 2006 über die ‚Trachten‘ im Wendland gezeigt werden,⁸⁰ belegt die enge Verbindung mit der Heimatbewegung der Jahrhundertwende und ihren Protagonisten. So stammt ein großer Teil der Sammlung ländlicher Kleidung, der dem Rundlingsmuseum 1990 als Leihgabe übergeben wurde, aus den Beständen des 1905/06 von Carl Mente in Lüchow gegründeten Wendländischen Altertumsvereins (WAV).⁸¹ Der WAV hatte das Ziel, „das Interesse für Natur, Geschichte, Kunst und Kulturgeschichte zu wecken und zu fördern“. Erreichen wollte er dies „durch Sammlung von Altertümern und sonstigen Gegenständen, welche für die Geschichte, Kunst und Kulturgeschichte von Bedeutung sind, namentlich solcher, die zu unserem Wendlande in näherer Beziehung stehen“ und „durch belehrende, vorzugsweise dieses Gebiet berührende Vorträge“.82 1907 hatte der Verein bereits rund 800 Mitglieder, vorwiegend aus dem Kreis Lüchow, aber auch aus Lüneburg, Salzwedel und anderen Städten. Er



Abb. 4:
Das Amtsturm-
museum in Lüchow,
1.H. 20.Jh.

„führte archäologische Grabungen durch, sammelte stadthistorische, volkskundliche und archäologische Zeugnisse und plante den Bau eines Stadtmuseums neben dem Amtsturm in Lüchow.“⁸³ Insbesondere sollte „die längst abgelegte, glänzende und sinnige Tracht, die von den Vorfahren unserer Wendländer in Trauer und Freude getragen wurde, gesammelt und ausgestellt werden.“⁸⁴ Der Plan zur Errichtung eines Museums – ein Neubau neben dem Lüchower Amtsturm, verbunden mit einem translozierten Bauernhaus – scheiterte zu Lebzeiten Mentens zunächst aufgrund langwieriger Verhandlungen mit der Stadt, schließlich am Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Erst 1930 wurde das erste Heimatmuseum des Landkreises Lüchow-Dannenberg im Lüchower Amtsturm eingeweiht.⁸⁵ Im dritten Obergeschoss wurde die volkskundliche Sammlung präsentiert.⁸⁶ Die ‚Trachten‘ wurden anlässlich der Eröffnung in der „Zeitung für das Wendland“ als „[g]anz besonders reizvoll und anmutig“ beschrieben; sie seien „in all der malerischen Farbenprächtigkeit ausgestellt [...] und [gäben] Kunde [...] von der Innigkeit und der hohen Kultur mit der an diesen Trachten, vor allem an der Hochzeits-tracht gearbeitet wurde.“⁸⁷

Die Geschichte des Museumsdorfes Hösseringen begann mit der Gründung des „Ver-eins Landwirtschaftsmuseum Lüneburger Hei-

de am Landtagsplatz zu Hösseringen e.V.“ im März 1975. Im August 1977 fand die Eröffnung des ersten Hauses statt, seither ist das Museum für Besucher zugänglich. Mittlerweile umfasst das Museumsdorf 26 typische Bauten der Lüneburger Heide, in denen ländliches Wohnen und Arbeiten in der Heideregion zwischen 1600 und 1950 nachgezeichnet wird.⁸⁸ Die umfangreiche Textilsammlung enthält vor allem Kleidungsstücke aus dem Alltags- und Arbeitsleben aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, aber auch ‚Trachtenobjekte‘ aus der Umgebung von Uelzen und insbesondere aus dem ehemaligen, 1911 gegründeten Museum in Hermannsburg, die 1987 übergeben wurden.⁸⁹

‚Trachten‘ waren im ausgehenden 19. Jahrhundert auch in der Provinz ein zentraler Sammlungsgegenstand der regionalen Museen. Sie sammelten vorzüglich Kleidung ihrer Umgebung, um, wie Wilhelm Bomann sagte, eine „sichtbare Erinnerung an die Elternzeiten zu schaffen und auf zukünftige Zeiten zu vererben.“⁹⁰ Im Folgenden werden wir untersuchen, auf Grundlage welcher Bilder von typischen ‚Trachten‘ die Museumsleute agierten. Wie hat sich ein Bild der vestimentären Formen im Wendland und in der Lüneburger Heide geformt? Wer hat es mit welchem Interesse tradiert? Wie wirkten diese Bilder auf die Sammlungen einerseits, auf das reale Kleidungsverhalten andererseits ein? Es wird zu fragen sein, ob es in den beiden Untersuchungsregionen ‚Tracht‘ im Sinne einer folklorisierten typologischen Kleidungsform überhaupt gab, und wenn ja, wie sie sich herausgebildet hat.

Textliche und bildliche Überlieferung der vestimentären Formen

Als Grundlage zur Rekonstruktion der zeitlichen Entwicklung der Kleidungsformen sowie möglicher Konstruktionsmechanismen der vestimentären Formen dienen neben Grafiken und Fotografien, wie die eingangs gezeigte der Familie Schulz, Quellen, in denen die zeit-

gebundene Wahrnehmung und soziale Realität von Kleidung festgehalten sind, – u. a. Chroniken, Sittenbeschreibungen, Erfahrungsberichte, Festschriften, wissenschaftliche Erhebungen, topographische Klassifizierungen. Die prägende Kraft des Beobachtens unter zeitgebundenem Blickwinkel und damit die soziale Logik des Entstehens der ‚Trachten‘ in einer Art kritischen Archäologie zu analysieren,⁹¹ ist insofern spannend, als dadurch Dynamiken sichtbar werden, die den historischen Wandel der Sache selbst, hier der Kleidung im Wendland und in der Lüneburger Heide, bedingen. Eine Analyse des Kleidungsdiskurses macht zugleich auch Prozesse der Regionbildung und ihre Wirkungen deutlich, an denen die Volkskunde als Wissenschaft und als popularisierte Heimat- und Museumsbewegung intensiv mitwirkte.

Wendland

Das Wendland wurde im Gegensatz zur Lüneburger Heide schon früh, Anfang des 19. Jahrhunderts, als eine Landschaft wahrgenommen, in der sich spezifische, für die Region typische Kleidungsstücke herausbildeten. Bis dahin folgte die wendländische Bevölkerung der allgemeinen Kleidungsweise und der zeitgenössischen Mode, wie eine erste, um 1740 verfasste „trachtenkundliche Mitteilung“,⁹² die Wendland-Chronik von Johann Parum Schultze (1677-1740), belegt, die dieser aus Angst, die „wendische Sprache“ könne verloren gehen, im Alter von 47 Jahren schrieb.⁹³ Der darin konstatierte Wandel des gesteppten, mit Fischbein verstärkten Frauenwamses mit kurzen Schößen zu einem Wams mit Schößen – „eben so lang als der Rock“ – und ohne Fischbeinverstärkung entsprach der allgemeinen Modeentwicklung der sogenannten Régence, der Übergangszeit zwischen Barock Rokoko (1715-1730). In dieser Zeit „begann das steife Gewand dem verspielten zu weichen“ und der bis dahin übliche „Fischbein-Boom“ hörte auf.⁹⁴ Ähnlichem modischen Wandel waren damals die Kopf-

bedeckungen im Wendland unterworfen. War im ausgehenden 17. Jahrhundert kein Mädchen „des sonntages in die Kirche gegangen, die eine Haube oder Mütze hat aufgehabt, sondern alle Zeit mit geschwenzten haren und blanken Haupt“⁹⁵ und „hatten wenig frauensleute schwarze oder bunte Mützen des Sontags auf, wenn sie zu der Kirche giengen“⁹⁶, so kamen ab 1700 „allerhand bunte Mützen auf, auch mit großen güldenen Blumen, auch allerhandt seyden verblümete Mütze“. Nach 1720 gab es nur noch Mützen ohne Blumen aus Seide oder Damast, „da aber musz silbern oder golden Tressen auf sein, sonsten gilt es nicht.“⁹⁷ – ein erster Hinweis darauf, dass die später üblichen Besätze der Festtagsmützen im Wendland etwa Mitte des 18. Jahrhunderts aufkamen.

Auch die von Parum Schultze beschriebene Silhouette der Männer entsprach der modischen Kleidung der Zeit. Seit den 80er Jahren des 17. Jahrhunderts bildeten sich in der Männerkleidung das Sakko bzw. der Rock, die Weste und eine bis zu den Knien reichende relativ enge Hose heraus.⁹⁸ Dem entsprachen im Wendland das Kamisol, eine Art Weste, spitze Hosen mit „Würste bey den Knien“, gewalkte Strümpfe (zu 16 Gutegroschen) und „1 thlr. MannsRöcke mit vielen Valten“.⁹⁹ Schon zur damaligen Zeit war die wendländische Bevölkerung einem gewissen Luxus gegenüber nicht abgeneigt. Schmuck, dünne Halstücher, baumwollene Schürzen, die Parum Schultze nennt, waren nicht gerade billige Modeartikel, so dass sich der Pastor in Küsten veranlasst sah, „über der Weiber Hoffart“ zu schimpfen.¹⁰⁰

Rund ein halbes Jahrhundert später wurde immer noch über die „Sucht durch Kleider zu glänzen“ berichtet. Pastor Gravenhorst aus dem wendländischen Wustrow konstatierte in seinem 1817 im Hannoverschen Magazin erschienenen Artikel „Über Sitten und Gebräuche der heutigen Wenden im Lüneburgischen“, dass „die Kleiderpracht vom Bürger und Bauern entsetzlich weit getrieben“ werde,¹⁰¹ insbesondere von Frauen, die sich „an Sonn- und Feiertagen, und bei allen festlichen Gelegenheiten, in stark mit

Golde besetzten Mützen [wohl Mützen, d. V.], die hinten platt sind, in Madras und Levantinen Umschlagtüchern, die auf die Erde hängen würden, wenn sie nicht hinten am Halse in mehr als hundert Falten zusammen gespendelt würden, und in kattunen, musselinenen und seidenen Kleidern und Schürzen!“ kleideten und sich mit „breiten seidenen, mit Golde durchwirktem Bande und gewaltig großen Ohrringen“ schmückten.¹⁰² Letztere trugen auch Männer, die ansonsten „vom Frühlinge bis in den späten Nachsommer bei kurzen Beinkleidern nicht einmal Strümpfe“ an hatten. Bei der alltäglichen Arbeit gingen die Landleute „schlecht und recht in selbstgemachtem wollenen Zeugen von gefälligen Farben und Mustern.“¹⁰³ Die Männer sähe man Festtags gewöhnlich „in langen Pantalons, blauen tuchenen Oberröcken und runden Hüten“, wobei Rock und Hut „ziemlich nach der Mode geformt“ seien.¹⁰⁴

Zwar wird die Form der Frauenkleider und -schürzen nicht näher beschrieben, das geschilderte Material – Baumwolle, Musselin und Seide – gehört jedoch in die Zeit des Empire. Lyoner Seide erlebte Anfang des 19. Jahrhunderts einen ungeheuren Aufschwung.¹⁰⁵ Auch die „Madras und Levantinen Umschlagtücher[n]“, also Tücher aus Asien, waren damals en vogue.¹⁰⁶

Die flache Form der mit Goldbrokat besetzten Mützen, die in zahlreichen Falten „gespendelten“, d. h. mit Stecknadeln befestigten Tücher, die wertvollen Bänder und die „gewaltig großen Ohrringe(n)“ sind Hinweise auf ein regionalspezifisches Kleidungsverhalten, das sich an der Mode der Zeit orientierte. Dies belegt auch Gravenhorsts Bemerkung, dass die „nationale Farbe der gewöhnlichen Mützen und ihrer Bandbesetzung ... ein grelles Rot“ sei.¹⁰⁷

In der hier zum nationalen Symbol erhobenen Farbe Rot äußerte sich nicht nur das neu entflammte Nationalbewusstsein in Deutschland nach dem Ende der Franzosenzeit 1813, es charakterisierte vielmehr die Region Wendland als ein pars pro toto und ist Ausdruck einer beginnenden Emblematisierung der dortigen Klei-

dung. Als „Nationaltracht“ oder „Volkstracht“ wurde die Kleidung des Wendlandes zu dieser Zeit jedoch noch nicht wahrgenommen. Sie fehlte in den Bildserien des Malers Christoffer Suhr, dessen „Ausruf in Hamburg“ im Jahre 1808 mit 120 Blättern erschien,¹⁰⁸ obwohl es auch Handelsbeziehungen vom Wendland nach Hamburg durch die Leinwandproduktion gab; sie fehlte auch in der 1810 publizierten vierteiligen Heftsammlung „National-Trachten verschiedener Völkerschaften des nördlichen Deutschlands“, die jedoch mit Oldenburg, Bremen und Minden nur drei Regionen beschrieb.¹⁰⁹ Auch in Eduard Dullers 1847 erschienenem Buch „Das deutsche Volk in seinen Trachten“, das maßgeblich zur Ausbildung von ‚Trachtenlandschaften‘ beitrug, ist das Wendland bildlich nicht repräsentiert.¹¹⁰

Nachdem jedoch das Wendland nach der Krise um 1840 in der Leinwandproduktion „eine bis 1865 anhaltende, konstante Produktionsausweitung, nicht nur der Menge, sondern auch dem Wert“¹¹¹ erlebte, wurde die wendländische Kleidung, im Zusammenhang mit der Prosperitätsphase der Region durch expandierenden Leinenhandel, zu einem zumindest regional wirksamen Emblem. Bereits 1840 bemerkte Amtmann Niemeyer in Dannenberg: „So zerlumpt früher der Wende einherging, so viel wendet er jetzt an seine Kleidung, und man sieht bei festlichen Gelegenheiten besonders die Frauen mehr geputzt, als es wohl sein sollte, selbst das Wort Mode ist ihnen bekannt geworden.“¹¹²

Das durch Mode geformte Erscheinungsbild der ländlichen Kleidung des Wendlandes wurde 1852 erstmals als zusammenhängende und besondere vestimentäre Form beschrieben. Als Augenzeuge einer Hochzeit interessierte den bei einem befreundeten Pastor im Wendland weilenden Schriftsteller Eduard Ziehen (1819-1884) in seinem Artikel „Eine wendische Hochzeit“ das Besondere, das Auffallende sowohl in der Kombination der Kleidung der beteiligten Männer und Frauen als auch in dem durch Sitten und Bräuche geprägten Kleidungsverhal-

ten, die „wendische“ Tradition. Sein Augenmerk fiel dabei vor allem auf die „äußerst originelle Tracht der Wendländerinnen“, also in erster Linie auf die Frauenkleidung, die seiner Meinung nach „in wenigen Gegenden Deutschlands so complicirt und kostbar sein dürfte.“¹¹³

Was stach ihm besonders ins Auge? Da war zunächst die ungeheure Farbigkeit der Kleidung bei den Frauen: „Die Brautjungfern und die übrigen jugendlichen Begleiterinnen prangten in allen erdenklichen Farben. Rot, die Nationalfarbe der Wenden, spielte indessen die Hauptrolle, wenigstens bei den Tüchern, Mützen und Bändern. Rock und Mieder waren teils grün, teils blau, teils violett, teils braun; das letztere sehr weit und tief ausgeschnitten und mit silbernen Knöpfen und Kettchen geziert.“ Dann verwunderten ihn die großen Schultertücher, die „die Wendländerinnen in eine Anzahl bauschiger Falten zu legen“ wissen, „so daß man die erstaunliche Größe desselben erst gewahrt, wenn man es in seinem natürlichen Zustande erblickt“. Sie bildeten ein Ensemble mit der gleichfarbigen Schürze. Die Braut trug „eine an den Kanten gestickte feine weiße Schürze, ein Tuch von derselben Farbe, welches im Nacken in unglaublich viele Falten zusammen ‚gespendelt‘ war“, und die Brautjungfern und anderen jungen Frauen Tuch und Schürze, „durchgehends von derselben Farbe und beide mit bunter Kante versehen“. Sowohl die Braut als auch die Brautjungfern trugen „Fraisen“¹¹⁴. Auf diese Halskrausen schienen „alle eine ungemene Sorgfalt verwendet zu haben. Durch die einzelnen Lagen derselben liefen Schnüre von künstlichen Früchten, Blumen und anderen Zierarten hin, welche anmutig aus der feinen Stickerei hervorschimmerten.“ Als besondere Schmuckelemente erwähnte Ziehen des Weiteren „vier Taschentücher(n), welche sie (die Braut, d. V.) an den Zipfeln in der Rechten hielt. Der Sitte gemäß muß es stets ein seidenes, ein weißes leinenes oder baumwollenes, ein kattunenes und ein Tülltuch mit Spitzen sein.“ Brautjungfern hätten davon nur zwei. Ins Auge fielen ihm die Kopfbedeckungen: Bei der Braut ein

„Kranz von Myrten, der mit künstlichen Blumen, Rauschgold und vielen kurzen und langen bunten seidnen Bändern geschmückt war“, bei den jungen Frauen „die mit langen hellroten seidnen Bändern geschmückte, eckig geformte goldgestickte Mütze, welche am Hinterkopf fast ein Dreieck bildete, auf dem eine große flatternde Bandschleife prangte.“

Demgegenüber erscheint die Kleidung der älteren Frauen – „fast durchweg in schwarze Röcke und Mieder gekleidet, gegen welche die sauberen weißen Tücher und Fraisen vorteilhaft abstachen“ – und der Männer geradezu farblos. „Der Bräutigam trug einen dunkelbraunen Rock, lange Beinkleider und Weste von gleicher Farbe und ein schwarzes Halstuch. Der Rock war halb zugeknöpft und rechts und links mit ganz schmalen Rosmarinsträußchen geziert; die Cocarde auf dem Hut war ebenfalls mit kleinen Rosmarinsträußchen geziert.“ Die Kleidung der anderen Männer, – „einfache dunkelblaue Röcke und Beinkleider und schwarze, modisch geformte Hüte“ – war nicht besonders auffallend. Der „einzige Schmuck bestand in den Rosmarinsträußen, welche auf Rock und Hut befestigt waren“. Beim Bräutigam kamen violette Handschuhe hinzu, versehen „mit hellfarbigen Stickerei“, über denen der Brauring stak.¹¹⁵

Wenn es stimmt, dass die als ‚Tracht‘ bezeichnete ländliche Kleidung „zeitlich verzögert und formal abgeschwächt Details des modischen Gewandes“¹¹⁶ aufnimmt, sind hier zwei Kleidungsstücke besonders auffallend: die „Fraise“ und die „Cocarde“, beide in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts modische Accessoires, aber auch nationalistische Gesinnungszeichen – die Halskrause als Bestandteil der Altdeutschen Kleidung, die Cocarde als Symbol der Französischen Revolution, übernommen auch in anderen Ländern in deren Landesfarben. Darüber hinaus stellt die wiederum erwähnte „Nationalfarbe Rot“ Ziehens Wahrnehmung der wendländischen Kleidung in den Zusammenhang nationalistischer Bestrebungen, in denen die Besonderung, hier in Form einer Volksgruppe, als wichtiger Bestandteil des Ganzen, der zu bil-

denden Nation imaginiert wurde. Nach der verlorenen 1848er Revolution wird so insbesondere die Frauenkleidung zum Symbol für Nation und Region. Daraufhin zielte auch die Bemerkung des Autors, dass einem Maler „die acht bis neun Anzüge der Braut“, in denen diese während des Hochzeitsfestes erscheinen musste, um den Umfang der Mitgift zu präsentieren, „reichliche Gelegenheiten zu Studien in wendischer Nationaltracht“ bieten würden.¹¹⁷

Andererseits werden in Ziehens Beschreibung der Frauenkleidung bäuerliche Profilierungstendenzen deutlich, „die in der betont von der bürgerlichen Mode abweichenden neuen Standeskleidung Ausdruck fanden.“¹¹⁸ Wertvolle Materialien – feine gestickte Stoffe, Bänder und Schmuck – stehen genauso wie das Weiß, u. a. ein Symbol für die Tradition der Leinenproduktion,¹¹⁹ für den relativen Wohlstand des Wendlandes zu jener Zeit.

Auffallend ist zudem der beschriebene starke farbliche Kontrast sowohl zwischen der Kleidung von Frauen und Männern als auch zwischen der von jungen und älteren Frauen. Er ist einerseits ein bedeutendes „Medium zur kulturellen Geschlechterkonstruktion“,¹²⁰ unterstützt durch die Annäherung der Männerkleidung an die zeitgenössische Mode, wohingegen sich die Frauenkleidung insbesondere bei den Kopfbedeckungen und den die Silhouette prägenden Kleidungsstücken Rock, Mieder, Tuch und Schürze eher an früheren Moden orientierte. Auf der anderen Seite diente die Farbgebung der Frauenkleidung dazu, Übergänge zu gestalten und zu markieren. Seit dem Mittelalter sind detaillierte Vorschriften zur Kleidung der Frauen und die damit verbundene Klassifizierung in einen jungfräulichen, ehelichen und Witwenstand eine wesentliche Grundlage für die Gestaltung der textilen Geschlechterdifferenz. Der Status der Frauen wird dabei durch ihre Beziehung zum Mann bestimmt, nämlich unverheiratet, verheiratet, Witwe.¹²¹ Mit Ziehens Beschreibung ist ein Formen-Repertoire und ein Erscheinungsbild der wendländischen Hochzeits- und Festtagskleidung erstmals fest um-

rissen. Sie ist quasi der „Urtext“, auf den spätere Beschreibungen aufbauen, und belegt zudem, dass sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts Selbst- und Außenwahrnehmung der vestimentären Formen des Wendlandes aus politischen und ökonomischen Gründen in Richtung „Nationaltracht“ verschoben haben. Unter diesem Terminus konnte künftig mit der Bekleidung an Festtagen „ein eindeutig beschreibbarer Platz in der Geschlechterordnung, im Lebenslauf, in der sozialen Hierarchie“ geäußert und zugleich eine räumliche Abgrenzung von anderen Regionen praktiziert werden.¹²²

Die emblematische Herausbildung einer wendländischen Festtagskleidung der Frauen ist darüber hinaus ein Signum dafür, dass sich auch das reale Kleidungsverhalten zumindest der bäuerlichen Oberschicht als Folge einer wirtschaftlichen Prosperitätsphase veränderte und zunehmend in festen Formen fixierte.

Folklorisierung und Feminisierung der ländlichen Kleidung

Vor diesem Hintergrund begann in der Folgezeit eine im Vergleich zu süddeutschen Regionen recht späte Phase der Historisierung und Folklorisierung, ein entdeckender Rückgriff auf optische Versatzstücke des Andersartigen im eigenen Lande mit dem Ziel der Wiederbelebung.¹²³ Erstmals wurde 1862 im Zusammenhang mit dem Besuch des „Central-Ausschusses der Königlichen Landwirtschaftsgesellschaft“ zu Celle beim „landwirtschaftlichen Localverein des Wendlandes zu Lüchow“ ‚Tracht‘ vorgeführt.¹²⁴ Für die 30 bis 40 Gäste veranstaltete der Lokalverein ein umfangreiches Besichtigungsprogramm im ganzen Wendland, in der Stadt Lüchow zudem neben einer „Tierschau und Ausstellung landwirtschaftlicher Geräte“¹²⁵ auch einen inszenierten Brautzug in wendländischer ‚Tracht‘. Ein „wendisches Brautpaar mit stattlichem Gefolge von Trauführern und einem hübschen Kreis wendischer Brautjungfern in der eigentümlichen ... Tracht,

zog, die Musik voran zu der Festhalle und führte vor den Gästen, die bei den Hochzeiten üblichen Ehrentänze auf.“¹²⁶ Kurze Zeit vor dem Besuch wurden die „Frauen des Wendlandes“ von einem „die alte wendische Sitte und Kleidung sehr hoch“ haltenden Anonymus in der „Zeitung für das Wendland“ (ZfW) in einer Anzeige dazu aufgerufen, anlässlich der Festivitäten, in ihren so „außerordentlich kleidsamen goldenen Mützen“ zu erscheinen.¹²⁷ Dieser erste öffentlich inszenierte Brautzug ohne Hochzeitsanlass, an dem 6.000 Menschen „selbst aus dem benachbarten Preußenlande und Mecklenburg“ teilnahmen, ist für das Wendland der Beginn einer „Invention of Tradition“ innerhalb der Kleidungskultur.¹²⁸

Seine Durchführung fiel in eine Zeit des extremen Umbruchs, in der es darum ging, Anschluss an Reformen in der Landwirtschaft zu halten und die Mechanisierung und Industrialisierung der für das Wendland ökonomisch wichtigen Leinenproduktion voranzutreiben, wozu die landwirtschaftliche Ausstellung in Lüchow beitragen sollte.¹²⁹ Im Zuge der „gewerbliche[n] Durchdringung ländlicher Räume“¹³⁰ und der einsetzenden Industrialisierung wandelte sich das Wendland,¹³¹ „von einer ‚Wohlstandsinsel‘ am Rande der Lüneburger Heide ... zu einem hinter den Nachbargebieten wirtschaftlich zurückbleibenden Raum“.¹³²

Der in Lüchow geborene Ingenieur und Fabrikbesitzer Karl Hennings (1827-1898), der in der anlässlich des Besuches des Central-Ausschusses verfassten Festschrift „Das hannoversche Wendland“ auch der Darstellung wendländischer Kleidung breiten Raum gab, war ein „begeisterter Anhänger eines freiheitlichen Bürgertums“¹³³ und zudem Initiator und regelmäßiger Autor der ZfW. Er war sich des gesellschaftlichen Umbruchs bewusst, der sich seiner Meinung nach auch in einer Kleidung mit „Zwittergestalt von Dorf und Stadt“ äußerte. Im Gegensatz zu anderen Regionen, in denen sich die Modekleidung breit machte, habe „der Wende die helle, bunte Tracht aus dem Morgen mitgebracht und hat diese bis auf neuere Zeit

nicht durch die düstere Tracht des Abends gemodelt. Grelle Farben, namentlich das Rot spielen die Hauptrolle, und schmücken ihn vielfach. Bei der durchgehends nach französischer Sitte geformten Kleidung unseres civilisierten Europas behauptet er daher immer noch eine Ausnahmestellung“¹³⁴, insbesondere gegenüber den Bewohnern „der Gegenden, wo die Nationaltrachten längst zugrunde gegangen sind.“¹³⁵

Zum ersten Mal wird nun 1863 in der Literatur das gesamte Kleidungsrepertoire des Wendlandes sowohl für den Werk- als auch für den Festtag beschrieben. Die Alltagskleidung der Frauen bestand aus einem „Rock von selbstgewebtem Beiderwand“ und einer Schürze aus „selbst gefertigten Linnen“.¹³⁶ Mägde trugen ein enganschließendes Mieder ohne Arm.¹³⁷ Auf dem Kopf trug man bei der Feldarbeit das „Kopftuch“, eine „Papprolle von ca. 18 Zoll Länge“, bespannt mit „blau und weiß bedrucktem Tuche“, das hinten „frei über den Nacken fällt“, die „beiden Vorderzipfel aber“ wurden „unter dem Halse zusammengesteckt“.¹³⁸ Männer dagegen kleideten sich alltags nicht mehr „in Jacken von Beiderwand, schwarz und roth, oder schwarz und grün gestreift“, sondern modisch mit „Jacke oder dem Rocke aus Dreikamm, schwarz oder dunkelblau gehalten“.¹³⁹ In der Holzwirtschaft trugen sie „weiße linnene Schürze[n]“ zum Schutz vor Harz¹⁴⁰ und auf dem Felde modische Strohhüte. Auch an Festtagen waren Männer modisch gekleidet, mit langem dunklem „Kirchrock, aus feinem, nicht selbstgewebtem Tuchstoffe“ und gleichem „Beinkleid“ und „hohe[m] französische[n] Cylinderhut“, dieser „in einer festen, eigenen Form vorkommend, hoch, oben beträchtlich breiter als unten“.¹⁴¹

Die Frauen in Festtagskleidung, fotografisch festgehalten in einer Titelvignette der Festschrift (Abb. 5), beschrieb Hennings als „eine höchst eigentümliche und anziehende Erscheinung“ und betonte die hohen Kosten einer solchen Bekleidung: Rock und das Mieder „von feinstem Tuche“, eine „breite in allen Farben spielende seidene Schürze, welche fast den gan-



Abb. 5:
Frau in
wendländischer
„Festtagstracht“,
Titelvignette in
„Das hannoversche
Wendland“ von Karl
Hennings, 1862.

zen untern Teil des Körpers umgibt, und ferner das große, gleichfalls seidene Tuch, was auf dem Rücken in unzähligen Falten zusammengespendelt wird“, kosteten alles „an sich schon ein kleines Kapital. [...] Über das erwähnte seidene Tuch sitzt um den Hals lagernd, die ‚Fraise‘ welche aus mehrfach übereinanderfallenden Tüllkragen besteht. Die ‚Timpmützen‘ in blendend roten Farben sind im Boden mit Goldschmuck und unechten Steinen verziert; hinten von dieser Mütze fällt eine riesige Schleife in gleichfalls hochroten Bändern auf den Nacken.“ Gold- und Silberschmuck und ein „feines, mit Spitzen besetztes Taschentuch, mit dem Namen der holden Wendin in Rot oder Goldperlen eingenäht, vollendet den Anzug.“¹⁴² Bei der Hochzeit trage die Braut einen Kopfputz „höchst origineller Ausstaffierung“, eine Krone, „von welcher die prächtigsten 5 Zoll breiten seidenen Bänder, in den dem Wendlande eigentümlichen Mustern bis auf die Füße herabwallen, und so dicht hängen, daß sie dem Beschauer die verlangenden Züge der Braut und die freudestrahlenden Gesichter der Kranzjungfern verhüllen.“

Die jungen Frauen würden „statt des Kranzes die goldene Mütze“ tragen.¹⁴³ Als Besonderheit der Trauführer und des Bräutigams erwähnte Hennings „lange feine weiße Tücher“, die von der linken Achsel aus „über den Rücken hängen.“ Die Abendmahlskleidung, in der „die verheirateten Frauen zur Kommunion gehen“ – oft ein Geschenk des Bräutigams –, zeige in der „Totalaufsicht ein geisterhaftes Weiß“, das „nur von den unterliegenden, stellenweise hervorragenden dunklen Kleidungsstücken schwarz begrenzt wird.“¹⁴⁴

Hennings beschrieb neben der allgemeinen Festkleidung als vestimentäre Sonderformen nur die Hochzeits- und Abendmahlskleidung von Frauen.¹⁴⁵ Die Festkleidung folgte mit Rock, Mieder, Schultertuch und Schürze einem allgemein üblichen Kleidungsmodell der kleinbürgerlichen und ländlichen Schichten. Eine gewisse modische Variante der Rockform vermittelt die Titelvignette (vgl. Abb. 5), auf der die Frau einen Rock mit großem Umfang trägt, der wohl etlichen Unterröcken geschuldet ist. Sie ist damit nicht weit entfernt von der damaligen durch die Krinoline geprägten modischen Silhouette.¹⁴⁶ Das gleichartige Ensemble von Seidentuch und -schürze sowie Accessoires wie „Fraise“, Ohrgehänge, schmückende Bänder sowie die erstmals als „Timpmütze“ bezeichnete Haube sind somit das alleinige Kennzeichen einer besonderen vestimentären Form des Wendlandes. Für Hennings sind diese Auffälligkeiten im Kleidungsverhalten der Wendländerinnen „mit einem eigentümlich orientalischen Gepränge“ verbunden.¹⁴⁷ Es geht sicherlich zu weit, hier von einem kolonialistischen Blick auf das Ländliche zu sprechen; deutlich wird jedoch, dass dem Bürger Hennings Fremdes entgegentritt, das auf ihn exotisch wirkt. Nicht von ungefähr feminisiert und erotisiert er unter dieser Perspektive die Kleidung: ‚Trachtenträgerinnen‘ erscheinen fast ausnahmslos als „wendische Mädchen“, deren „schmucke Gestalt“ durch eine „malerische Tracht vorteilhaft gehoben“ wird oder als „kräftige, stramme“ Mägde mit einem „feinen weißen Teint“, die in „ih-

rer malerischen Tracht, im eng anschließenden Mieder, die vollen Arme bloß, den Busen durch ein helles Tuch züchtig verhüllt, mit Nähen beschäftigt vor der großen Türe sitzen“ oder auch „aufgeschürzt“ in „rühriger Geschäftigkeit mit ihren Gießkannen“ über die Linnenbleiche laufen. Dem Betrachter verschlossen sich durch die pompöse Brautkrone „die verlangenden Züge der Braut“.¹⁴⁸ Obwohl Hennings einerseits für Aufklärung, Mechanisierung der Landwirtschaft und Technisierung steht, wehrt er andererseits diesen gesellschaftlichen Umbruch im Bild der erotischen ‚Frauentracht‘ mittels Idyllisierung ab. Zusammen mit der „Vermittlung und Vorführung von Volkskultur aus zweiter Hand“¹⁴⁹ in Form des Brautzeuges dient hier die Beschreibung eines regionalspezifischen Kleidungsstils „einem Interesse des Bürgertums nach einem Gegenentwurf zur eigenen Situation“ und zugleich seinem Interesse der „symbolischen Rückbindung an die ländlichen Bevölkerungsschichten.“¹⁵⁰ Dabei wird der Wunsch nach Modernisierungsentlastung¹⁵¹ genauso deutlich wie die Rolle der Kleidung als Medium zur Schaffung einer regionalen Identität.

Vor diesem Hintergrund muss auch der Besuch König Georgs V. von Hannover 1865 im Wendland gesehen werden, zu dem die wendländische Bevölkerung abermals aufgerufen wurde, sich festlich zu kleiden, und große Teile der Bevölkerung in ‚Tracht‘ erschienen (vgl. den Beitrag von Laura Schibbe in diesem Band).¹⁵² Das Wendland wird hier als ‚Trachtenlandschaft‘ imaginiert, nicht nur um Königstreue, sondern auch um Heimatverbundenheit zu demonstrieren.

Die bei Hennings betriebene geschlechtsspezifische Sondierung der vestimentären Formen, bei der die Gegenüberstellung „weibliche Tracht und männliche Modekleidung ... (als) sich gegenseitig bedingende Erscheinungen derselben Sache und Zeit“ gesehen werden kann,¹⁵⁴ findet eine weitere Zuspitzung in dem Bericht des niedersächsischen Adligen Burghard von Cramm über das hannoversche Wendland, der im Jahr des Königsbesuchs 1865 im populä-



Abb. 6:
Wendländisches
Hochzeitspaar.
Grafik von B.
Schmelzen, 1865.¹³²

ren Westermanns-Jahrbuch veröffentlicht wurde. Ihm geht es primär darum, das Pittoreske, Malerische herauszuheben. Die erstmals fixierte „Bauerbier- oder Erntetracht“ (Frauen: roter Rock, Schürze, Tücher, Ärmel aus feinstem weißem Leinen, „Mütze von breitem kirschroten Atlasbande“. Männer: weiße Hemden mit „gestickten Achselklappen, Kragen und Manschetten“, schwarze Atlasweste.) und auch die geschilderte Hochzeitskleidung können als „Frühformen bürgerlich geprägter Repräsentation“ der bäuerlich-ländlichen Bevölkerung¹⁵⁵ interpretiert werden. Nicht umsonst spricht von Cramm vom „Dandy des Wendlandes.“¹⁵⁶ Im Übergang von einer agrarisch-ständisch geprägten zu einer im weitesten Sinne kapitalistisch-industriell orientierten Lebensweise setzte sich die bäuerliche Oberschicht durch eine derart luxuriöse Inszenierung im Kleidungsverhalten von der schweren landwirtschaftlichen Arbeit genauso ab wie von nivellierenden Tendenzen der Kleidungskultur insgesamt.

Dennoch bediente man sich der neuen industriell gefertigten Accessoires, führte jedoch die bisher in bescheidenem Maße eingesetzten Schmuckelemente zu einer gewissen Hypertrophie: Natürliche Materialien wurden durch

künstliche ersetzt, so der Rosmarinstrauß vor der Brust durch einen „Strauß von gemachten Blumen und Bändern“; die Zahl der kostbaren Bänder und Accessoires stieg ins Unermessliche, es gab „blaue, rote und bunte Atlasbänder“, die an der Schürze breit herunterhingen, nicht mehr vier, sondern „sechs übereinandergelegte Taschentücher, das eleganteste von lauter Spitzen mit goldbesticktem Namen oben“. Die Brautkrone schmückte „bis zur Erde hinab die schwersten und kostbarsten Bänder [...] mit Gold und Silber verziert und so dicht nebeneinander, daß die Braut darin wie in einen Schleier gehüllt ist. Solche Brautkrone kostet 60, 80 auch 100 Taler.“¹⁵⁷ Zum ersten Mal finden sich bei von Cramm schwarze Atlasmützen mit weißem Strich bei den übrigen an der Hochzeit teilnehmenden Frauen „in schwarzen Kleidern mit violettseidenen Schürzen und Tüchern“ und er erwähnt die „Schürzen und Tücher von roter, blauer und grüner Seide“ der Kranzjungfern. Männer dagegen zeigten sich „in ihrer dunklen Tuchkleidung.“¹⁵⁸

Kanonisierung volkskundlichen Wissens – Mente und die Steinbacher-Bilder

Von zwei Seiten erfuhr diese, sich seit den 1840er Jahren entwickelnde vestimentäre Innovation als Ausdruck der Bewältigung der gesellschaftlichen Verwerfungen, die nur kurzzeitig bis zur Mitte der 1870er überhaupt in breiteren Kreisen getragen wurde,¹⁵⁹ am Ende des 19. Jahrhunderts eine Kanonisierung: einerseits durch Forschungen zur Geschichte, zum „Volkstum“ und zur Sprache des Hannoverischen Wendlandes, andererseits durch die damit durchaus verbundene, sich breit entwickelnde Heimatschutz- und Museumsbewegung, in der insbesondere der Lehrer und Kantor Carl Mentz aus Rebenstorf und der Fotograf Richard Steinbacher (1859-1939)¹⁶⁰ aus Salzwedel das Bild der wendländischen ‚Tracht‘ entscheidend prägten.

Eine erste schriftliche Systematisierung der wendländischen ‚Volkstracht‘ verfasste Ernst Mücke (1854-1932) in seinem 1908 erschienenen Aufsatz „Die Lüneburger Wenden in Geschichte, Volkstum und Sprache“.¹⁶¹ Mücke, der alte Sprachen und Slawistik studiert hatte und selbst aus dem obersorbischen Gebiet stammte, erforschte wissenschaftlich anerkannt neben seiner Lehrertätigkeit in zahlreichen Aufsätzen die Sprachgeschichte, die Gegenwartssprache, die Volkskultur und die Bräuche der Sorben.¹⁶² Bedauernd, dass die „originelle und höchst kleidsame wendische Volkstracht (gemeint ist hier die Kleidung des Wendlandes, d.V.) [...] in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts [...] durch die moderne Nivellierungs- und Uniformierungssucht und die billige Fabrikschleuderware verdrängt worden“¹⁶³ sei, plädierte er dafür, sie zu sammeln und in den Museen zu bewahren.¹⁶⁴ Mücke war wohl selbst ins Wendland gereist und machte dort sowohl die Bekanntschaft mit Carl Mentz, seiner Meinung nach der „einzige gegenwärtige Folklorist des Wendlandes“, als auch mit Richard Steinbacher und dem „kunstsinnigen Hofbesitzer Wiegrefe“, der in seinem Lübelner Dorfmuseum auch ‚Tracht‘ präsentierte.¹⁶⁵ Mücke bewegte sich also in einem Netzwerk, das aus ideellen, aber nicht weniger aus materiellen Gründen die wendländische ‚Tracht‘ als Museumsgut vermarktete.¹⁶⁶

Für seine systematische Darstellung „der Hauptsachen der Frauentracht“, unterteilt in ‚Arbeitstracht‘, ‚Festtracht‘, ‚Trauertracht‘ und ‚Abendmahlstracht‘, gab er keine Quellen an. Er fügte dabei verschiedene mündliche, schriftliche und visuelle Belege zu einem Gesamtbild einer Kleidung zusammen, die, so Mücke, „um die Mitte“ des 19. Jahrhunderts „durchweg getragen wurde und jetzt nur noch teilweise und einzeln vorkommt“.¹⁶⁷ Sein Grundanliegen war es, zu zeigen, dass sich die wendländische Kleidung „ganz wie in der Lausitz“ entwickelte, weshalb er auch einige Kleidungsformen, die nur in der Lausitz üblich waren – wie „den kurzen Stoffrock“ – auf das Wendland übertrug.¹⁶⁸

Abb. 7 a:
„Erster Traueranzug. (1 Jahr).“



Abb. 7 b:
„Zweiter Traueranzug. (6 Wochen).“



Abb. 7 c:
„Dritter Traueranzug. (6 Wochen).“



Neunteilige Fotoserie „Nationaltracht im hannoverschen Wendlande“ von Richard Steinbacher (1859-1939) aus Salzwedel um 1900 mit späteren Variationen.

Abb. 7 d:
„Anzug gegen Ende der Trauerzeit.“



Abb. 7 e:
„Abendmahlsanzug. Nationaltracht im hannoverschen Wendlande.“



Abb. 7 f:
„Tanz- und Marktanzug. Nationaltracht im hannoverschen Wendlande.“



Abb. 7 g:
„Anzug nach der Trauerzeit.“



Abb. 7 h:
Der „Anzug nach der Trauerzeit“ wird später zur „Tanz- und Markttracht“, hier auf der Doppelpostkarte links.



Abb. 7 i:
„Kirchenanzug. Nationaltracht im hannoverschen Wendlande“ (li).



Abb. 7 k:
Der „Kirchenanzug. Nationaltracht im hannoverschen Wendlande“ wird später zur „Hannov. Wendland – Festtagstracht“.



Abb. 7 l:
„Hannoversches Wendland Erntetracht“.





Abb. 8:
„Hannoversches
Wendland – Hoch-
zeitsleute. Verkauft
durch Buchhändler
Bergmann, Lüchow“,
Postkarte um
1900. In der Mitte
die Geschwister
Mennerich aus
Rebenstorf.

Vergleicht man Muckes Beschreibungen mit den neun Kabinettfotografien der „Nationaltracht im hannoverschen Wendlande“ (Abb. 7), die Richard Steinbacher um 1900 in Zusammenarbeit mit Carl Mentz in Szene gesetzt hatte, fällt auf, dass sich ein großer Teil der Ausführungen auf diese Bildvorlagen bezieht. Die bis heute als optische Engramme¹⁶⁹ wirksamen Steinbacher-Fotografien, die maßgeblich mithilfe der Kleidungssammlung Mentzes inszeniert wurden, sind analog zu Ziehens „Ur-Text“ sozusagen die „Ur-Bilder“. Vielfach als SW-Fotografien, koloriert und als Einzel- und Paarpostkarten reproduziert, wurden sie von Mentz gezielt in ganz Deutschland an Museen und Trachtsammler verschickt und prägen bis heute maßgeblich das Bild der wendländischen ‚Tracht‘.¹⁷⁰

In der Person des Dorfschullehrers, Kantors und Gründers des „Wendländischen Altertumsvereins“ Carl Mentz fokussieren sich insofern die folklorisierenden Bestrebungen von Wiederbelebung und Erhaltung vestimentärer Formen der Region in besonderer Weise. Neben dem Sammeln und Bewahren war er bemüht, das Wissen über die wendländische Kleidung festzuhalten und bildlich zu dokumentieren.¹⁷¹ Nachdem Mentz Richard Steinbacher kennen gelernt hatte, ließ er 1898 seine Nichte Anna Bismarck (1877-1957) im Salzwedeler Atelier in Tanz- und Marktkleidung fotografieren. Wenig

später, Ostern 1900, inszenierte er während eines Gesangfestes in Rebenstorf zum ersten Mal als Singspiel „Bilder“ in ‚Tracht‘, darunter ein „wendisches Brautpaar mit 2 Trauleitern und Kranzjungfern 10 Personen, ebenfalls wendische Nationaltracht“.¹⁷² Auch diese von Steinbacher fotografierte Hochzeitsgesellschaft eroberte später als Postkarte die Bildlore des Wendlandes (s. Abb. 8).

Mit der neunteiligen Serie von Kabinettfotografien „Nationaltracht im hannoverschen Wendlande“ dokumentierte Mentz dann anlassbezogene ländliche Kleidung des Wendlandes. Für die dargestellten fünf Trauerstufen („Erster Traueranzug [1 Jahr]“, „Zweiter Traueranzug [6 Wochen]“, „Dritter Traueranzug [6 Wochen]“, „Anzug gegen Ende der Trauerzeit“, „Anzug nach der Trauerzeit“), den „Abendmahlsanzug“ und den „Kirchenanzug“ standen Katharina Elisabeth Schulz, geb. Främke (geb. 1865) aus Rebenstorf mit ihrer Tochter Anna Maria Elisabeth (geb. 1884) jeweils in der Kleidung einer jüngeren und älteren Frau Modell. Integriert wurde in die Serie das Foto mit der Markt- und Tanzkleidung aus dem Jahre 1898 als „Tanz- und Marktanzug“. In späteren Postkartenaufgaben kamen eine ‚Erntetracht‘ und eine ‚Festtagstracht‘ hinzu. Letztere hatte interessanterweise in der Ursprungsreihe den „Kirchenanzug“ dargestellt und der ursprüngliche „Anzug nach der Trauerzeit“ war nun auf einer Doppelpostkarte zusammen mit dem „Einzelanzug“ von 1898 zu den ‚Tanz- und Markttrachten‘ geworden.

In Mentzes 1914 im Lüneburger Heimatbuch erschienenen Aufsatz „Das hannoversche Wendland“, in dem er sein Wissen über das Wendland zusammenhängend darstellte, finden sich diese Fotografien als „Nachtmahlzeug“,¹⁷³ „Arbeitsanzug“, „Kirch- und Tanzanzug“,¹⁷⁴ „Atlasbandige Tracht“, „Taftbandige Tracht“, „Schlichtbandige Tracht“ und „Tiefste Trauer“¹⁷⁵ wieder. Darüber hinaus wird hier die wendländische Kleidung nach Trageanlässen und Alter noch stärker normiert. Wurde bis dato nur nach jung und alt unterschieden,

führte Mente nun die altersmäßige Differenzierung – bis 30 Jahre, nach dem 30., nach dem 40., nach dem 50. Lebensjahr – ein und setzte diese Altersstufen mit entsprechenden Farben und Materialien der Kleidungsstücke in Verbindung. Laut Mente nahmen die Farbigkeit und die Kostbarkeit der Materialien mit dem Alter ab: Zunächst schwinde alles Rot und Gold, dann werde das Schwarz immer stumpfer, indem die Atlasseide der Taftseide und zuletzt der völlig glanzlosen Seide weiche. Zu den wichtigsten Differenzierungsmerkmalen wurden dabei die Hauben und Bänder.

Es scheint, dass Mente mit dieser kleinteiligen Systematisierung sein Expertentum in Sachen wendländischer ‚Tracht‘ unter Beweis stellen wollte.¹⁷⁶ Quellenmäßig lassen sich seine Festlegungen, z. B. die verschiedenen Stufen der Trauerkleidung, weder archivalisch noch durch historische Abbildungen belegen. Daher lässt sich nicht nachprüfen, was Fund und was Erfindung ist. Die abweichende Benennung einzelner Ensembles legt aber zumindest eine gewisse eigenwillige Interpretationsweise Mentés nahe. Im Gegensatz etwa zu Eduard Kück (1867-1937), dem Ethnographen der Lüneburger Heide (vgl. S. 47), beschreibt der „Folklorist des Wendlandes“¹⁷⁷ ein sehr starres und statisches Raster der alters- und anlassbezogenen Kleidungsensembles für Frauen. Männerkleidung bleibt hier völlig ausgespart.

Anhand des Durchganges durch die vestimentären Formen des Wendlandes in Literatur und Bild wird deutlich, dass durch den Akt der schriftlichen und bildlichen Fixierung Bedeutungen generiert wurden, die die kulturellen Prozesse des Kleidungsverhaltens wiederum aktiv mit steuerten.¹⁷⁸ Je „weniger präsent Trachten als Kleidungsstücke waren“, umso präsenter wurden sie „als Symbole bedrohter, aber idealisierter Lebenszusammenhänge“.¹⁷⁹ Dabei diene insbesondere ein stark stilisiertes und statisches Bild der Frauenkleidung, mit dem Frauen quasi in eine enge Silhouette gezwängt und damit in gewisser Weise der Frauenkörper gebändigt wurde, dazu, dem drohenden Verschwin-

den volkskultureller Zeugnisse angesichts der Industrialisierung und Urbanisierung entgegenzuwirken.

Die fixierten vestimentären Formen wurden und werden bis heute tradiert. So griff Wilhelm Peßler in seinem 1922 erschienenen „Niedersächsischen Trachtenbuch“ für das Wendland ausschließlich auf die Schriften von Carl Mente zurück.¹⁸⁰ Für eine Ausstellung zur ‚Tracht‘ des Hannoverschen Wendlandes im Wendischen Museum Cottbus im Jahre 2006 standen Steinbachers Fotografien Pate.¹⁸¹ Der Artikel „Tracht, wendländische“ im unlängst erschienenen Wendland-Lexikon geht darüber nur wenig hinaus.¹⁸² Auch die ältere und neuere Trachtenbewegung des Wendlandes rekurriert auf Mentés Systematisierung.

Explorationen und bildliche Repräsentationen

Anhand zweier Quellen, die Hinweise auf die tatsächliche Verbreitung geben können, sollen zum Schluss die Aneignungsweisen des in der Literatur beschriebenen regionalen Kleidungsstils durch die wendländische Bevölkerung überprüft werden:¹⁸³ der Wenker-Befragung aus den Jahren 1879/80¹⁸⁴ und den überlieferten historischen Fotografien des Wendlandes,

Zwischen 1876 und 1887 sammelte der Dialektforscher Georg Wenker (1852-1911) für seinen „Deutschen Sprachatlas“ in einem wissenschaftlichen Großprojekt Mundartenmaterial. In einem an die Lehrer von 45.000 Schulorten im Deutschen Reich adressierten Anschreiben stellte der volkskundlich interessierte Forscher die (Zusatz-)Frage: „Haben die Einwohner Ihres Schulortes noch eine ausgeprägte Volkstracht? a) die Männer b) die Frauen“. Nach Abschluss der Erhebungen lagen insgesamt 44.251 Fragebögen aus 40.736 Schulorten vor.¹⁸⁵ Auch wenn es kritische Anmerkungen zum terminologischen Problem des Begriffs der „ausgeprägten Volkstracht“¹⁸⁶ gibt und die wenig differenziert gestellte Frage ebenso wenig diffe-

renzierte Antworten nach sich zog, sind Aussagen möglich, wie erste regionale Auswertungen zeigen.¹⁸⁷ Eine Sichtung der 423 ausgewerteten Bögen aus der Untersuchungsregion macht deutlich, dass die meisten Lehrer die Frage entweder gar nicht, mit einem Durchstreichen oder aber mit einem Nein beantworteten. Nur in wenigen Fällen gibt es mehr oder weniger ausführliche Antworten auf die Frage nach einer „ausgeprägten Volkstracht“. Besonders häufig finden sich Antworten und auch ausführlichere Beschreibungen auf den 34 Fragebögen, die aus den Ortschaften des Kreises Dannenberg, der damals das Wendland umfasste, zurückgesandt wurden. Dabei verneinten über die Hälfte, nämlich 18 Personen,¹⁸⁸ die Frage nach einer „ausgeprägten Volkstracht“ bzw. ignorierten sie einfach – ein Beleg dafür, dass es eine solche zum Zeitpunkt der Erhebung 1879/80 mehrheitlich nicht (mehr) gab. Aus 16 Ortschaften kamen ausführlichere Erklärungen. Die Frage nach einer „Volkstracht“ der Männer beantworteten nur drei Lehrer mit teilweiser Zustimmung. Für Rebenstorf hieß es: „Ja, gering namentlich viel weniger als die Frauen“, aus Bültitz kam die Antwort „teilweise“ und für Tarmitz wurde die Kleidung der Männer sehr allgemein beschrieben: „Tragen des Sonntags Röcke, an Werktagen kurze Jacken und lange Hose, früher kurze Hosen.“ Auf die Frage nach der „Volkstracht“ der Frauen antworteten sechs Lehrer mit dem Hinweis, dass diese nur noch teilweise getragen werde oder im Verschwinden begriffen sei, so wird aus Zebelein gemeldet: „Ja, denn bei denselben herrscht noch die wendische ‚Frauentracht‘ vor; doch muss letztere auch schon mehr der moderneren weichen“, und aus Rebenstorf: „Ja, jedoch verliert sich dieselbe, von Jahr zu Jahr immer mehr. (Die wendische)“. Nur fünf Fragebögen beinhalten genauere Beschreibungen der Frauenkleidung. Am ausführlichsten sind die aus Prezier, Lomitz und Wietzetze. So heißt es aus Prezier (Abb. 9): „Sie tragen als Kopfbedeckung die allbekanntesten ‚Timpmützen‘, in Trauerfällen schwarz, sonst klatsch-

mohnrot. Sämtliche – oft 4-5 – Röcke werden über den Hüften befestigt und reichen, unten alle von gleicher Länge, bis 2 Zoll (4–8 cm, d. V.) über die sog. Henkelknochen. Die Schürze umhüllt die ganze Vorderseite und etwa die halbe Hinterseite der Figur. Schuhe von derbem Leder, weit nach vorn ausgeschnitten, bedecken die Füße.“ (Abb. 9) Aus Wietzetze wurde geantwortet, dass die „sog. wendische Tracht mit zurückgekämmten Haar und sog. ‚Timpmütze“ getragen werde, „die bei Trauer aus schwarzer, sonst rother Seide gearbeitet ist. An Festtagen und bei anderen Feierlichkeiten tragen sie einen mit künstlichen Blumen verzierten großen Kragen auf den Schultern. Bei Hochzeiten trägt die Braut eine Krone, von der herab große breite Bänder bis auf die Füße hängen.“ In Lomitz dagegen wurden „Röcke und Jacken; erstere von verschiedenen Farben, letztere fast immer schwarz“ getragen. „Kopfbedeckungen bilden runde Mützen (meist roth oder schwarz) mit langen, bunten Bändern.“ Eine explizite Beschreibung der Alltagskleidung lieferte nur die Antwort aus Tarmitz. Dort trugen Frauen an „den Werkalltagen Mieder oder Schnürleibchen und Röcke.“ Dagegen die „Bräute am Hochzeitstage und die Kranzjungfern hohe Kränze von Gold und Silberperlen wovon handbreite bunte seidene Bänder bis zur Erde hängen und die Mädchen ganz eingehüllt sind.“

Die Beschreibungen sagen wenig über ein anlassbezogenes, wechselndes und festgelegtes Repertoire der Kleidung im Wendland aus. Nur die Brautkleidung wird zweimal ähnlich beschrieben. Bei den Mützen werden die zwei bekannten Formen – Rund- und Timpmützen in rot und schwarz – erwähnt. Erstmals wird von mehreren übereinander getragenen Röcken berichtet. Deutlich bestätigen sich die in der Literatur als allgemeine Grundlinien der wendländischen Kleidung benannten Farbkontraste zwischen Schwarz und Rot und die Kombination von Rock, Schürze und Mieder bzw. Jacke.

Auch ein Blick auf historische Fotografien bestätigt, dass sich um 1860/70 Menschen

Schulort: <i>Prignitz</i>	Kreis etc.: <i>Tannenberg.</i>	Reg.-Bez. oder Landdrostei: <i>Lüneburg.</i>	Staat: <i>Preußen.</i>
Name des Lehrers <i>Heide Hamradt.</i>	Geburtsort des Lehrers <i>Im Reg.-Bezirk etc., Staat geboren, in <i>Landdrostei Lüneburg, Prignitz, Kreis Tannenberg.</i></i>		

Fragen. (Als Beantwortung genügt Durchstreichen des Nichtzutreffenden.)

- Geschah die Uebersetzung durch Schüler oder durch den Lehrer?
- Lautet in dem in Ihrer Schulgemeinde ortsüblichen Dialekte das *g* im Anfange der Wörter (z. B. in den mundartlichen Wörtern für gut, geben, groß, graben, glauben, glücklich) wie *j*, oder wie leises *t*, oder wie leises *h*? *Keines f.*
- Ist ein deutlicher Unterschied zwischen dem *g* in *Augel, Augen, fragen* und dem *g* in *Regel, kriegen, biegen, zeigen*, oder sind diese *g* sämtlich in der Aussprache fast gleich? *Die sind sämtlich in der Aussprache gleich.*
- Lautet *f, p* in den mundartlichen Wörtern für *Stall, stellen, sprechen, Spiel* etc. wie *sch, schp* oder wie *ft, fp*? *Keines f.*
- Ist *sch* in den mundartlichen Wörtern für *schien, waschen, Klatsche* etc. ein einziger Laut, oder lautet es getrennt wie *sch-chen, wasch-chen* etc.?
- Sind in Ihrem Schulorte Nichtdeutsche (Dänen, Polen, Litthauer etc.) in grösserer Zahl ansässig? und welche? und wie stellt sich etwa das Zahlenverhältniss in diesem Falle? *Keines f. sind nicht ansässig.*
- Haben die Einwohner Ihres Schulorts noch eine ausgeprägte Volkstracht?
a) die Männer? *Keines f.* b) die Frauen? *Keines f.*

NB! Alle sonstigen Notizen über besondere Eigentümlichkeiten in Sitte, Hausanlage, Gewohnheiten u. s. w. sind sehr willkommen. Immer aber bleibt die Uebersetzung, dann die obigen Fragen die Hauptsache, auf die es ankommt! — Sollte in Ihrem Schulorte eine deutsche Mundart gar nicht ortsüblich sein, so wäre es sehr erwünscht, die Sätzchen in die ortsübliche fremde Sprache durch Eingeborne irgendwie übersetzen zu lassen.

22700

Abb. 9: Ausgefüllter Fragebogen des von Georg Wenker durchgeführten Projektes „Deutscher Sprachatlas“ aus dem Regierungsbezirk Lüneburg.

aus dem Wendland zu besonderen Anlässen in ‚Tracht‘ fotografieren ließen. Wenngleich ein „Reality-Check“¹⁸⁹ sich hier äußerst schwierig gestaltet, da wesentliche Informationen zum sozialen Hintergrund der Dargestellten fehlen, sind die Fotos als Quelle in ihrer Vielschichtigkeit „zugleich realistisch und abstrakt, objektiv und subjektiv, eindeutig und vieldeutig“.¹⁹⁰ Es handelt sich um private Fotografien, die aus Anlass eines persönlichen Ereignisses – Hochzeit, Verlobung, Erinnerung – von Berufsfotografen im Atelier gemacht wurden. Die älteste Fotografie, auf der Festtagskleidung abgebildet ist, stammt angeblich aus dem Jahre 1851 und zeigt ein „Paar in Kirchgangstracht“ aus Jameln (Abb. 10a): Er ist der Modekleidung gemäß mit dunklem Anzug, bestehend aus langer Hose, Gehrock und Weste, bekleidet; sie mit „Timpmütze“ trägt über der stark taillierten dunklen Jacke und dem Rock eine hellere Schürze und über den Schultern ein kleines Tuch mit Fransen, in der Hand hält sie ein mit Monogramm versehenes Taschentuch an einer Ecke. Die beiden Bindebänder der Haube und die vorn her-

abhängenden Bänder der Schürze sind mit Pailletten geschmückt.

Entgegen der großen Bedeutung, die die Hochzeitskleidung in der Literatur einnimmt, ist nur die Fotografie eines Brautpaares aus dem 19. Jahrhundert überliefert. (Abb. 10g) Es zeigt, stark verfälscht durch eine grobe Kolorierung, die in der Literatur beschriebenen Bestandteile der Hochzeitskleidung. Drei Familienfotos, auf denen zwei bis drei Generationen abgebildet sind, signalisieren eindeutig repräsentativen Charakter. Bei der Familie Höwisch aus Rehbeck (Abb. 10b) trägt die Frau eine Rundmütze, eine recht schlichte Schürze und Bänder. Die Kinder tragen den Erwachsenen nachgebildete Kleidung. Dagegen zeigt die Kleidung der Familie Schulze aus Köhlen (Abb. 10c) in allen Generationen kostbare Ausschmückung: Die Timpmützen-Bänder der älteren Frauen und die Rundmützen-Bänder des Mädchens sind reich bestickt, die Seidenschürze der jüngeren Frau ist zudem ornamentiert. Die älteste Tochter der Familie Hinnerichs (Abb. 10c) erscheint in vollem ‚Trachtenornat‘. Die Groß-



Abb. 10a: Johann Christan Kraul
und Catrina Elisabeth Wappaus aus
Platenlaase als Verlobte, 1851.



Abb. 10b: Familie Höwisch aus Rebeck,
um 1860, Frau in Rundmütze.



Abb. 10c: Familie Schulze aus
Köhlen um 1865. 3. von links=
Anna Elisabeth Schulz, geb. 1859.



Abb. 10d: Familie Hinnerichs
aus Jetzell, Lüchow 1866.



Abb. 10f: „Tracht der verheirateten Frauen im
Wendlande“, 2.H.19.Jh. (A0136). („Ankauf
von Frau Mentz in Bergedorf, im Jahre
1911.“). Historisches Museum Hannover.



Abb. 10e: Familie Schulz aus Satemin.
Links Anna Elisabeth (geb. 1855) mit ihren
Eltern, dem Halbhufner Johann Heinrich
Christoph Schulz und seiner Frau Anne
Catharine geb. Schulz aus Satemin, 1869.



Abb. 10g: Wendländisches Brautpaar, Mitte 19. Jh.
(B0432). Signiert auf der Rückseite ‚A. FLACHSBART,
Maler und Photograph aus Lüchow‘.

Historische
Privatfotos des
19. Jahrhunderts aus
dem Wendland.

mutter trägt schwarze Kleidung und „Timp-mütze“. Auch Dorothea Elisabeth Hinnerichs, geb. 1838, präsentiert sich 1866 stolz im Sonntagstaat, die Farbe der Mütze ist nicht eindeutig. Der Jackenschnitt mit Pagodenärmeln und darunter liegenden Tüllstulpen entspricht der Mode der Zeit. Diese Demonstrationen bäuerlichen Selbstbewusstseins sind vestimentär nicht normiert, wenngleich alle Frauen entscheidende Accessoires der wendländischen ‚Tracht‘ tragen. Die Männer, mit Ausnahme des Bräutigams, sind dagegen modisch gekleidet. Die Konstellation der Fotografien entspricht insgesamt zeitgleichen Atelierfotos und zeugt von einem regional geformten bürgerlichen Repräsentationsbedürfnis, das sich entweder mit Hilfe eigener ‚Trachtenattribute‘ oder der des Fotografen verwirklichte.¹⁹¹

Lüneburger Heide

Hat sich im Wendland ein recht einheitliches Bild der dort getragenen regionalspezifischen Kleidung im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt, kann dies für die Lüneburger Heide nicht festgestellt werden. Die Quellenlage zu den vestimentären Formen der Lüneburger Heide ist sehr gering. In den frühen ‚Trachtenkunden‘¹⁹² taucht die Region entweder gar nicht oder nur beiläufig auf. Grundlegend ist die beachtliche Rekonstruktion durch Eduard Kück¹⁹³ in seiner 1906 erschienenen volkskundlichen Darstellung, „Das alte Bauernleben in der Lüneburger Heide“.¹⁹⁴ Sie stellt die zentrale Quelle für das Kleidungsverhalten in der Lüneburger Heide dar, allerdings nur ausschnittsweise, denn beim genauen Hinsehen entpuppen sich Kücks Ausführungen über die ‚Tracht‘ der Lüneburger Heide vor allem als eine regionale Mikrostudie der Nordwest-Heide, die auf einer organisierten Sammeltätigkeit von Informationen für ein geplantes Wörterbuch der Lüneburger Heide basierte,¹⁹⁵ insbesondere in Kücks etwa 30 Dörfern umfassenden Heimatkirchspiel Hollenstedt und im Umkreis Uelzens.¹⁹⁶ Dabei sei ihm eine „sol-

che Masse volkskundlichen Stoffes“ zugeflossen, dass er dadurch „zu besonderen Forschungen – zunächst auf dem Gebiete der Tracht – angeregt wurde und schließlich den Versuch unternahm, die vielen volkskundlichen Einzelergebnisse zu einem Gesamtbilde des alten Bauernlebens zusammenzufassen.“ Diese Aufgabe habe ihn auch deshalb gereizt, weil die „Volkskünde, die junge Tochter der deutschen Philologie, immer noch zauderte, ihren Fuß in die Heide zu setzen.“¹⁹⁷ Die „Studien zur niedersächsischen Volkskunde“ erschienen in „Verbindung mit dem Deutschen Verein für ländliche Wohlfahrts- und Heimatpflege“. Dieser 1896 durch Heinrich Sohnrey¹⁹⁸ gegründete Verein war Teil der regen niedersächsischen Heimatbewegung und gilt als Beispiel für den „bürgerlichen Versuch, vorindustrielle ländliche Sozialstrukturen durch eine gezielte Sozial- und Kulturpolitik zu stabilisieren und in einem gesteuerten technisch-kulturellen Diffusionsprozess zu erhalten.“¹⁹⁹

Kücks Untersuchung bildete auch eine Grundlage für das 1922 erschienene „Niedersächsische Trachtenbuch“ des Museumsleiters am Vaterländischen Museum Hannover und Mitbegründers des Atlas der Deutschen Volkskunde Wilhelm Peßler (1880-1962), das den ersten und letzten Versuch darstellt, „den Bestand historischer ‚Trachtenlandschaften‘ in Niedersachsen geographisch zu erfassen und den methodischen Weg wissenschaftlicher Trachtenforschung aufzuzeigen“.²⁰⁰

Dieser untersuchte die ländliche Kleidung unter dem Blickwinkel einer „Verkörperung der Volksart unserer Heimat“; er grenzte sich jedoch dagegen ab, „Volkstrachten“ „als eigene Neuschöpfung der Bauern“ oder gar als „Erzeugnis der germanischen Urzeit“ zu betrachten. Er sah die „bürgerliche Kleidung vergangener Zeiten“ in unterschiedlicher zeitlicher Staffelung als Vorbild der ländlichen Kleidung.²⁰¹

Die über 50 ‚Trachtengebiete‘, die Peßler in Niedersachsen verortete, unterteilte er in sieben geographisch oder stammeskundlich bestimmte

Trachtengruppen, wobei er die „Vierlande und den Regierungsbezirk Lüneburg“ in einem Kapitel zusammenfasste. Auf wenigen Seiten wertete er die vorhandene Literatur in Bezug auf die „Sonderformen der Volkstracht“ in der Winsener Elbmarsch, in Bardowick und (besonders ausführlich) im Wendland aus, letztere anhand der Publikationen von Carl Mente.²⁰² Informationen über die Trachten im Westteil des Regierungsbezirks Lüneburg entnahm er den entsprechenden Passagen des „gründlichen Buches über die Heidebauern“ von Eduard Kück,²⁰³ über die „Trachten in der Gegend von Celle vor ihrem Aussterben, das bereits seit längerer Zeit erfolgt ist“²⁰⁴ dem Museumsführer des Bomann-Museums²⁰⁵ und über die Trachten in der Gifhorner Gegend Kretschmers Buch der Volkstrachten von 1870.²⁰⁶ Da Peßler keine weiteren Objektrecherchen oder eigene Feldforschungen bzw. Befragungen durchführte, konnte er seinen Ansatz „Beschreibung, Darstellung der Entwicklungsgeschichte und Feststellung der Verbreitung“,²⁰⁷ als letztere insbesondere seine „Trachten-Geographie“ nur rudimentär umsetzen.²⁰⁸

Damit sind die volkscundlich geprägten Veröffentlichungen, die bis in die 1920er Jahre über das Thema Trachten in der Lüneburger Heide veröffentlicht wurden, bereits weitestgehend zusammengefasst. Topographische Beschreibungen des vestimentären Verhaltens existieren für die Region nicht. In den historischen Reiseberichten wird fast ausschließlich die Landschaft thematisiert.²⁰⁹

In frühen Texten zu Niedersachsen werden zwar Leinenproduktion und -handel beschrieben, es gibt aber keine exakten Beschreibungen der Kleidung.²¹⁰ Ein Artikel aus dem Jahre 1829 im Hannoverschen Magazin,²¹¹ „Skizzen über den Bauer, besonders den Calenberger, und die Verbesserung seines Zustandes“, belegt, dass sich selbst in dem zur damaligen Zeit noch wenig entwickelten Zentrum Niedersachsens eine „Nationaltracht“ nur rudimentär ausgebildet hat. Dort heißt es: „In der Tracht verschmährt der Calenberger neue Moden kei-

neswegs, wie sein Nachbar der Hesse oder Bückeburger. Es ist daher in Romanen und Schauspielen nicht mehr mit s. g. Dreimastern, steifen Röcken ohne Kragen mit unendlichen Knöpfen und Knopflöchern, und gleich langen Schooß-Westen zu producieren. Er trägt jetzt, wie wir, runde Hüte oder militärische Kappen – oft mit goldenen Tressen –, hohe Hemdkragen, schwarze Halsbinden und Röcke oder Kittel mit modiger Taille; Frauen und Mädchen haben Shawls, griechisches Costüm usw. angenommen. Etwas von Nationaltracht ist im nördlichen Calenbergischen wenig mehr anzutreffen; mehr noch im südlicheren Teile.“²¹² Reinhard Oberschelp kommt deshalb zu dem Schluss, dass es „offenbar ... nicht überall eine regionaltypische Tracht gegeben“ habe.²¹³ Die einzige frühe, allerdings recht allgemeine Beschreibung einer regionalspezifischen Kleidung findet sich in dem Reisetagebuch des später bedeutenden niederdeutschen Autors Fritz Reuter (1810-1874) aus dem Jahre 1822. In der Nähe von Hohenzethen, unweit von Uelzen, fiel ihm „zuerst der Anzug der hannoverschen Bauern auf. Ein dreieckiger Hut, ein blauer Rock mit rotem Unterfutter, eine schwarze Hose, schwarze Strümpfe und Schuhe mit blanken Schnallen, das war ihr Galakleid.“²¹⁴

Kück, der mit der Befragung der Bevölkerung seiner Heimat Einblicke in die „Zeit vor etwa fünfzig oder sechzig Jahren“, also in die Mitte des 19. Jahrhunderts, erhielt,²¹⁵ unterschied zwischen einer „Volkstracht“ als in der autarken Hauswirtschaft selbstgefertigten Kleidung, die durchaus „bald diese, bald jene Modeströmung sich zu eigen macht“, und einer „Modetracht“, die sich durch „gesteigerte Kaufkraft“ aus der Nachahmung der höheren Stände und „in Abhängigkeit von der immer Neues auf den Markt werfenden Industrie“ entwickelte.²¹⁶ Als „Modetracht“ bezeichnete er keineswegs die Modekleidung, sondern u. a. regionalspezifische Kleidung der „bevorzugten Nachbarinnen der Heidebäuerin“ wie der „Bardowieckerin, der Altländerin, der Vierländerin“. Ihnen stellte er die „schlichte[n], malerisch wenig reizvolle[n]

[...] Heidetracht“, als „echte Volkstracht“ gegenüber, die ihre „Urwüchsigkeit“ so lange bewahren konnte, weil der „Modeteufel“ in der ärmeren Heide nur „wenig Macht“ hatte.²¹⁷

Als vestimentäre Formen der Lüneburger Heide beschreibt er eine „Arbeits-, Sonn- und Festtagstracht“ sowie eine „Kirch- und Brauttracht“, wobei „begreiflicherweise die Frauenstracht im Vordergrund“ stehe – wieso, bleibt unerläutert.²¹⁸ Herstellung und Umnutzung, Trageweise und soziale Verbreitung und der Wandel einzelner Kleidungsstücke sind bei ihm feste Parameter. Durchzogen ist seine Publikation von Fotografien mit Dokumentationsintention, die er von einem Berufsfotografen fertigen ließ. Auf den gestellten Fotografien tragen die Protagonisten die von Kück gesammelte, seinerzeit noch greifbare Kleidung der Heide.

Frauenbekleidung

Kück differenzierte zwischen der Arbeitskleidung und der „Sonn- und Festtagstracht“, die sich jedoch „in Stoff und Schnitt“ nicht unterschieden. Mieder, mundartlich als „Rump“ bezeichnet, Jacke und Rock waren die zentralen Bestandteile. In der Arbeitskleidung dominierte das Leinen. Das Mieder bestand aus „blau gefärbtem oder gedrucktem Leinen“ genauso wie die sogenannten Sünärmel (Sonnenärmel), die zum Schutz vor der Sonne über die Arme gezogen wurden.²¹⁹ Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde diese Kombination abgelöst durch eine direkt über dem Hemd getragene langärmelige Binderjacke aus russischem Leinen, in der es sich kühler und angenehmer arbeiten ließ.²²⁰ Ein „kreuzweis“ darüber gelegtes Kattuntuch schützte den Nacken. Der Rock aus Leinen oder Beiderwand „wurde durch ein auf dem Schoß der Jacke oder des Rumps aufgenähtes breites Queder gehalten. Man trug ihn schlicht im Gegensatz zu dem vielfach gefältelten Rock der benachbarten stadischen Gegenden. Stoff und Farbe des Rockes stimmte gewöhnlich zu Mieder und Jacke, doch wurden



Abb. 11:
„Aufbruch zum
Mähen“, aus
Kück 1906.

auch (zunächst allerdings wohl nur als Sonntagstracht, d. V.) gestreifte Beiderwandröcke mit von oben nach unten laufenden bunten Streifen (stripte Röck) getragen.²²¹ Darüber trugen die Frauen „eine gefärbte oder eine vom Färber gedruckte blaue Schürze aus selbstgewebtem Leinen“ (Platen), bei größerer Arbeit auch „Beiderwandschürzen, die man nicht selten aus anderen abgetragenen Kleidungsstücken zurechtschnitt“. Auf dem Felde diente ein sogenannter Pferdekopf (Perkopp), „ein gewölbter, länglicher, mit einem schwarzen Samt- oder Atlasstreifen benähte[r] Strohhut“ zum Schutz vor der Sonne.²²² Im Haus dagegen „trug man im ganzen Jahre die zweite Garnitur einer Sonntagsmütze.“²²³

Die Sonn- und Festtagskleidung unterschied sich insbesondere durch verschiedene Mützenformen von der Alltagskleidung (s. dazu unten Museale Überlieferung). Darüber hinaus bestand sie aus wertvolleren Accessoires wie Knöpfen aus einem mit Silber überzogenen Metall, dem Prinzmetall, Samtbesatz an Röcken



Abb. 12:
„Frau in neuerer
Abendmahlstracht“,
aus Küick 1906.

und Schürzen, kostspieligeren Baumwoll- und Seidentüchern oder Schmuckgegenständen, wie einem Samtgürtel mit Filigranschloß, der bei Wohlhabenden aus Silber hergestellt war, oder den „vier bis fünf silbernen Ketten“, die den Hals schmückten, und den silbernen Ohrringen. Verheiratete Frauen trugen statt des Mieders stets eine Ärmeljacke. Sonntags war auch eine schwarze Schürze üblich, an Gründonnerstag und Karfreitag ging man ganz in Schwarz. Zum Kirchgang war es wie im Wendland Brauch, auf dem mit beiden Händen gehaltenen Gesangbuch „ein weißes baumwollenes Taschentuch (Snuf=dok)“ zu legen, außerdem einen Kragen und eine Mütze mit Strich zu tragen.²²⁴

Insbesondere durch Farbe und Farbkombinationen wurden verschiedene Altersstufen und Anlässe unterschieden. Zur Konfirmation trugen Mädchen die oben beschriebene „schwarz-

gefärbte Beiderwandtracht“ mit schwarzer oder weißer Schürze, um den Hals einen weißen Kragen und ein schmales weißes Tuch. und eine weiße Mütze (eine sogenannte Pappmütze).²²⁵

Zum Abendmahl gingen die Mädchen auf jeden Fall in weißer Schürze und weißer Konfirmationshaube (Abb. 12). Dieses „Weiß der Abendmahlstracht“ habe sich im Städtischen, in Hermannsburg und bei den Dienstmädchen des Klosters Lüne erhalten.²²⁶ Statt des baumwollenen weißen Taschentuchs fand hier ein weißes Mulltuch mit Spitzen, wie bei der Hochzeit Verwendung.

In den 1860er Jahren hat es nach Küick einen entscheidenden Umbruch in der „Brauttracht“ gegeben: „Dem schwarzen Orleans- oder Tuchkleid folgte das schwarzseidene, der mit seidenen Bändern geschmückten Krone der Myrtenkranz; auch die oberhalb der Taille befestigten Sträuße aus künstlichen Blumen und buntem Band wurden durch Myrtensträuße mit weißen Atlasbändern ersetzt.“²²⁷

Bei der Beerdigung waren Frauen aus der nächsten Verwandtschaft des oder der Toten bis in die 1840er Jahre – wie im Wendland – in ein besonderes Kleidungsstück, in das sogenannte Not-Laken gehüllt, das zur Aussteuer²²⁸ gehörte und später als Leichentuch benutzt wurde.²²⁹ Darunter trugen die Trauernden ein weißes Kopf- und Schultertuch. Weiß als Trauerfarbe wurde danach mehr und mehr durch Schwarz verdrängt. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurde das Tragen eines schwarzen Kopftuches während der Beerdigung üblich.²³⁰

Männerbekleidung

Die Arbeitskleidung des Mannes²³¹ bestand, so Küick, aus einer „Weste mit zwei Reihen blanker oder schwarzer Knöpfe“ und einer „über den langen Strümpfen zugebundene(n) Kniehose mit gleichen Knöpfen am äußere Kniestück“. Darüber wurde im Sommer zur Schonung, im Winter auch zum Schutz gegen die Kälte eine „Sludder=büx“ und ein blauleine-

ner Kittel getragen.²³² Weste, Jacke und Kniebundhose waren sonn- und feiertags blau, den Hals schmückte ein buntes Tuch. Zur Kirche zog man über die – im Süden bevorzugt rote – Weste mit metallenen Knöpfen, „eine sehr kurze blaue Jacke mit zwei Reihen derselben Knöpfe, die im Schnitt der Alltagstracht entsprach.“ Zum Abendmahl war ein „oft geliehener – langer schwarzer oder blauer Lakens=rock mit einer gleichen, auch wohl einer gelben hirschledernen oder manchestern Kniehose“ üblich. Zur Konfirmation gingen die Jungen in der Kleidung der Eltern oder der älteren Geschwister in blauen Beiderwandhosen und Röcken, „die fast die Erde berührten“ sowie mit einem Zylinder.²³³

Die Weste und die Kniebundhose interpretiert Kück als ein in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts „erstarrtes Rokokokostüm“. Sie wurden Mitte des 19. Jahrhunderts zugunsten der zeitgenössischen Modekleidung aufgegeben. Die Ausführungen des Lehrers Bernhard Dageföhr (1866-1940), der mit seiner 1929 herausgegebenen Sammlung „Leben und Treiben auf dem alten Bauernhofe 1780-1880“ neben Kück die zweite wichtige Quelle zum Kleidungsverhalten in der Lüneburger Heide bietet, bestätigen dieses männliche Kleidungsrepertoire bestehend aus Kniehose, Weste, kurzer Jacke für den Alltag und langem Rock und Zylinder für den Sonntag.²³⁴

Kücks Darstellung der vestimentären Formen entspricht mit seiner Einbindung in die verschiedenen Kontexte des Lebens und Wirtschaftens in der Lüneburger Heide im Ansatz auch heute noch den Anforderungen volkskundlicher Sachkulturforschung. Ausgehend vom Objekt beschreibt er neben dessen Herstellung und Erwerb (Verarbeitung des Hanfes, Flachses und der Wolle)²³⁵ die anlassgebundenen Funktionen der Kleidungsstücke, sozial und nach Alltag und Fest im Lebens- und Jahreslauf differenziert. Realistisch ordnete er das Kleidungsverhalten in der Lüneburger Heide in deren wirtschaftliche Entwicklung ein. Sie zwang die Bewohnerinnen und Bewohner, „die



Kleidungsbedürfnisse nach Möglichkeit durch den eigenen hauswirtschaftlichen Betrieb zu decken“. Kleidung war teuer. Kostete ein Schaf in den 1820er Jahren einen Taler, so „der Stoff zu einem Tuchrock 8-9 Taler“.²³⁶ Kück beschrieb darüber hinaus den nivellierenden Einfluss der Industrie, so z. B. den einer „Annaberger Fabrik, deren Haubenbänder gleichmäßig in den verschiedensten Teilen Deutschlands Eingang gefunden haben“ oder „die ebenfalls weitverbreiteten für Trauer und Nichttrauer eingerichteten Tücher“,²³⁷ was zur Modernisierung der Kleidung insgesamt beigetragen habe.

Mit der funktionalen, sozialen und kulturellen Perspektive liefert Kück ein fundiertes und regional differenziertes Bild der Herstellung von Stoffen, der einzelnen Kleidungsstücke und der vestimentären Formen seines Untersuchungsgebietes im Wandel des 19. Jahrhunderts. Auffallend ist, dass die vestimentären Formen der Lüneburger Heide sowohl des All- als auch des Festtages keine typologische Ausprägung erfuhren. In Form und Schnitt entsprachen sie mit Ausnahme der Mützen, wenigen Accessoires und einigen Sonderformen, wie dem Notlaken, der damals üblichen (klein-)bürgerlichen Kleidung. Nicht umsonst hieß „sik lüneborgsch dregen“ sich zeitgenössisch kleiden.²³⁸

Abb. 13:
„Strickender Schäfer“
mit Zipfelmütze,
aus Kück 1906.

Wenker-Befragung 1879/80

Dies bestätigt die Wenker-Befragung aus dem Jahre 1879/80.²³⁹ In 211 von den 389 Fragebögen, die die Lüneburger Heide betreffen, also in mehr als der Hälfte, wird die Frage nach der Existenz einer „Volkstracht“ explizit verneint. Weitere 143 Beantworter haben die Frage durchgestrichen bzw. ignoriert. D.h. 91% der befragten Lehrer war eine „Volkstracht“ in ihren Schulorten nicht bekannt. Nur in 35 Gemeinden wurde die Frage überhaupt kommentiert: 16 Lehrer äußerten ein allgemeines Bedauern über den Abgang der ‚Tracht‘. So wurde aus Belsen, Fallingbostal gemeldet: „Leider, nein! Die Mode feil, hält alle wie am Narrenseil“ und aus Holdenstedt bei Uelzen: „Nein. Leider werden jetzt alle städtischen Moden nachgeäfft.“ Dass „Alles modernisiert“ (Bilm, Celle) war, belegen weitere Kommentare, wie „Nein, sie besteht in einer starken Nachahmung der Kleidertracht der Städte“ (Becklingen, Fallingbostal) oder „Männer und Frauen richten sich möglichst nach den Modegesetzen der Neuzeit“ (Hellendorf, Burgwedel). Einige Lehrer datierten das Ende einer regionalspezifischen Kleidung auf die 1860er Jahre: „Seit 20 Jahren ist hier die sonst übliche Volkstracht nach und nach verschwunden, und kleiden sich die Einwohner fast durchweg halbstädtisch“ (Beckendorf, Fallingbostal), „Seit 20 Jahren nicht mehr.“ (Sievershausen, Celle).

In den 19 bejahenden Kommentaren wird nicht vom Tragen einer kompletten „Volkstracht“ berichtet, sondern es werden einzelne Trachtenteile oder bestimmte Anlässe des Trachttragens benannt. Aus fünf Orten heißt es, dass zwar Männer eine „Volkstracht“ tragen, Frauen aber nicht. (Stellichte, Fallingbostal, hier Männer „eine Hose zum Überziehen“; Nienhof, Gifhorn, hier Männer: „Tragen alltäglich blauen, baumwoll. Kittel, der wie ein Hemd übergeworfen wird; einige auch noch Kniehosen a la Louis IX.“; Westenholz, Gifhorn, die Männer hier: „Sonntagstracht im Orte: Schwarze Hosen und blaue wollende Jacken.“; Groß Schwülper,

Gifhorn, hier die Männer: „Bei der Arbeit einen Kittel (Oberhemd) von Leinwand.“ [Geschriebenes wurde wieder durchgestrichen, d.V.]; Rethen [Gifhorn]: Die Männer: „Tragen bei der Arbeit blaue Arbeitshemden.“). Nur aus einem Ort wird gemeldet, dass Frauen „zum Teil“, Männer „Keine“ trügen (Obershagen, Celle). Einige der Kleidungsstücke, wie der Kittel, waren jedoch allgemein übliche Arbeitskleidung, so daß hier die Unklarheit des Begriffs „Volkstracht“ bei Wenker zum Tragen kommt.²⁴⁰ Nur in fünf Fällen wird noch von einer mehr oder weniger ausgeprägten „Volkstracht“ berichtet, wobei sich die Meldungen auch hier zum Teil nur auf einzelne Kleidungsstücke beziehen oder unspezifisch gehalten sind:

- Eutzen (Gifhorn): „Haben eine ausgeprägte Volkstracht sowohl die Männer, als die Frauen.“
- Stöcken (Gifhorn): „Die Männer (Bauern) einen runden, breitkrämpigen schwarzen Filzhut der Wittinger Gegend und Dreikamm schwarzen Kittel.“ Die Frauen: „Selbstgewebte Dreikamm-Alltagskleider.“
- Groß-Häuslingen (Fallingbostal): „Es wird hier noch viel selbstgevertigte Kleidung getragen. Haupts. sog. Klumpen(;) Hölzerne Fußbekleidung(;) Haupts. sog. Pantinken oder Holschen.“
- Wieren (Uelzen): Männer und Frauen: „Die gewöhnliche der ganzen Umgegend.“
- Bonstorf (Fallingbostal): „Keine besonders abstechende. Jedoch gilt (das Sprichwort): ‚Ein jeder Ort hat seine Weise, ein jeder Tisch hat seine Speise.‘“
- Woltem (Fallingbostal): „Männer sowohl als Frauen tragen eine Art Schuhwerk, von denen die eine Art fast ganz von Holz ist, die andere Hälfte aus Leder besteht. Die erste Art heißt Klumpen, die letztere Pantinken.“
- Radenbeck (Gifhorn): Die Männer: „Die Tuchröcke sind meistens noch faltenreich, die alten Leute tragen noch kurze Hosen, bis ans Knie.“ Die Frauen: „Ist im Verschwinden. Einige haben bei großen Feierlichkeiten (Abendmahl, Beerdigung) ein weißes



Abb. 14:
Von li.:
Strumpfhändler“
(„Hau-u-sen,
tweere Hau-usen“),
„Honig, Honig“, und
„Lumpensammlerin“.
Aus: Christoffer
Suhr: Der Ausruf in
Hamburg, 1808.

bunt aus genähtes Tuch recht faltenreich um den Oberkörper und eine weiße bunt genähte Schürze.“

- Rötgesbüttel, Gifhorn: „Die wenigen ältesten Männer, ja! Doch ist auch bei diesen der Dreimaster der bequemeren Kappe (Mütze) gewichen.“ Die Frauen: „Die Alten und auch fast alle Frauen reiferen Alters.“
- Hännigsen, Celle: Die Frauen: „Sehr wenig.“ Folgt man den Antworten in der Wenker-Befragung gab es ‚Tracht‘ demnach um 1880 nur noch im Landkreis Gifhorn gefolgt vom Landkreis Fallingbostal. Dem entspricht Richard Andrees Feststellung in seiner Braunschweiger Volkskunde von 1896, dass im „hannoverschen Kreis Gifhorn“ die „ländliche Bevölkerung vielfach noch ursprünglicher geblieben“ sei „als in unserem Lande“, d.h. Braunschweig.²⁴¹ Besondere vestimentäre Formen sind aus der Wenker-Befragung nicht ableitbar, vielmehr sind es einzelne Kleidungsstücke, bei den Männern Kniehosen, Dreimaster, faltenreiche Tucheröcke und ein breitkrepiger schwarzer Filzhut, bei den Frauen nur Tuch und Schürze, die als Signum von ‚Trachttragen‘ bewertet werden.

Visuelle Repräsentationen?

Eine recht spärliche Quelle stellen für die Lüneburger Heide Abbildungen dar. Kück rekurrierte in seiner Bestandsaufnahme auf Christoffer Suhrs (1771-1842) „Der Ausruf in Hamburg“ aus dem Jahre 1808.²⁴² Für ihn sind Suhrs Grafiken Belege für einzelne in der Lüneburger Heide getragene Kleidungsstücke und dort verhandelte Waren. Tatsächlich sind die als realitätsnah einzuschätzenden Grafiken des Dekorations- und Bildnismalers Christoffer Suhr, der 1796 an die Akademie der Künste berufen worden war, die ältesten Abbildungen zur Lüneburger Heide.²⁴³

Suhrs „Strumpfhändler“ (Abb. 14) erwähnt Kück nicht nur im Zusammenhang mit den Strümpfe strickenden Männern im Nordwesten der Lüneburger Heide,²⁴⁴ sondern auch im Zusammenhang mit Männerjacken und Männerkopfbedeckungen („schwarzer oder blauer Lakens-Rock“, dunkler breitkrepiger halbhoher Hut) zusammen mit dem „Honigverkäufer“ (kurze Jacke). Die Lumpensammlerin ist für ihn ein Beleg für „gestreifte Beiderwandröcke mit von oben nach unten laufenden bunten Steifen“.²⁴⁵ Die gelbe Rüben verkaufende „Bardowieckerin“ (Abb. 15), die später u. a. bei Duller, dann aber auch bei Kretschmer²⁴⁶ eine Verall-



Abb. 15: Die „Bardowieckerin“ in Christoffer Suhrs „Der Ausruf in Hamburg 1808“ wird hier bei Duller zu „Bauersleute aus der Umgegend von Lüneburg“, 1847.



Abb. 16: „Umgebung von Hamburg und Bremen“. Die „Bardowieckerin“ Suhrs wird hier in Albert Kretschmer „Deutsche Volkstrachten“ von 1870, dem Land zwischen Hamburg und Bremen, der Lüneburger Heide zugeordnet.



Abb. 17: „Vierländerin“, „Lüneburgerin“ und „Altenländerin“, nach Art des Ausrufes. Kolorierter Kupferstich, 1815. Auch hier diente die „Bardowieckerin“ Suhrs als Vorbild.

gemeinerung zur „Lüneburgerin“ erfuhr, habe ein falsches Bild vermittelt, urteilte Kück, denn der Maler habe „eigentlich nur die Bardowicker Tracht“ dargestellt, „die nicht für die Heide in Betracht kommt.“²⁴⁷ Der „Strumpfhändler“, die „Lumpensammlerin“ und auch der „Honigverkäufer“²⁴⁸, die dagegen laut Kück explizit Kleidung der Lüneburger Heide repräsentieren, wurden in der Folgezeit nicht reproduziert und blieben so von dem Schicksal verschont, zum Symbol für die Lüneburger Heide zu werden, wie etwa die „Vierländerin“ für die gleichnamige Region.²⁴⁹

Der Fundus an Gemälden, Graphiken und historischen Fotografien aus dem 19. Jahrhundert ist auch in den durch das Projekt untersuchten Museumssammlungen gering. Die meisten der ca. 50 in der Projektdatenbank erfassten Abbildungen sind aus der Zeit um 1900, darunter neben Illustrationen zu einzelnen Artikeln auch die bereits oben angeführten Dokumentationsfotografien Kücks. Etwa zeitgleich (1903) entstand die Mappe „Wanderungen durch Heide und Moor“ mit 150 Aufnahmen des Flensburger Hoffotografen Wilhelm F. Dreesen,²⁵⁰ bei denen es sich trotz großer Authentizitätsanmutung um inszenierte Fotografien handelt. Die dargestellten Menschen sind zum großen Teil zeitgenössisch gekleidet. Nur auf wenigen Abbildungen sind Personen mit ‚Trachtenattributen‘ zu entdecken, etwa die Korn bindenden Frauen²⁵¹ mit weißem Kopftuch oder Flatterhut, weißer Bluse bzw. weißem Hemd samt Schonärmeln, schwarzem Mieder und weißer Schürze und die Männer mit Schirmmütze, weißem Hemd, dunkler Weste und langen Hosen. Oder die 6 Feldarbeiterinnen am „Feierabend“, die vor der Kulisse des Dorfes Lindorf stehen, kostümiert in ihren ‚Trachten‘, einige mit Hauben und Schute. Sie sind alle dunkel gekleidet mit Mieder und Rock und Schürzen mit auffallend eingnähten Stufen.²⁵² Die volkskundlichen Fotografien von Wilhelm Carl-Mardorf (1890-1970) können aufgrund ihrer Entstehungszeit in den 1930er Jahren nicht als zeitgenössische Quelle herange-

zogen werden, obwohl sie einiges zur Trageweise der Kleidung auszusagen vermögen.²⁵³

Die große Anzahl an Postkarten²⁵⁴ aus dem beginnenden 20. Jahrhundert, als Ausdruck des wachsenden touristischen Interesses an der Lüneburger Heide entstanden, sind sehr stark idealisiert, so dass sie als Quelle für die Kleidungs-forschung ebenfalls nicht in Betracht kommen. Insofern bleibt es eine zukünftige Aufgabe, nach frühen Fotografien aus der Lüneburger Heide zu suchen.²⁵⁵

Auf den hier erläuterten inszenierten Fotografien werden bis auf die Kopfbedeckungen keine ausdrücklichen regionalspezifischen Kleidungselemente dargestellt. Bestätigt findet sich das ländliche Kleidungs-muster – Rock, Mieder, Schürze für Frauen, Weste und lange Hosen für Männer. Eine visuelle Fixierung vestimentärer Formen ist für die Lüneburger Heide von daher nicht nachweisbar.²⁵⁶

Fazit

Dieser Durchgang durch die vestimentären Formen der Lüneburger Heide und des Wendlandes zeigt, dass sowohl Bilder als auch Texte zur Tradierung und zugleich Formung der Vorstellungen von ländlicher Kleidung in der Lüneburger Heide und im Wendland beigetragen haben. Insbesondere für das Wendland konnte gezeigt werden, dass ‚Tracht‘ „ein höchst fragwürdiger Indikator von Regionenbildung ist, da er häufig just darum entstand, um Regionalbildungsprozesse zu legitimieren.“ Erst durch die ‚Tracht‘ wurde das Wendland als Region sichtbar und kulturräumlich verortet. Die ‚Trachtenforschung‘ um 1900 produzierte so „eifrig an jenen Volkstums- und Regionalgrenzen mit, die wir als topographische Bilder und regionale Stereotypen bis heute im Kopf haben.“²⁵⁷

Darüber hinaus wurden zwei unterschiedliche Modi volkskundlicher Wissensproduktion sichtbar: Einmal der durch einen wissenschaftlichen Impetus geprägte Kücks, zum anderen der aus dem Wunsch des Bewahrens, Rettens

Gerda Engelbracht

Die Objektdatenbank des ‚Trachtenprojektes‘ – Zielsetzung, Struktur und Ergebnisse

Grundlegender Ausgangspunkt einer Kleidungsforschung als Sachkulturforschung, die mit diesem Projekt realisiert werden sollte, ist das textile Artefakt. Von Beginn an war allen am Forschungsprojekt Beteiligten klar, dass es hierbei nicht um dutzende oder hunderte, vielmehr um mehrere tausend textiler Objekte gehen würde. Laut Ausgangshypothese befanden sich in den beteiligten Museen „100 bis 150 Jahre alte Sammlungen mit einem bedeutenden Anteil an ‚Trachtenobjekten‘ aus der Zeit um 1800 und dem frühen 19. Jahrhundert, während die übrigen ‚Trachten‘ [...] aus späterer Zeit oder von Vereinstrachten aus dem 20. Jahrhundert stammen.“¹ Laut dem Ergebnis einer Vorstudie² sollte dies etwa 4.500 vestimentäre Objekte betreffen.³ Als Grundlage für den mehrperspektivisch methodischen Zugang des Forschungsprojekts galt es zunächst den kompletten, die Untersuchungsregion betreffenden, Bestand zu erfassen, um darauf aufbauend eine analytische Beschreibung „in exemplarischen kulturwissenschaftlich-museologischen Fall- und weiterführenden (Labor-) Materialstudien“⁴ durchzuführen. Auch wenn keine Neu- bzw. Nachinventarisierungen vorgenommen werden sollten, war das ein ausgesprochen engagiertes Anliegen, wenn man bedenkt, dass es sich um textile Objekte in unterschiedlicher Größe und Beschaffenheit handelte, die in vier Städten bzw. Dörfern und dort in den verschiedensten Museumsräumen und Behältnissen untergebracht sind.

Da drei Museen bereits seit Jahren mit Inventarisationsdatenbanken arbeiten und in ih-

nen ein großer Teil der zu erfassenden Objekte bereits aufgenommen waren, lag es nahe, die projektrelevanten Textilien ebenso wie nachgewiesene Abbildungen in einer eigens konzipierten, quantitativ wie qualitativ auswertbaren Projektdatenbank aufzunehmen. Ein großer Teil der hier aufgenommenen Informationen sollte zudem in eine über das Projektende hinaus allen ForscherInnen und am Thema Interessierten Online-Datenbank zur Verfügung stehen.

In Celle und Hösseringen hatte bereits Anfang der 1990er Jahre das elektronische Zeitalter der Objektdokumentation begonnen. Hier schien die Lösung einer disparaten Inventarisierungssituation zu liegen, die Viktor Pröstler von der „Arbeitsgruppe Dokumentation“ beim Deutschen Museumsbund realitätsnah nachzeichnete, als er beschrieb „was in den Archiven der Inventarisierung schlummert[e]: Karteikarten jeglichen Formates, hand- oder maschinengeschrieben, teils in Sütterlin und häufig unleserlich, Hefte, Hefter und buchgebundene Eingangskataloge, in systematisierende Sammlungskataloge überführt aber selten weitergeführt, nach Dezennien neu und nach neuen Gesichtspunkten wieder begonnen und dazu dann auf der anderen Seite Objekte, die sich nicht immer sicher dem Katalog zuordnen lassen, mitunter von Serien unterschiedlicher Katalognummern auf runden, sternförmigen, rhombischen und eckigen Aufklebern übersät sind oder sein müßten oder die unvergänglich mit dem Objekt verbundene eisengallustinten-, tuschegeschriebene oder gar eingeritzte Kata-

lognummern aufweisen – kein allgemeines Regelwerk beschränkte den Ideenreichtum und schöpferischen Ordnungsdrang von Generationen wackerer Katalogisierer.“⁵

2004 gehörte der Einsatz von EDV bei der Dokumentation in Niedersächsischen Museen dann längst zum Alltag. Laut einer Bestandserhebung des Museumsverbandes für Niedersachsen und Bremen benutzten 157 von 355 niedersächsischen Museen bei der Dokumentation ihrer Bestände einen Computer.⁶ Die Zahl wird in den vergangenen Jahren weiterhin angestiegen sein.

Seit 1999 wird in Celle mit der Software First-Rumos gearbeitet, mittlerweile sind ca. 64.000 Objekte digital erfasst. Auch in Lübeln ist die Softwarelösung aus dem Museum am Kiekeberg seit 2006 im Einsatz und mit ihr der gesamte textile Bestand (1925 Objekte) des Museums dokumentiert. Für eine selbst entwickelte Datenbank auf der Basis von File-Maker entschied man sich Mitte der 1990er Jahre im Museumsdorf Hösseringen (45.000 erfasste Objekte) und im Museum für das Fürstentum Lüneburg schließlich ist Adlib Museum seit 2006 im Gebrauch.

Die Überlegung, an eine Inventarisationssoftware der beteiligten Museen ‚anzudocken‘, erwies sich als unrealistisch, da ein orts- und systemunabhängiger Zugriff der Projektmitarbeiterinnen auf die Datenbank gewährleistet sein musste, und die Daten auf der Basis eines speziell entwickelten Thesaurus eingepflegt werden sollten.

Mittlerweise sind mehrere für den Museumbereich entwickelte Softwarelösungen (u. a. First Rumos, Adlib, Museum Plus) auf dem Markt, die alle datenintensiven Arbeitsbereiche von Museen, Bibliotheken und Archiven integrieren. Für die klar definierten Bedürfnisse des Forschungsprojekts erschien Adlib Museum am besten geeignet. Basierend auf dem „Datenfeldkatalog“ der „Arbeitsgruppe Dokumentation“⁷ enthält bereits die Grundversion, Adlib Museum Basis, alle Felder für die Grundinventarisierung von Sammlungsgegenständen, darunter

Freitextfelder und solche, die mit einem Thesaurus verknüpft sind; die Einbindung beliebig vieler Objektabbildungen ist möglich. Das speziell für die Sammlungsverwaltung in Museen konzipierte System besitzt zudem eine übersichtlich strukturierte Oberfläche und lässt sich so auch von Hilfskräften ohne eine spezielle Schulung bedienen.

Die Datenstruktur, der Thesaurus

Datenbanken sind in besonderer Weise dazu geeignet, „Informationen so aufzubereiten, dass sie für die systematische Suche und die Ausgabe in vielen verschiedenen Formen von Listen zugänglich werden.“⁸ Grundvoraussetzung ist allerdings die sorgfältige Aufbereitung, präzise Festlegung und Vereinheitlichung der aufzunehmenden Daten. Daher musste vor Aufnahme der Daten in die Projektdatenbank zunächst geklärt werden, welche Felder zu belegen und mit welchem Thesaurus, d.h. mit Hilfe welchen Modells, die ländliche Kleidung zu beschreiben sei, um so eine terminologische Kontrolle zu gewährleisten. Der dafür entwickelte Projektthesaurus basiert auf einer entsprechenden Zusammenfassung des ICOM-Klassifikationssystems, insbesondere aber auf der „Systematik zur Inventarisierung kulturgeschichtlicher Bestände in Museen“ des Hessischen Museumsverbandes.⁹ Die Kleidungsstücke werden von oben nach unten, nach Frauen-, Männer- und Kinderkleidung getrennt beschrieben. Schritt für Schritt mussten deshalb alle – auch die digital bereits vorhandenen – Angaben an das projekteigene Klassifizierungssystem angepasst werden. Denn auch wenn die Strukturen aller genutzten Datenbanksysteme nach vergleichbaren Standards aufgebaut sind, hatte man die Daten nach individuell entwickelten Begriffsstrukturen eingespeist.

Im Bomann-Museum waren bereits 35 % des betreffenden Bestandes digital in der Museumsdatenbank First Rumos erfasst. Weitere Textilien wurden anhand disparater Verzeich-

nisse zusammengesucht, fotografiert und mit allen vorhandenen Informationen in die Datenbank aufgenommen. Im Rundlingsmuseum Wendlandhof Lübeln ebenso wie im Museumsdorf Hösseringen lag der gesamte textile Bestand inklusive der Arbeitsfotos bereits in digitaler Form vor und konnte nach Anpassung an den Projektthesaurus importiert werden. Im Museum für das Fürstentum Lüneburg schließlich mussten die ca. 200 in Frage kommenden Objekte durch die Projektmitarbeiterinnen komplett fotografisch erfasst und anhand der Findmittel so aufbereitet werden, dass sie in die Projektdatenbank überführt werden konnten. Dieser Prozess – letztlich mussten insgesamt etwa sechshundert Objekte neu registriert und fotografiert werden – war nur möglich durch die sachkundige Unterstützung von MitarbeiterInnen der am Projekt beteiligten Museen und Institutionen.¹⁰

Chancen und Grenzen einer Objektdatenbank

Objektdatenbanken haben den konkurrenzlosen Vorteil, dass nach der zeit- und personalaufwändigen Einspeisung aller Informationen ein Datenpool entsteht, der zum einen die unersetzliche Grundlage bei der Auswertung und Bündelung von Detailinformationen bildet, zum anderen statistische Aussagen ermöglicht.

So wurden z.B. die Inventarnummern aus den verschiedensten Quellen in dem entsprechenden Datenbankfeld eines Objekts hinterlegt und damit die Zuordnung einzelner Artefakte zu alten Inventar- oder Bestandslisten, aber auch die Rekonstruktion verstreuter Konvolute ermöglicht. Für das Bomann-Museum konnten etwa acht von zwölf Hauben eines Konvolutes identifiziert¹¹ oder im Museum Lübeln die erhalten gebliebenen Objekte aus dem frühen Bestand des Wendländischen Altertumsvereins herausgefiltert werden, um nur zwei Beispiele

zu nennen. Unersetzlich ist die Datenbank auch bei der Zusammenstellung von Objektlisten für die exemplarischen kulturwissenschaftlich-museologischen Studien, sowie für die Recherche nach Personen oder Ortschaften.

Durch die zentrale Erfassung ist es nun erstmals möglich, den realen Bestand an Textilien aus dem Untersuchungsgebiet in den Magazinen und Ausstellungsräumen der am Projekt beteiligten Museen zahlenmäßig zu beschreiben. Systematisch wurden dabei Kopfbedeckungen, sowie Ober- und Überkleidung von Frauen, Männern und Kindern berücksichtigt. Ebenfalls Krägen und die zur ‚Tracht‘ gehörenden Seidenbänder sowie Hochzeitsaccessoires. Andere Objektgruppen, wie etwa Strümpfe und Schuhe, wurden nur dann importiert, wenn sie Teil von besonderen Konvoluten oder Figurinen waren.

Ebenfalls sind quantitative Aussagen über regionale und zeitliche Ursprünge möglich, da alle diesbezüglichen Informationen in die Datenbank aufgenommen wurden. Quellenkritisch muss allerdings im Hinblick auf die Aussagekraft dieser statistischen Ergebnisse die Inkongruenz und Ausschnitthaftigkeit der Datenbasis genauso berücksichtigt werden, wie die Unmöglichkeit, Angaben zur räumlichen bzw. zeitlichen Provenienz auf ihren Wahrheitsgehalt hin zu überprüfen. Nur in Einzelfällen können durch weitergehende Recherchen gesicherte Aussagen darüber gemacht werden, ob ein Objekt tatsächlich in dem angegebenen Ort getragen wurde, oder ob es sich bei dem/der GeberIn vielleicht um eine/n SammlerIn handelte, der/die dort lebte. Konkrete Angaben über die TrägerInnen der Textilien sind selten. Etwa der Hinweis, dass eine Haube (B0095)¹² von Martha Laue aus Heese, einem Kirchspiel in Beedenbostel, oder ein blauer Kittel (B0366) von dem Frachtfahrer Hans Heinrich Timme aus Wathlingen (1831-1906) getragen wurde.

Informationen zum Nutzungskontext der Objekte fanden ebenfalls Eingang in die Datenbank. Die Absicht, den Nutzungskontext der

vestmentären Objekte systematisch zu bestimmen, wurde allerdings wegen der Gefahr einer nachträglichen Konstruktion von Kleidungs-funktionen aufgegeben. Natürlich steht außer Frage, dass es z. B. Hauben für Verheiratete und Ledige, für junge und alte Frauen, für Festtage, Abendmahl und Trauer gab. Da aber eine konkrete Funktionszuweisung rückblickend keineswegs als sicher belegt werden kann, wurde darauf verzichtet.¹³

Übergreifende Auswertungsergebnisse

Natürlich erlaubt die Datenbank auf Grund ihres inkompatiblen Sammlungs- und Datenbestandes keine exakten statistischen Aussagen. Denn in allen Museen wurden bis auf wenige Vergleichsobjekte ausschließlich die dem Untersuchungsgebiet zugeordnete ländliche Kleidung erfasst, während die als städtisch inventarisierten Artefakte gänzlich unberücksichtigt blieben. Die regionalen und zeitlichen Einordnungen basieren dabei auf diversen schriftlichen Quellen aus einem Zeitraum von über einhundert Jahren, verfasst von FachwissenschaftlerInnen, RestauratorInnen, wissenschaftlichen DokumentarInnen aber auch interessierten QuereinsteigerInnen und ehrenamtlichen MitarbeiterInnen. Trotz dieser Einschränkungen sollen an dieser Stelle interessante übergreifende Ergebnisse vorgestellt werden.

Nach Aufnahme aller textilen Objekte und Abbildungen in den beteiligten Museen umfasst die Datenbank etwa 3.500 Datensätze.¹⁴ Davon stammen ca.

- 850 aus dem Bomann-Museum,
- 1.600 aus dem Rundlingsmuseum Wendlandhof Lübeln,
- 500 aus dem Museumsdorf Hösseringen und
- 200 aus dem Museum für das Fürstentum Lüneburg.

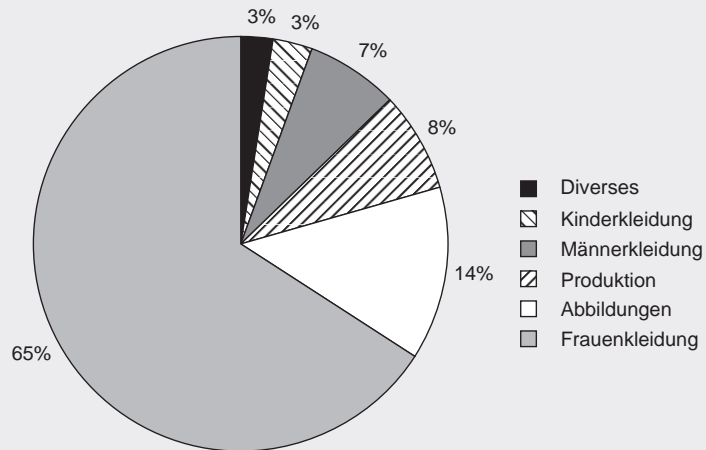
Außerdem wurden ca. 350 Abbildungen importiert, die nicht aus den genannten Museen

stammen, sondern der Literatur und archivalischen Quellen entnommen wurden.

Vergleicht man den in der Ausgangshypothese kalkulierten Bestand von 4.500 Objekten¹⁵ mit dem nun dokumentierten, ergibt sich eine beachtliche Differenz. Und das sowohl in der Gesamtsumme als auch in Bezug auf die Bestände in den einzelnen Museen. Während die Anzahl der vestimentären Objekte im Bomann-Museum (850 anstatt 2.000), im Museum Hösseringen (500 anstatt 1.000) und im Museum für das Fürstentum Lüneburg (200 anstatt 300) zum Teil erheblich geringer ausfiel als veranschlagt, lag die Zahl der nachgewiesenen Artefakte im Rundlingsmuseum Wendlandhof Lübeln etwa 30 % über der kalkulierten Zahl (1.600 anstatt 1.200). Eine Ursache dafür ist möglicherweise die im Projektverlauf vorgenommene Begrenzung in zweierlei Hinsicht: Als Region wurde die Lüneburger Heide eng gefasst, so dass z. B. die sich mehrheitlich nach Hamburg orientierenden Elbmarschen nicht berücksichtigt wurden. Hier bietet sich für ein späteres Forschungsvorhaben eher ein Vergleich mit den Vierlanden und dem Alten Land an. Zum zweiten entschieden wir uns Gegenstandsbereiche, die im Rahmen unseres Ansatzes nicht hinreichend analysiert werden konnten, wie z. B. Schmuckgegenstände und Schuhe, nicht systematisch aufzunehmen. Eine andere Erklärung mag in der disparaten Quellenlage der Datenbestände zu suchen sein, welche die Grundlage für die Vorstudie lieferte.

Betrachtet man den Anteil der verschiedenen Sachgruppen am Gesamtbestand, fällt die absolute Dominanz an Frauenkleidung ins Auge.¹⁶ (Diagramm 1) Ein Ergebnis, dass sich bereits in den Teilergebnissen des Forschungsprojekts abzeichnete und auch den Erkenntnissen vergleichbarer Untersuchungen entspricht.¹⁷

Diagramm 1:
Anteil der
Sachgruppen am
Gesamtbestand.



In der Gruppe der Frauenkleidung (insgesamt 2.300 Objekte¹⁸) dominieren mit etwa der Hälfte des Gesamtbestandes die Kopfbedeckungen, gefolgt von der Oberkleidung mit knapp einem Drittel. (Diagramm 2)

Neben den Kopfbedeckungen, die in allen Museen mit Abstand den größten Teil der Sammlungen ausmachen, treten innerhalb der Objektgruppe Frauenkleidung/Oberkleidung drei Objektgruppen hervor, die als

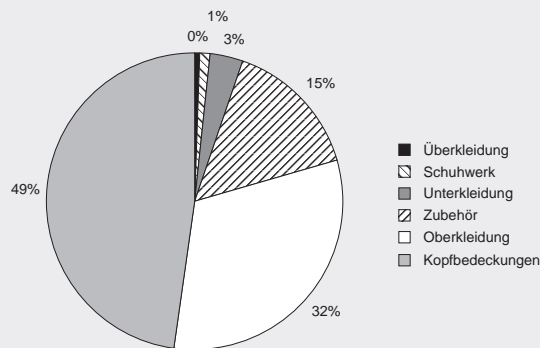


Diagramm 2: Verteilung der Sachgruppen bei der Frauenkleidung.

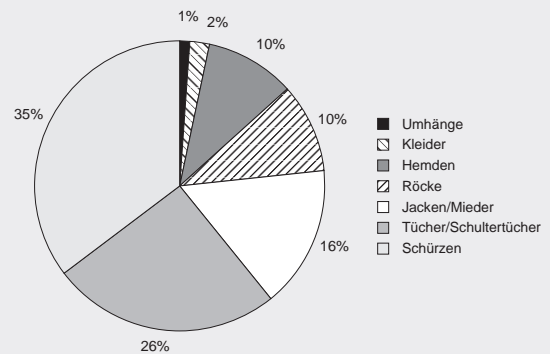


Diagramm 3: Verteilung der Frauenkleidung auf die Objektgruppen.

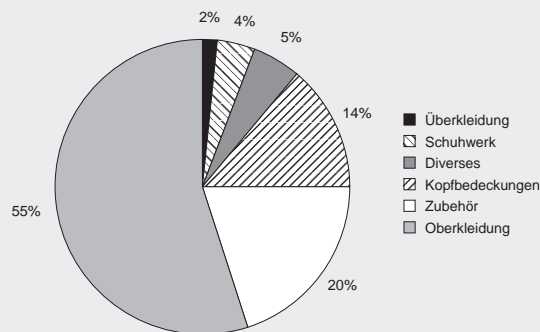


Diagramm 4: Verteilung der Sachgruppen bei der Männerkleidung.

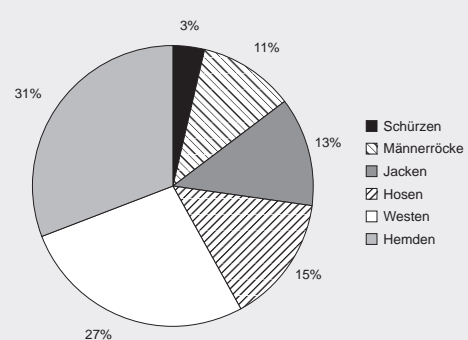


Diagramm 5: Verteilung der Männerkleidung innerhalb der Objektgruppe Oberbekleidung.

wichtigste Attribute der ‚Tracht‘ gelten; es sind Jacken/Mieder, Schürzen und Tücher/Schultertücher. (Diagramm 3)

Mit ca. 260 Objekten und 7% am Gesamtbestand ist der Anteil der erfassten männlichen Kleidungsstücke gering. (Diagramm 4)

Innerhalb der mit Abstand größten Sachgruppe, der Oberkleidung, sind die Kategorien Hemden und Westen am häufigsten vertreten, gefolgt von Hosen und Jacken. (Diagramm 5)

Die Auswertung der regionalen Herkunft der berücksichtigten vestimentären Artefakte ergab einen deutlichen Schwerpunkt im Wendland. Etwa zwei Drittel von ihnen entstammen dieser Region, während ein Drittel der gesamten Lüneburger Heide zugeordnet werden kann. Davon wiederum kommen 70% aus dem südlichen Teil der Region. Die Unterrepräsentation des nördlichen Teils der Lüneburger Heide ist natürlich auch der Entscheidung geschuldet, die Elbmarsch weitestgehend unberücksichtigt zu lassen.

Informationen zur zeitlichen Einordnung sind bei dem größten Teil der berücksichtigten Objekte angegeben und wurden nach einem ebenfalls festgelegten Thesaurus in die Datenbank eingepflegt. Gerade bei diesen Angaben, muss – wie bereits beschrieben – unbedingt berücksichtigt werden, dass nur in den seltensten Fällen eine Überprüfung des Wahrheitsgehalts möglich ist.

Demnach stammen 28% der Frauenkleidung und 11% der Männerkleidung aus einem Zeitraum bis ca. 1850.¹⁹ Dieses Ergebnis widerspricht der Ausgangshypothese, ein großer Anteil der gesammelten ‚Trachten‘ falle in die Zeit des ursprünglichen ‚Trachtentragens‘ Ende des 18. Jahrhunderts bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Und selbst bei den Artefakten, die in den Zeitraum vor 1850 datiert wurden, weist die im Anschluss an die digitale Erfassung vorgenommene kontextuelle Einbindung einzelner vestimentärer Objekte darauf hin, dass diese erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden sein können.

Die Online-Datenbank

Große Teile der Objektdatenbank werden im Rahmen der zentralen Datenbank „Kulturerbe Niedersachsen“ online gestellt. Diese Onlinestellung ist sicher eines der wichtigsten Produkte des Forschungsprojekts, die über das Projektende hinaus für die Universität, die Museen aber auch für eine interessierte Öffentlichkeit Bestand haben werden. Allerdings wird die Qualität und daraus folgernd ihr Wert von einer qualifizierten und gesicherten Betreuung abhängig sein. Denn die „zwangsläufig vorhandene Disparität der Dokumentation, wie z.B. falsche Einordnungen und Datierungen“²⁰, können nur langfristig im Sinne einer tatsächlich wissenschaftlichen Inventarisierung eingearbeitet bzw. überarbeitet werden. Innerhalb des Forschungsprojekts konnte das nur an ausgewählten Objekten einzelner Sachgruppen – Hauben, Schürzen, Tücher, Röcke, Männerkleidung – geleistet werden.

Anmerkungen

- 1 Ellwanger, Becker 2008.
- 2 Becker 2006.
- 3 BMC ca. 2000, RWL ca. 1200, MH ca. 1000 und MFL ca. 300 Objekte.
- 4 Ellwanger, Becker 2008, S. 10.
- 5 Pröstler 1993, S. 4.
- 6 So Hans Lochmann in seinem Vortrag „Vom Patentmaulkorb bis Wasserregal. Wie ist Kulturgut in Niedersachsens Museen erschlossen?“ während der DMB Jahrestagung der Fachgruppe Dokumentation in Emden am 7. Mai 2008 (vgl. http://www.museumsbund.de/fileadmin/fg_doku/termine/2008_Mai/Lochmann.pdf (3.5.2011)).
- 7 Pröstler 1993.
- 8 Manfred Thaller (Historisch-Kulturwissenschaftliche Informationsverarbeitung, Universität Köln) während der EDV-Tage Theuern, 2000 (siehe http://www.edvtage.de/vortrag.php?kapitel=2000_08 (9.5.2011)).
- 9 Wagner 2009.
- 10 Hier sei besonders gedankt Karin Baumann, Dr. Katrin Panne, Frauke Petzold, (Celle), Boni Goldlücke (Lübeln), Manfred Völker (Hösseringen), Dr. Gisela Soltkahn, Dr. Ulfert Tschirner (Lüneburg), sowie Bastian Guong und Nils Peters von der Uni Oldenburg.

- 11 Alle Objekte stammen aus der Sammlung von Wilhelm Ehlers, Soltau und kamen als Konvolut 1932, 216: „12 Hauben mit wenig Schmuck, meist weiße Mützen Stück f. 25 Pf.“ ins BMC. (B0135, B0155, B0168, B0576, B0577, B0578, B0584, B0614.)
- 12 Die angegebenen Inventarnummern entstammen der Objektdatenbank. Es wurde nach Museumsbeständen unterschieden: B = Bomann-Museum Celle; L= Rundlingsmuseum Wendlandhof Lübeln; H = Museumsdorf Hösseringen; R= Museum Fürstentum Lüneburg, Lüneburg. A steht für Abbildungen
- 13 Dazu auch Eiyneck 1991, S. 13.
- 14 Da die Datenbank keineswegs statisch ist, werden alle genannten Zahlenwerte auf- bzw. abgerundet.
- 15 Vgl. Becker 2006.
- 16 Der Anteil von Frauenkleidung an der Gesamtmenge, der in den einzelnen Museen berücksichtigten Objekte beträgt für das Bomann-Museum 76%, das Rundlingsmuseum Wendlandhof Lübeln 70%, das Museum Hösseringen 71% und das Museum für das Fürstentum Lüneburg 87%.
- 17 U. a. Ehrenwerth 2003; Baumgart 2007 oder Ruppel 1998.
- 18 Aus Celle flossen ca. 648, aus Lübeln 1121, aus Hösseringen 357 und aus Lüneburg 174 Objekte in die Datenbank ein.
- 19 Die zeitliche Verteilung der Frauenkleidung im Einzelnen: Nicht berücksichtigt wurde Unterkleidung, Schuhwerk und Zubehör, da diese nicht konsequent in die Datenbank aufgenommen worden sind. Von 1.845 Objekten: 18. Jh. (18), 18./19.Jh (87), 1.H.19. Jh. (413), 19.Jh (852), 20.Jh. (26), ohne Angabe (449).
Die zeitliche Verteilung der Männerkleidung im Einzelnen: Aus den gleichen Gründen wie bei der Frauenkleidung wurde auch hier Unterkleidung, Schuhwerk und Zubehör nicht berücksichtigt. Von 183 Objekten: 18. Jh. (1), 18./19.Jh (2), 1.H.19.Jh. (18), 19.Jh (104), 20.Jh. (10), ohne Angabe (48).
- 20 Hauser 2012a.

und Wiederbelebens heraus entstandene Mentees. Erlangte Mentee überregionale Berühmtheit als „Folklorist des Wendlandes“²⁵⁸ und werden seine Schriften bis heute rezipiert, erfuhr Kücks gründliches Werk nach Peßler keine weitere Aufnahme. Inwiefern sich die in Literatur und Bild gefundenen vestimentären Formen auch in der musealen Überlieferung bestätigen, soll im Folgenden genauer eruiert werden.

Museale Überlieferung der vestimentären Formen

Von den Nachfahren der zu Beginn unseres Artikels abgebildeten Familie Schulz aus dem wendländischen Satemin kam erst vor wenigen Jahren (2006) ein größeres Konvolut Frauen- und Kinderkleidung ins Lübelner Museum.²⁵⁹ Unter den 31 Kleidungsstücken befinden sich u. a. eine grün-gemusterte Seidenschürze auf braunem Grund mit einem Schultertuch aus demselben Material, eine leinene (Festtags-) Schürze, drei Kinderschürzen, zwei mit „Anna Elisabeth Schulz“ bestickte weiße Schultertücher, ein mit ihrem Monogramm „A.E.S.“ besticktes Taschentuch, Krägen und vor allem Hauben, Röcke und Mieder fehlen. Neben der Brautkrone ist auch das Kränzchen des Bräutigams überliefert. Mit 21 Jahren, 1876, hatte Anna Elisabeth Schulz Johann Heinrich Dick aus Satemin geheiratet. So könnte dieses Konvolut aus dem Zeitraum zwischen ihrer Geburt 1855 bis zur Heirat stammen. Seine Tradierung belegt den hohen emotionalen und auch pekuniären Wert der wendländischen Festtagskleidung und zeigt zusammen mit dem erhaltenen Foto,²⁶⁰ dass die in der Literatur beschriebenen Kleidungsensembles und das tatsächliche Kleidungsverhalten nicht deckungsgleich sind. Ob da Lücken in der Literatur vorliegen oder es aber tatsächlich bestimmte individuelle Wahlmöglichkeiten beim sich Kleiden gab muss mangels Quellen offen bleiben. Wir wissen nicht, welche Kleidung sonst noch im Besitz von Anna Elisabeth Schulz war,

und wie sie sich zu unterschiedlichen Anlässen kleidete. Auf jeden Fall sind Mutter und Tochter ohne das in der Literatur als obligatorischen Bestandteil bezeichnete Schultertuch abgebildet. Das Konvolut verweist mit sieben Hauben für Erwachsene und einer für ein Kind sowie drei unterschiedlichen Bänderkombinationen auf eventuell vorhandene Entscheidungsmöglichkeiten bei der Auswahl bestimmter Kleidungsstücke. Es belegt andererseits die im Wendland sich durchsetzende Mode, ein gleichartiges Ensemble aus Seidenschürze und -tuch zu tragen, sowie den Brauch, Schulter- und Taschentücher zu signieren. Die Fotografie wiederum zeigt wie die Kleidungsstücke getragen wurden, z. B. das Mieder über der Schürze, und den Sitz der „Timpmütze“ auf streng zurückgekämmtm Haar.

Gerne hätten wir solche Fragestellungen an weiteren Konvoluten durchgespielt, doch ihre Existenz in den Sammlungen ist genauso selten wie gesicherte Provenienzen. Dort wo eine biographische Rückbindung möglich war, haben wir eine solche versucht. Bereits dieses Beispiel zeigt, warum es uns nicht möglich war, die im Projektantrag als zentrale Aufgabe beschriebene „Analyse und Bearbeitung der ursprünglichen Trachten von 1780 bis 1860“ durchzuführen und auf der Grundlage einer „Wertehierarchie der Trachtengarnituren“, basierend auf den „aus anderen Trachtenregionen hinreichend bekannten Kleidersitten und -rituale(n), aus dem religiösen Brauchtum“, „3 komplette(n) Trachtengarnituren“ und entsprechende Einzelstücke gründlicher zu untersuchen. Doch gab es dafür auch andere Gründe.

Bereits die Erstausswertung der Projektdatenbank²⁶¹ macht deutlich, dass nur ein minimaler Bestand der Sammlungsobjekte überhaupt dem ausgehenden 18. Jahrhundert bis Mitte des 19. Jahrhunderts zugeordnet werden kann. Darüber hinaus hat die Untersuchung der Entwicklung und Wahrnehmung der vestimentären Formen in den beiden sehr unterschiedlichen Untersuchungsregionen anhand der Literatur, der Abbildungen und Explorati-

onen gezeigt, dass, wenn in unserer Untersuchungsregion überhaupt von ‚Tracht‘ im Sinne einer emblematischen Kleidung gesprochen werden kann, dies nur für das Wendland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zutrifft. Auch lässt sich anhand der Bestände und anderer historischer Quellen die oben angesprochene Wertehierarchie, in der laut Projektantrag die „Abendmahlstracht als hochfestliche, kirchliche Zeremonialtracht ... die wertvollste und kostbarste Tracht dar(stell)t, von der sich alle weiteren Trachtengarnituren ableiten“, nicht bestätigen. Nach diesem standen auf gleicher Stufe wie die „Abendmahlstracht“, „die Hochzeitstracht (Abendmahlstracht mit Hochzeitsschmuck) und die Trachten für die verschiedenen Stufen der Trauer. An zweiter Stelle in der Hierarchie der Trachtengarnituren [...] die farbenfrohe Festkleidung, gefolgt von der Tanz- und der Sonntagskleidung und schließlich von der Werktags- bzw. Arbeitskleidung.“²⁶²

Bei unserer mehrperspektivischen Dokumentation der Museumsbestände, insbesondere bei der Rekonstruktion ihrer Sammlungs- und Dokumentationsgeschichte konnten wir zudem feststellen, dass die überlieferten Angaben zu den einzelnen Objekten zum ganz überwiegenden Teil weder für ihre Datierung ausreichen noch die Kleidungsstücke in Funktionszusammenhänge wie z. B. anlassbezogene Trageweisen einzuordnen sind. Im Gegenteil ist nachweisbar, dass die Vorgehensweise der Sammler wie Wilhelm Bomann und Carl Mente, aber auch die Art und Weise der Präsentation der ‚Trachten‘ in den historischen Museen in Celle und Lüneburg selbst zu nicht verifizierbaren Bildern von ‚Tracht‘ beitrugen und es sich zumindest bei den Altbeständen zur ländlichen Kleidung teils um Konstruktions- und Sinnanordnungen ihrer Macher handelte.²⁶³

Da sich also weder komplette „Trachtengarnituren“ – außer den museal konstruierten – in

den Beständen befinden, noch sich anhand der Objekte und archivalischen Quellen eine entsprechende Wertehierarchie verifizieren lässt, wäre es wissenschaftlich unseriös, erneut derartige Zusammenhänge zu rekonstruieren.

Dagegen ist es jetzt auf der Basis des umfangreichen Quellenpools der Objektdatenbank, der dort hinterlegten Objektabbildungen und aller zur Verfügung stehenden Informationen – sowohl über das Objekt selbst als auch zur Provenienz in den Dokumentationsunterlagen der Museen – möglich, einen fundierten und überprüfbareren Vergleich einzelner Kleidungsgruppen auf großer Datenbasis durchzuführen. Dadurch sind einerseits falsche Bestimmungen und Datierungen zu erkennen, andererseits kommen neue systematische Gesichtspunkte ins Blickfeld, die Antworten bezüglich der Herstellung, des Materials, der regionalen und funktionalen Zuordnung sowie der Trägerschaft geben können.

Allerdings stellt eine solche vertiefende Untersuchung an dem „außerordentlich umfangreichen Trachtenbestand“ der Untersuchungsregion mit annähernd 3.500 Objekten ein ambitioniertes Unternehmen dar, das sich auf Grund der zeitlichen und personellen Ressourcen zunächst auf ausgewählte textile Sachgruppen beschränken muss. So werden wir im Folgenden anhand der für die ländliche Kleidung der Lüneburger Heide und des Wendlandes zentralen Objektgruppen – Hauben, Röcke, Schürzen, Tüchern und der Männerkleidung (zu den Miedern vgl. Petra Eller in diesem Band) – eine solche mehrperspektivische Analyse durchführen. Sie wird die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen der in Zukunft online zugänglichen Datenbank zeigen und ist zugleich eine Aufforderung an alle textilhistorisch interessierten Kulturwissenschaftlerinnen und Kulturwissenschaftler, vertiefend weiterzuforschen.

Hauben

Die Menge der Kopfbedeckungen von LandbewohnerInnen aus der Lüneburger Heide und dem Wendland, die in die Museen gelangten ist beeindruckend. Die etwa 1.100²⁶⁴ Artefakte, die in der Datenbank erfasst sind, stammen bis auf wenige Ausnahmen aus dem 19. Jahrhundert. Weder Anzahl noch Datierung sind wirklich überraschend, angesichts der Tatsache, dass die Bedeckung des weiblichen Kopfes ein wichtiger Bestandteil des „Anstandskodex (war, d. V.), der für die weibliche Kleidungskultur bis ins 20. Jahrhundert hinein Gültigkeit beanspruchen konnte.“²⁶⁵ Während das Bürgertum seine im Biedermeier bevorzugten, den ganzen Kopf bedeckenden und mit steifer Rüsche das Gesicht umrahmenden Haubenformen aufgab und sich am neuen internationalen Kleidungsstil orientierte, hielten sich die Landbewohnerinnen entweder an die alten regionalen Traditionen, in denen die Haube als Zeichen der Würde und Unbescholtenheit der verheirateten Frau“ galt,²⁶⁶ oder sie eigneten sie sich im

Zuge einer deutschlandweit zu beobachtenden Haubenrenaissance²⁶⁷ wieder an. „Die gewöhnliche Bezeichnung der Haube ist Mütze“, schrieb Kück,²⁶⁸ eine Behauptung, die Jahrzehnte später durch die Forschungsergebnisse eines Mitarbeiters des Deutschen Wortatlas²⁶⁹ bestätigt wurde: Die Lüneburger Heide und das Wendland zählen vom sprachwissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen zur Mützenregion. Abgesehen von den wenigen Zweistückmützen aus dem 18. bzw. beginnenden 19. Jahrhundert (B0450), den Strohschuten (B0303), den als Sonnenschutz für die Feldarbeit genutzten Flatterhauben (B0323) und den Kapuzen als Schutz gegen Kälte, den modischen Kapotten und den Brautkronen (B0345)²⁷⁰ zählen die Frauenmützen in der Untersuchungsregion zur Kategorie der sogenannten Dreistückmützen, einer Mützenform, die als jüngere Entwicklung gilt²⁷¹ und die aus einem Mittelteil und zwei Seitenteilen zusammengefügt ist.

Extreme Wucher- oder Schwundformen – wie etwa die Schleifenhaube der Bückeburger oder der „Eidop“ der Braunschweiger ‚Tracht‘ –,



Abb. 18:
Li.: Brautkrone,
Wendland, 19.Jh.
(L1579);
Re.: Zweistückmütze,
Wendland,
18./19.Jh. (B0450).



Abb. 19:
(Detailaufnahme).
Der typische,
spitz zulaufende
Haubenboden gab
der Timpmütze ihren
Namen (L0182).

die sich vor allem im späten 19. Jahrhundert entwickelten, lassen sich für die Untersuchungsregion nicht nachweisen. Nur in Ansätzen ist bei der wendländischen „Timpmütze“ eine gemäßigte Hypertrophierung zu erkennen. Während sich, wie vorne beschrieben, im Wendland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die charakteristischen Mützenformen entwickelten, existierten in der Lüneburger Heide nur wenige regionale Gebiete, in denen weibliche Kopfbedeckungen mit annähernd identischer Grundform und Auszier im Gebrauch waren.

Wendland

Für das Hannoversche Wendland sind – wie oben ausgeführt – die Steinbacher-Fotografien mit ‚Trachtenträgerinnen‘ Höhepunkt eines vestimentären Emblematisierungsprozesses von regionaler Kleidung, die zudem ein klares Bild der gebräuchlichen Kopfbedeckungen vermitteln sollten: Danach gab es zwei Formen von Hauben, nämlich die der sogenannten Rund- und der Timpmütze, weiter differenziert durch Farbe, Material und Auszier (Bänder, Strich, Perlen, Flitter etc.). Tatsächlich bilden die beiden Haubenformen auch in den Sammlun-

gen der Projektmuseen den größten Bestand an weiblichen Kopfbedeckungen aus dem Wendland. Von den etwa 480 Objekten können 30% in die Kategorie der Rund- und 50% in die der Timpmützen²⁷² eingeordnet werden.²⁷³

In der Heimatliteratur taucht der Begriff Timpmütze erstmals in den 1860er Jahren²⁷⁴ auf; von runden Mützen – Mente führte den Begriff „runn Mütz“ ein – als Teil der wendländischen ‚Tracht‘ ist seit Beginn des 20. Jahrhunderts die Rede.²⁷⁵

In der Haubenhierarchie des Wendlandes standen die Timpmützen – in gold, rot und schwarz – an oberer Stelle. Während im heutigen Sprachgebrauch mit „Timpen“ die großen Schleifen am Hinterkopf der Mützen gemeint sind,²⁷⁶ war die ursprüngliche Wortbedeutung eine andere. Im Wörterbuch der Brüder Grimm wird Timpmütze mit Zipfelmütze²⁷⁷ übersetzt, während Kück den „Timp'n“, als das „spitze Ende eines Kleidungsstückes“²⁷⁸ definierte. In unserem Fall bezieht sich der Begriff auf die in ein spitzes Dreieck zulaufende, tütenartige Form des Haubenbodens, der durch die besondere Faltenlegung entsteht.²⁷⁹

Zur Bestimmung der zeitlichen und formtypischen Entwicklung dieser Kopfbedeckungen liegen zwei Quellenarten vor: zum einen die vestimentären Artefakte selbst, zum anderen die frühen Inventarisierungsunterlagen der Museen. Allerdings sind dies zwei Quellen, die häufig nicht kompatibel sind. Laut schriftlicher Überlieferung²⁸⁰ stammen die ersten als „goldene Timpmützen“ inventarisierten Objekte aus den Jahren 1780²⁸¹ und 1800²⁸². Die Beschreibung der Artefakte belegt allerdings, dass es offensichtlich eine frühere Timpmützenform gab, die sich deutlich von der später entwickelten unterscheidet. So wird eine in das Jahr 1800 datierte Kopfbedeckung als „Timpmütze von blauem Seidenstoff mit vielfarbigen Blumen, besetzt mit 4 ½ cm breitem Gold und Silberband“²⁸³ beschrieben. In der Grundform war diese sicher vergleichbar mit der Mütze aus Silberborten, Seidengewebe und Flitter (L1437), (vgl. Hildebrandt, S. 135f.) oder der „Sammet-Timpmüt-



ze“ (L1436), die „nicht mehr vollständig, auch ohne Band“²⁸⁴ dem WAV übergeben wurden. Bei diesen Timpmützen, beide stammen aus dem Besitz des Lüchower Senators Wentz, handelt es sich zudem um Formen, die keineswegs als typisch ländlich zu bezeichnen sind, sondern auch in der städtischen Mode getragen wurden.

Die wenigen in den Zeitraum des beginnenden 19. Jahrhunderts datierten Timpmützen bestätigen, dass sich ein für das Wendland als typisch geltendes äußeres Erscheinungsbild entwickelte, indem es zu einer leichten Hypertrophierung kam. Bei den Goldmützen wurden die zunächst in kleine Schlaufen gelegten Schleifenbänder (L1432) (Abb. 20) auf zwei bis sechs an jeder Seite (L1413) vermehrt, vergrößert und wanderten an den gesamten hinteren Haubenkopf.²⁸⁵ Wie die Brokatmützen erhielten auch die schwarzen und roten Timpmützen ihre heute als typisch erscheinende Form offensichtlich erst im späteren Verlauf des 19. Jahrhunderts. So sind die Schleifen einer mit 1810 datierten schwarzen Timpmütze noch nicht an den Seiten des Spiegels, sondern am hinteren unteren Rand befestigt (L1656) (Abb. 21).



Abb. 20 (links):
Timpmütze,
Wendland,
18./19.Jh. (L1432).

Abb. 21:
Timpmütze,
Wendland, 19.Jh.
(L1656).

Auch wenn exakte Angaben über die zeitliche Entwicklung der Haubenformen kaum möglich sind, da keine verifizierbaren Datierungen für die gesammelten Objekte vorliegen und sich diese – bei dem engen Zeitrahmen von etwa 50 Jahren – auch nicht über eine Material-Analyse (Fasern, Farben, Auszier) rekonstruieren lassen, wird deutlich, dass die frühesten Formen der überlieferten wendländischen Timpmützen noch nicht die charakteristischen Schleifen am hinteren Haubenkopf aufweisen. Diese markieren den Beginn einer Entwicklung, an deren Ende ein fast uniformes Aussehen der goldenen, schwarzen und roten Kopfbedeckungen steht, charakterisiert durch die – in der Regel – zwei großen Schleifen auf beiden Seiten des Hinterkopfes und die hinten herabhängenden, überwiegend mit Perlen verzierten, Bänder, die im Laufe der Zeit zudem länger wurden.²⁸⁶ (L1406 und L1858)

Laut Mente gab es in der letzten Phase des ‚Trachttragens‘ (1850-1880) eine strenge alters- und anlassbezogene (Zu-)Ordnung der weiblichen Kopfbedeckungen.²⁸⁷ Danach trugen Schulmädchen „eine kleine, runde, rotseidene Mütze mit langen, bunten Bändern zum



Abb. 22:
Timpmützen in
schwarz, rot, gold,
Wendland, 19. Jh.
(L0410, L1447, L1418).

Festbinden („runn Mütz“); ab der Konfirmation dann eine „samtdurchwirkte, schwarze ... mit weißem, gesticktem ‚Strich‘ und weißbunten (nur kein rot), seidenen Bändern“: Diese Mütze zur „bunten Abendmahlstracht“ trugen sie bis etwa zum 40. Lebensjahr. Es folgte die „klare Abendmahlstracht“ mit atlasbandiger Mütze „mit etwas dunkleren Seidenbändern, dünnerem, mehrfach gesäumtem, ‚klarem‘ Strich“ und schließlich, spätestens ab dem 50. Lebensjahr bis zum Tod, die „schlichtbandige Mütze mit eben solchen Bändern“.

Dass zur Konfirmation nur die Mädchen eine Timpmütze trugen, deren „Eltern die sieben Taler, die dazu gehörten, über hatten“²⁸⁸ und dass insbesondere die aus Goldband hergestellte „Goln Mütz“ nur den „reicheren ‚Deerns‘“ ab dem 16. oder 17. Lebensjahr vorbehalten war,²⁸⁹ macht deutlich, dass mit der Kopfbedeckung auch eine soziale Differenzierung einherging. „Die höchste Festtracht als Kopfschmuck“ sei die „vielgerühmte ‚goldene Mütze‘, schrieb schon Hennings 1862 – eine Kopfbedeckung, deren „Stoff ganz aus Goldgewebe besteht und daher begrifflicherweise ein sehr theures Stück bei der Ausstattung ausmacht“.²⁹⁰ Davon zeugt auch die Höhe des Versicherungsbetrags, mit dem der Wendländische Altertumsverein fünf seiner frühesten Exemplare um 1900 kalkulierte.²⁹¹ 150 Mark war mit

Abstand eine der höchsten Versicherungssummen,²⁹² einzig den Wert einer kompletten wendländischen Brautkrone stufte man mit 300 Mark höher ein. In der Tat seien Timpmützen nur von „echten“ Wendländern und Bauerntöchtern getragen worden, „die etwas mehr Geld ausgeben konnten“, während die runde, leichter zu beschaffende Mütze von den übrigen getragen worden sei, erinnerte sich Mitte der 1950er Jahren auch eine Zeitgenossin Mentges, die 1875 geborene Wilhelmine (Mine) Schulz, geb. Sauck aus Küsten.²⁹³

Rot für die Jugend, Gold für besondere Festtage und schwarz (in den Abstufungen glänzend, matt und völlig glanzlos) zum Kirchgang und im Alter, das war die Farbpalette der wendländischen ‚Nationaltrachten‘.²⁹⁴ Quellen, die einen Hinweis darauf geben, in welchem Ausmaß sich die Wendländerinnen tatsächlich an diese enge Systematik hielten, sind nicht erhalten. Dass jedoch alle Haubenarten getragen wurden, bestätigt der Bestand in den Museen; er gibt zudem einen Hinweis auf die reale Verbreitung der Kopfbedeckungen innerhalb der Bevölkerung.

In die Datenbank des Forschungsprojekts wurden 13 goldene, 36 rote und 102 schwarze Rundmützen, zudem 29 goldene, 26 rote und 181 schwarze Timpmützen aufgenommen. Die Erklärung für die deutliche Differenz zwischen



Abb. 23:
Von li.: Rundmützen
in schwarz, gold, rot,
Wendland, 19.Jh.
(L1601, L1429, L1461).

den goldenen und roten auf der einen Seite und den schwarzen auf der anderen ist naheliegend: Während Frauen ab dem 30sten Lebensjahr ihren Kopf ausschließlich mit schwarzen Mützen aus matter Halbseide, Seidentaft (leicht glänzend) oder Seidensatin (stark glänzend) bedecken sollten, waren die roten und goldenen den Mädchen bzw. jungen Frauen vorbehalten und der Verbreitung der goldenen Mützen zudem durch den Preis enge Grenzen gesetzt.²⁹⁵

Im Hinblick auf die zeitliche und formtypische Entwicklung der goldenen Timpmützen lassen sich zwei Hauptkategorien unterscheiden: die „alte Form“,²⁹⁶ deren Haubenkopf mit floral gemustertem Goldbrokatband belegt ist, während die vier bis sechs Schleifen am hinteren Haubenkopf ebenso wie die herabhängenden Bandenden aus relativ schmalen und kurzen Seiden-Metallbändern gefertigt sind (L1406), sowie eine jüngere Form, bei der sowohl der Haubenkopf als auch die (zwei) Schleifen und die hinten herabhängenden Bänder aus demselben Goldbrokatband bestehen. (L1858)

Wie die Timpmützen sind auch die goldenen Rundmützen vollständig mit floral gemustertem Goldbrokatband belegt (L1424), (vgl. Hildebrandt, S. 137f.). Auffällig ist, dass bei zahlreichen Goldmützen die Kanten mit einem knappen Paspel aus gelbfarbener Seide versäubert sind – ein deutlicher Hinweis darauf, dass

die Mützen mit weitgehend identischen Materialien nach einem detailliert vorgegebenen „Schnittmuster“ gefertigt wurden.

Bis auf zwei Ausnahmen ist auch der Schnitt der roten Rundmützen, die generell ohne Strich getragen wurden, identisch. Sie sind aus seidnem Atlasband gefertigt und weisen allesamt einen Spiegel auf, der in der Regel aus farbig broschiertem Seidenband besteht, das mit Metallfitter und Glasperlen bestickt ist. Nur bei einzelnen Artefakten ist das Mund- oder Bindeband erhalten. (R00841)

Interessant ist eine Kopfbedeckung, deren Form Bestandteile einer Rund- und einer Timpmütze aufweist (L1465) (Abb. 24). Die Schnittform des Haubenkopfes mit perlen- und paillettenbesetztem Spiegel ist dabei mit der einer Rundmütze identisch, während die großen Schleifen mit herabhängenden Bandenden am Hinterkopf an eine Timpmütze erinnern. Möglicherweise handelt es sich hierbei um eine Mützenform aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aus einer Zeit also, in der die Formen der wendländischen Hauben noch nicht so stark systematisiert waren.²⁹⁷ Dass die Kreativität einer Haubennäherin zu dieser ungewöhnlichen (Zwitter-) Form der Kopfbedeckung führte, war in einem funktionierenden ‚Trachensystem‘ wohl eher unwahrscheinlich.

Abb. 24:
Mützenform mit
Bestandteilen
einer Rund- und
Timpmütze,
19.Jh. (L1465).



Die roten Timpmützen sind aus dem gleichen Seidenband wie die Rundmützen gefertigt, haben durchgehend zwei Schleifen am Hinterkopf und zwei hinten herabhängende Bänder, die in der Regel ebenso wie der Spiegel mit Perlen und Pailletten bestickt sind. Bei einigen Objekten wurden sie direkt auf die Haubenbänder gestickt (Abb. 25) – vermutlich ist das ein Hinweis auf eine frühere Entstehungszeit – bei anderen besteht der Perlenbesatz aus einem Halbfertigprodukt (B0355).

Derartige Halbfertigprodukte wurden auch für die Spiegel von Timp- und Rundmützen

verwendet; dies bestätigt sowohl der Bestand von vorgefertigten Haubenspiegeln im Lüneburger Museum²⁹⁸ als auch das Ergebnis detaillierter Schnittanalysen.

Der Schnitt der schwarzen Rund- und Timpmützen ist identisch mit dem der roten. Allerdings variieren diese, dem Trageanlass entsprechend, in der Verwendung des Bandmaterials ebenso wie in der Ausgestaltung des Spiegels.

Sie können in drei Gruppen unterschieden werden: Die ersten sind gefertigt aus völlig glanzloser Seide bzw. Halbseide (R00824 und L1546), die zweiten aus mattem leinwandbindigem oder webgemustertem Seidenband (L1734 und R00834) und die dritten aus glänzendem atlasbindigem Seidenband (L1634), (vgl. Hildebrandt, S. 140ff.). Während die Spiegel der ersten beiden Gruppen in der Regel aus schwarzem Samt, matter (leinwandbindiger) oder glänzender (atlasbindiger) schwarzer Seide gearbeitet sind, weisen die Kopfbedeckungen der dritten Kategorie farbig gestaltete Spiegel auf. Bei einigen besteht der Spiegel nur aus farbig broschiertem Seidenband, bei den meisten jedoch aus einer Stickerei von Glasperlen und Metallfitter auf zum Teil ebenfalls farbig broschiertem Seidenband. Die hinten herabhängenden Bänder sind mit Perlenstreifen verziert. Selten erhalten sind die schwarzen bzw. schwarz-weiß gemusterten Mundbänder, die kurzen Bindebänder oder der Strich aus Tüllspitze bzw. plissiertem Leinen.

Abb. 25:
Verschiedene
Ausführungen von
Perlenstickerei
(L1447, li.),
(B0355, re.).





Einen Eindruck vom Haubenrepertoire einer „echten Wendländerin“ vermittelt der Nachlass der eingangs erwähnten Anna Elisabeth Schulz verheiratete Dick (geb. 1855) aus Satemin. In ihrem Besitz gab es eine rote Kindermütze, eine goldene und sechs schwarze Timpmützen, letztere verteilt auf die Kategorien atlas- (1), taft- (4), schlichtbandig (1) (Abb. 26).

Lüneburger Heide

Wie bereits konstatiert stehen die regional und formtypisch klar zu definierenden Kopfbedeckungen des Wendlands den wenig spezifischen Haubenarten aus dem großen Gebiet der Lüneburger Heide gegenüber.

In der Projektdatenbank befinden sich insgesamt ca. 500 Frauen-Kopfbedeckungen aus dieser Region. Davon können 180²⁹⁹ dem nördlichen Teil der Lüneburger Heide und 290³⁰⁰ dem südlichen zugeordnet werden; in 30 Fällen war eine genauere Eingrenzung nicht möglich. Detaillierte Angaben zu einer Ortsprovenienz wurden in einem gesonderten Datenbankfeld berücksichtigt. Auf die Quellenproblematik der Angaben zur Region in den musealen Überlieferungen wurde bereits an anderer Stelle hingewiesen.³⁰¹

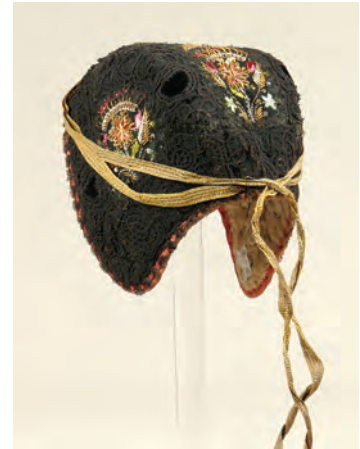
Um die Formen der Mützen in den Museen mit den Beschreibungen in der Regionalliteratur in Beziehung setzen zu können, um so Übereinstimmungen bzw. mögliche Differenzen sichtbar zu machen, wird zunächst ein Blick auf die Überlieferungen geworfen. Die detaillier-

ten und umfassenden Darstellungen stammen von Eduard Kück, der gemeinsam mit seinem großen Mitarbeiterstab vor allem im Nordwesten der Lüneburger Heide bis in die Region um Uelzen unterwegs war, um für sein Lebenswerk, das „Lüneburger Wörterbuch“³⁰², „heimisches Plattdeutsch“ sowie darüber hinausgehende volkskundliche Überlieferungen zu sammeln.³⁰³ Daher beziehen sich seine Ausführungen vor allem auf dieses Gebiet. Vor einer allzu engen Festlegung von typologischen Grenzen warnte Kück selbst, als er darauf hinwies, dass „die geschilderte Kopftracht ... weithin in der Heide zu treffen“ sei, aber auch „strichweise ähnliche Mützen“ darüber hinaus etwa in der Winsener und Neuhäuser Elbmarsch vorkämen. In der Umgebung von Suderburg habe man außerdem „runde, sehr kleine Mützen mit um so breiterem Tüll- und Spitzenvorstoß“³⁰⁴ getragen. Letztlich würden „diese, vielfach von Willkür und Zufälligkeiten abhängenden Verschiedenheiten des Kopfputzes ... nur die Herrschaft der Mode“³⁰⁵ beweisen.

Übereinstimmend werden in der Fachliteratur zwei Haupttypen beschrieben, nämlich die „steife(n) Pappmütze“³⁰⁶ und die weiche Moppe, die im Nordwesten der Heide von „alten Frauen“, um Lüneburg herum wohl auch schon von jüngeren³⁰⁷ in Verbindung mit einem „schnabelförmigen Stirnband“ getragen worden seien (R00845). Letztere zeige „noch deutlich den Einfluss der städtischen Mode, in der die Stirnbinde ein alter Bestandteil“³⁰⁸ war. An ihre Stelle trat die „aus drei Teilen bestehende feste Pappmütze ohne Stirnbinde und mit we-

Abb. 26:
Von li.: Hauben aus dem Nachlass der Anna Elisabeth Schulz. Rundmütze für Kinder (L0405), Timpmützen (L0409, L0410, L0412, L0413).

Abb. 27:
Von li.: „Sonntags-
mütze“, Winser Geest,
(B0135), „Festmütze“,
Winser Geest, (B0126),
„Blankmütze“, Lüne-
burger Heide/Nord
(B0124), „Trauer-
mütze“, Lüneburger
Heide/Nord (R00863),
alle 19.Jh.



niger ausgeprägter und schließlich ganz ver-
schwindender Schnabelform.³⁰⁹ War diese zu
Beginn des 19. Jahrhunderts noch sehr einfach
aus schwarzem und buntem Baumwollband
gefertigt, begann „in den dreißiger und vierziger
Jahren ... die Verwendung von Seide, Spitzen
und Brokat.“ Über die Mützenform hinausge-
hend vermittelte Kück Details zur dazugehöri-
gen Frisur: Das Haar wurde „gescheitelt und bis
zu den Schläfen hinuntergekämmt; hinten wur-
de es lose gelassen, um die Hand gewickelt und
auf dem Kopfe festgesteckt. Das aufgewickelte
Haar trug dann die Mütze, unter der es hinten
4-5 cm herausah.“³¹⁰ Auf diesen sichtbaren Teil
des Haares („Pudel“) habe jedes Mädchen gro-
ßen Wert gelegt.

Die verschiedenen Arten der steifen Papp-
mütze differenzierte Kück – auch auf Grundla-
ge einer eigenen Sammlung – material- und an-
lassbezogen aus.

Danach gab es folgende Varianten:

Sonntagsmütze: ganz mit schwarzem Atlas-
band benäht, in der Mitte des oberen Kopf-
teils ein Stück „buntgeblümtes Seidenzeug“,
darum gelegt eine schmale schwarze Spitze
in Form eines Dreiecks.³¹¹

Kirchgangs- und Hochzeitsmütze:

1. Form: ganz mit bunter Seide besetzt,
darüber schwarze Spitze, in der Mitte ein
kleines Stück für die bunte Seide freige-
lassen; dazu Bindebänder in der Farbe des
seidenen Besatzes und ein Strich.³¹²

2. Form („Blank=mützen“³¹³): ganz mit
schwarzer oder grüner Seide bzw. Samt be-
setzt, am oberen Kopfteil und an den Seiten
verziert mit „Messing- oder Blechornamen-
(n), die rote Glasflüsse“ umschließen,
„auch runde Plättchen, die durch Kantilijen“
verbunden sind; darüber gelegt, nur den
Metallschmuck freilassend, schwarze Spitze;
dazu buntes Bindeband und Strich.³¹⁴

3. Form: mit Bändern aus Gold- und Silber-
brokat bezogen, zwischen den Streifen oben
und an den Seiten mit Metallschmuck ver-
ziert; dazu Strich und Bindeband in ver-
schiedenen Farben.³¹⁵

Abendmahlsmütze: ganz mit schwarzer
Seide (oder Moirée) überzogen; darüber,
die Mitte freilassend, Spitzen; dazu
schwarzgeblümtes Seidenband und Strich.³¹⁶



Abb. 28:
Haubenrepertoire
einer Frau aus der
Nordheide im 19.Jh.
(Im Uhrzeigersinn v.
oben: R00857, R00859,
R00843, R00980.)

Trauermütze:

1. Form (tiefe Trauer): ganz mit glanzlosem seidnem Taft überzogen, in der Mitte ein Stück schwarzes Tuch.³¹⁷

2. Form (Halbtrauer): ganz mit glänzendem Atlasband überzogen, in der Mitte ein mit „Spitze umgebenes Stück Seide“.

Beispiele aller von Kück beschriebenen „Kopfrachten“ sind in den Sammlungsbeständen der Museen in Celle, Hösseringen und Lüneburg erhalten. Der Blick auf die alten Karteikarten und in die Inventarbücher macht deutlich, dass diese Haubenformen vor allem ein Abbild dessen sind, was im Norden der Heide einschließlich der Geest- bis hinein in die Marschregionen³¹⁸ getragen wurde.

Das Repertoire von Kopfbedeckungen, über das eine Bäuerin aus der Nordheide im 19. Jahrhundert verfügte, zeigt anschaulich ein Konvolut aus dem Lüneburger Museum. (Einen Teil davon zeigt die Abb. 28.) 1910 gingen

insgesamt 17 „Bauernmützen“ aus dem Besitz der 1844 in Vierhöfen im Landkreis Harburg geborenen Catharine Friederike Maack geb. Rieckmann³¹⁹ in den Bestand des Museums über. Da die Angaben in den überlieferten Quellen nicht eindeutig sind³²⁰, kann es sein, dass die Mützen sowohl von der Mutter als auch von der Großmutter der Geberin getragen wurden und so bis weit in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückreichen. Elf der 17 „Bauernmützen“ aus Vierhöfen, einem 20 km westlich von Lüneburg gelegenen Ort, konnten bisher zugeordnet werden. Alle haben die für die Nordheide, aber auch für die angrenzenden Marschgebiete typische mehr oder weniger ausgeprägte Schneppe³²¹, wenn vorhanden, einen schmalen Strich, sind aus schwarzer bzw. dunkelroter Seide mit darüber gezogener Spitze gearbeitet, zwei zudem mit Brokatband, mit Chenille- bzw. „Gold- und Flitterstickerei“ verziert.

Abb. 29:
Teile des „Groß
Süstedt“ Konvoluts aus
der Sammlung von
Annemargret Taake
auf einer Postkarte
des Museumsdorfs
Hösseringen.
(H0129-H0146,
H0500-H0504).



Die sehr weit in die Stirn ragende schnabelförmige Spitze (Schneppe) galt zum einen als adäquate Kopfbedeckung einer Frau in weit fortgeschrittenem Alter; da sie sich im Lauf der Zeit immer weiter zurückbildete,³²² kann sie aber auch als Beleg für eine frühe Datierung gewertet werden. Auch die von Kück als Varianten der Kirchgangs- und Hochzeitsmützen beschriebenen Formen mit Brokatband, Metall- und Glasverzierungen sind in den Sammlungen der Projekt- sowie auch anderer Heidemuseen³²³ zu finden. Da sie in der Regel von dortigen MitarbeiterInnen der Region Elbmarsch zugeordnet wurden, sind nur einzelne Stücke in die Projektdatenbank eingeflossen.³²⁴ Hier zeigt sich einmal mehr die Problematik der regionalen Kategorisierung, da die räumliche Zuordnung der Artefakte in den verschiedenen Museen stark differiert und die Formen sich häufig nicht an räumliche Grenzen halten.

Weitaus größer ist die Zahl der runden kleinen Mützen mit breitem „Tüll- und Spitzenvorstoß“,³²⁵ die Kück in der „Umgebung von

Suderburg“ verortete und die Peßler ‚trachtengeographisch‘ als Mützenform der „Uelzener Gegend“ von der des Nordwestens unterschied.³²⁶ Tatsächlich wurden derartige Kopfbedeckungen in fast identischer Grundform mit zahlreichen Varianten der Auszier im gesamten Umland von Uelzen getragen.³²⁷ Alle verfügen über einen stabilen Pappkern, der mit einem passend zugeschnittenem und in einer kleinen Schneppe auslaufendem Belag aus durchgehendem Gewebe oder Bändern belegt ist. Um den Haubenkopf ist jeweils eine schmale, im Nacken zu einer Schleife gebundene Gold- bzw. Silberlitze, eine Kordel oder ein Seidenband gelegt. Dieses, auch in anderen Regionen Niedersachsens verbreitete Band wird als ein „zum Zierat“ gewordenes „Zug- oder Kopfband, das Bindken“³²⁸ definiert.

Es gibt „Pappmützen“ aus schwarzer oder farbiger Seide und andere, die mit Gold- und Silberbrokatbändern belegt sind. Die schwarzen Hauben sind in der Regel unverziert, während die farbigen mit Garnen und zudem häu-



fig mit Metall und Glasperlen bestickt sind.³²⁹ Mit Ausnahme der Mützen aus farbiger Seide, die je nach Anlass, auch ohne Strich getragen wurden, ist der sehr breite Strich von 10 cm und mehr das herausragende Merkmal dieser Mützenform. Bei vielen Hauben in den Museumssammlungen fehlen Strich und/oder Seidenbänder, da man diese häufig getrennt vom Mützenkern aufbewahrte. Entsprechende Einstichstellen aber auch die Reste von Nadeln belegen, dass die Seidenbänder variierten und lediglich mit Stecknadeln an den Mützenkern geheftet wurden.

Die weitestgehend übereinstimmende Grundform der Pappmützen aus dem Uelzener Raum bestätigt auch die detaillierte Schnittanalyse von drei Objekten aus den Museen in Hösseringen und Lüneburg. (vgl. dazu Gudrun Hildebrandt „Aus Eins mach Zehn ...“ in diesem Band)

Töchtern von „wohlhabenden Heidbauern“ sei seit 1840 etwa ein Dutzend Mützen – „vielleicht zur Hälfte Seiden- und Brokatmützen“³³⁰ – zur Hochzeit mitgegeben worden, berichtete Kück Anfang des 20. Jahrhunderts. Wenn die Angaben zur Provenienz des folgenden Haubenkonvoluts richtig sind und tatsächlich alle Kopfbedeckungen von demselben „Hof

in Groß Süstedt bei Uelzen“ stammen, muss der Brautvater in der Tat sehr gut situiert gewesen sein. Das Konvolut aus 21 Kopfbedeckungen, einer Haubenverstärkung und einer als Haubenschachtel genutzten Spanschachtel ging zwischen 1999 und 2011 aus dem Besitz der Sammlerin Annemargret Taake in den Bestand des Museums Hösseringen über. (Abb. 29) Die Sammlerin hatte das Konvolut nach eigenen Angaben um 1975 mit der Information, die Hauben kämen alle von einem Hof in Groß Süstedt, während einer Antiquitätenauktion in der Nähe von Dannenberg erworben. Den größten Teil kaufte 1999 das Museum Hösseringen an,³³¹ die Spanschachtel, drei weitere Hauben sowie ein Haubenkopf aus Papier kamen 2011 hinzu.³³² Das Konvolut besteht somit aus 15 Gold- bzw. Silberbrokat-Mützen mit Stickereien und Applikationen von Metall und Glas, die meisten mit einem Strich, zum Teil mit Bändern, dazu vier aus farbiger Seide mit Applikationen von Samt, Stickereien aus verschiedenen Garnen (Chenille, Baumwolle, Metallfäden), zum Teil mit Glasperlen, geprägten Metallblechen und Flitterelementen verziert. Selbst wenn die Mützen nicht alle aus demselben Besitz stammten, geben sie doch einen guten Überblick über die traditionellen Kopfbedeckungen

Abb. 30:
Mützen aus der
Region um Uelzen,
19.Jh. (Von li.: H0457,
H0459, H0141).



Abb. 31:
Bandmütze,
Wienhausen,
19.Jh. (B0114).

deckungen der Uelzener Region in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.³³³

Eine weitere Haubenform, die „Bandmütze“³³⁴ (Abb. 31, vgl. Hildebrandt, S. 145f.) – die sich ausschließlich im Bestand des Bomann-Museums findet – wird in den südlichen Teil der Lüneburger Heide, in die Samtgemeinde Flotwedel (vor allem in die Dörfer Bockelskamp, Böckel, Kl.-Eicklingen, Wathlingen und Wienhausen), verortet. Warum diese sowohl bei Kück 1906 als auch bei Ingeborg Wittichen, einer Mitarbeiterin des Bomann-Museums, in ihren Publikationen unerwähnt blieb, beantwortete Wittichen an anderer Stelle selbst: Im südlichen Kreis Celle sei „im wesentlichen der Einfluss der Braunschweiger ‚Tracht‘ bestimmend“³³⁵ gewesen, eine Form, die in ähnlicher Art und Weise auch in anderen Teilen Niedersachsens vorgekommen sei.³³⁶ Die Schnittanalyse bestätigt, dass die Hauben im Vergleich „in jeder Hinsicht eine Ausnahme“³³⁷ darstellen. Tatsächlich ähneln die Bandhauben aus den Dörfern südlich von Celle in verblüffender Weise den von Mechthild Wiswe als Spitz-



Abb. 31a:
„Festhaube“, Hermannsburg, 19.Jh. (B0278).

und Rundhauben titlierten Objekten aus den Regionen um Peine, Gifhorn und Wittingen.³³⁸ Auch sie sind über einem Korpus aus farbigem, häufig geblütem Baumwollstoff mit Seidenbändern gearbeitet, von denen ein Band so gerafft ist, dass eine kleine, manchmal auch röhrenartige Öffnung verbleibt. Durch diese ist der farbige Haubenkorpus oder auch ein eingelegter, zum Teil mit Silberstickerei, Flittern und gestanzten bunten Metallornamenten verzierter „Spiegel“ sichtbar.³³⁹ Im Celler Museum gibt es mehrere unfertige Exemplare, die einen Blick in das „Innenleben“ einer Bandmütze gestatten (B0688).³⁴⁰

Für das Flotwedel unterscheidet Wittichen die „schwarze, taftseidene Bandmütze“, die mit schmalen, weißem Strich während des Abendmahls, aber auch als „Paten-, Brautführerinnen- und Brauttracht“ getragen worden sei. Die gleiche Mütze, allerdings „aus glanzlosen Stoffen und ohne Auszier“, galt als Kopfbedeckung für die Trauerzeit, während die Haubenfarbe zur Sonntagskleidung sich nach dem Alter und Familienstand ihrer Trägerin richtete.



Abb. 32:
Von li.: „Wachshaube“,
Region Hermannsburg
(B0335),
„Hochzeitsmütze“,
Hermannsburg
(B0285), 19.Jh.

te: Die „jungen, unverheirateten Mädchen“ trugen eine Mütze aus rotem, junge Frauen eine aus grünem oder blauem³⁴¹ Seidenband, jeweils mit langen, seidenen Kinnbändern, diese zum Kirchgang zusätzlich mit einem „schmalen, weißen Strich“. Die „weiße, taftseidene Bandmütze“³⁴² sei den Konfirmandinnen vorbehalten gewesen. Mit Ausnahme der letztgenannten – von dieser ist lediglich ein „Haubenrohling“ erhalten – sind im Celler Museum alle Farbvarianten vertreten. Die besondere Schnittform dieses Haubenkopfs (wenig bis nicht vorhandene Schneppe und Wangenlaschen) findet sich auch bei mehreren im Bomann-Museum inventarisierten Goldmützen. Bei vielen laufen über dem Goldbrokatband luftmaschenartige goldene Kordeln, die in mehrfachen hinten herabhängenden Schlaufen und zum Teil zwei zusätzlichen langen Kordeln enden. Als Provenienz wird die Region um Celle bis in den Hermannsburger Raum angegeben.³⁴³ (Abb. 31a)

Mit diesen drei Regionen – der Nordheide, der Gegend um Uelzen und der Region um Celle – sind die Gegenden benannt, für die als typisch definierte Mützenformen, die sich auch in den Beständen der Projektmuseen widerspiegeln, vorliegen.

Ein größeres Haubenkonvolut im Bomann-Museum, das dem ganz im (süd-) westlichen Teil der Lüneburger Heide gelegenen Gebiet um Soltau/Fallingbostel zugeordnet wird, stammt aus der Sammlung des Soltauer Tierarztes und „Heimatforschers“ Wilhelm Ehlers (1845-

1927).³⁴⁴ Seit 1903 gab es Verhandlungen zwischen Bomann und Ehlers wegen des Ankaufs zahlreicher Gegenstände (Bierkrüge, Zinnteller, Tonteller, bunte Glasscheiben etc.), darunter „ca. 200 Hauben à 3“,³⁴⁵ Trotz Bomanns Bemühungen, große Teile der Sammlung anzukaufen, da durch die Aufstellung der Stücke seiner Meinung nach „ein echtes Heimatsbild (sic) aus der Lüneburger Heide“ entstehen könne, kam das Geschäft vermutlich aus Kostengründen nicht zustande.³⁴⁶ Erst nach Ehlers Tod wurden 1930/31 aus seiner umfangreichen Sammlung Kupferstiche, Lithographien, Ofenplatten, ländliche Einrichtungs- und Gebrauchsgegenstände und ca. 100 „Ländliche Hauben“ in mehreren Teillieferungen übernommen. Da bisher nur ein kleiner Teil der Hauben eindeutig der Sammlung Ehlers zugeordnet werden konnte,³⁴⁷ der Sammler offensichtlich in der ganzen Lüneburger Heide sammelte und Angaben zur ursprünglichen Provenienz nicht überliefert sind, können keine weiteren formtypischen Aussagen über besondere Haubentypen in der Region Soltau gemacht werden.

Abschließend soll noch eine ungewöhnliche Haubenform vorgestellt werden, die sowohl als Arbeitsmütze als auch als Teil der Hochzeitsmütze, möglicherweise aber auch als Haubenrohling bzw. „Haubenversteifung“, genutzt wurde. (Abb. 32) Alle als Arbeitsmützen inventarisierten Objekte sind aus farbig gemusterter Baumwolle, mit einer einfarbigen Paspel abgesetzt und einem Innenfutter aus naturfar-

benem Leinen; an wenigen sind zudem Bindebänder aus schwarzem Taft erhalten. Die Oberfläche des Gewebes erscheint zum Teil glänzend wachsartig.³⁴⁸ (vgl. Hildebrandt, S. 148f.) Als Provenienz taucht immer wieder Hermannsburg bzw. die Umgegend auf. Sicher wurde eine derartige Haube auf dem Hiesterhof bei Hermannsburg getragen.³⁴⁹

Machart und Abmessung sind nahezu identisch mit weißen, zur Hochzeit oder während der Trauer getragenen Hauben. Durch Hinzufügen von schwarzem Spitzenschleier und Strich³⁵⁰ bzw. einem Kranz aus weißer Spitze und Bändern³⁵¹ wurden sie ihrer Funktion entsprechend ausgerüstet. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass die aufgesetzten Teile und Bänder nur minimal befestigt und damit abnehmbar waren. Möglicherweise ist das ein Hinweis auf variable Mehrfach-Verwendung der weißen Hauben – eine Theorie, die auch durch den Stempel „Leinen-Unterhaube“ auf einem gleichartigen Objekt im Museum Hermannsburg gestützt wird. Zum Teil finden sich die mit gewachstem, gemustertem Baumwollstoff überzogenen Haubenköpfe auch im Spiegel von Hauben wieder, die mit Seiden- oder Brokatband überzogen sind, ein Befund, der ebenso wie die Schnittanalyse darauf hinweist, dass derartige Mützen als Halbfabrikate hergestellt wurden. Gudrun Hildebrandt vermutet, dass die auffällig runde Form der Mützen dadurch entstanden sei, dass „sie über eine Kugelform mit heißem Dampf gepresst“ wurden.³⁵²

Mützenherstellung und Handel

War der Fokus der Ausführungen bisher vor allem auf die Analyse der originalen Artefakte in ihrer Dreidimensionalität und Materialität in Verbindung mit den historischen Überlieferungen gerichtet, sollen nun die Informationen über Produktion und Handel zusammengeführt werden.

Konkrete Informationen über den Produktionsablauf einer Haube vermittelte Edu-

ard Kück. Demnach lieferte die „Mütznäherin [Mützen=neiersch]“³⁵³ die Grundform der Haube³⁵⁴, während man „die übrigen Zutaten [...] beim Kaufmann“ erstanden habe. In den schmalen (1-1,5 cm) Strich aus weißem Tüllband habe die Näherin „ein fortlaufendes Glanzgarnmuster hineingestickt“³⁵⁵ ihn gestärkt und mit Hilfe einer Knippmaschine in Fältchen gelegt. Schließlich seien die Falten mit einem Faden durchzogen worden, „der beim Aufsetzen straff angezogen wurde, damit sich der Strich fest anlegte.“³⁵⁶ Die mit einer geriffelten Walze ausgestatteten „Knippmaschinen“ waren übrigens ein wichtiges Werkzeug, um eine gleichmäßige Fältelung zu erreichen. „Meine Mutter hatte diese Maschine und musste für das ganze Kirchspiel die Striche knippen“, erinnerte sich 1928 eine alte Dame aus Wienhausen.³⁵⁷

Die Fragen, ob die typische Ausgestaltung der Hauben ebenfalls von spezialisierten Näherinnen (später Putzmacherinnen) übernommen wurde, ob die Kundinnen zu ihnen kamen oder sie von Hof zu Hof reisten, um dort ihre Dienste anzubieten und so „in gewisser Hinsicht die Mode der Zeit“³⁵⁸ mitbestimmten oder ob es auch Frauen gab, die die Fertigstellung ihrer Mütze selbst übernahmen, sind nicht eindeutig zu beantworten. Wahrscheinlich ist, dass es alle diese Varianten gegeben hat.³⁵⁹ Eine 1875 geborene Zeitzeugin berichtete, dass die Mützen und Bänder im Wendland sowohl von Bäuerinnen als auch von Näherinnen mit Perlen bestickt worden seien.³⁶⁰

Interessant ist in diesem Zusammenhang der Fund von mehreren Haubenverstärkungen im Museum Hösseringen, die als Teil von größeren textilen Konvoluten dorthin gelangten. So etwa eine aus Schreibpapier gefertigte Haubenform,³⁶¹ die zunächst für Schreibübungen verwendet wurde, bevor sie dann als verstärkende Schicht³⁶² für die Produktion einer „Pappmütze“ genutzt werden sollte. Ob das Papier, auf dem die Jahreszahl 1825 zu lesen ist, noch im selben Jahr, Jahre oder wohlmöglich Jahrzehnte später seine neue Bestimmung als

Haubenverstärkung fand, ist leider nicht eindeutig zu klären. Weitere Haubenverstärkungen aus Papier bzw. Papier und Leinen finden sich in Konvoluten aus Tätendorf (Kreis Uelzen),³⁶³ dem ehemaligen Hiesterhof (nahe Hermannsburg)³⁶⁴ und aus der Region Soltau/Fallingb.-tel.³⁶⁵ Sie sind wichtige Belege dafür, dass die zur traditionellen ländlichen Kleidung gehörenden Mützen auch auf den Höfen selbst gefertigt wurden, entweder in Eigenproduktion oder eben von einer Mützenmacherin, die wie die ländlichen Schneider direkt vor Ort arbeitete. Das Innenfutter könnte von den Trägerinnen selbst hergestellt worden sein, die weiteren Materialien mussten auf jeden Fall käuflich erworben werden. Eine kostenintensive Angelegenheit, für die „der knickerige Wende [...] tief in den Säckel greifen“ musste.³⁶⁶

Auf einen anderen Aspekt verweist ein Autor 1907 in der Zeitschrift „Hannoverland“: Wertvoll sei dem Bauern aber besonders das gewesen, „was ihn sein bares, sauer erworbenes Geld kostet[e]. Daher mußte der Stoff zum Ehrentagszeuge auch wohl gekauft sein.“³⁶⁷ Die durchweg hochwertigen Stoffe für den Haubeboden und den Strich – Seide, Samt, gold- und silberfarbenes Brokatgewebe, bedruckte Baumwolle, Spitze – ebenso wie für die Auszier – Metallfäden, -bänder, Pailletten, Bouillondrähte, Flitter, Chenillegarn, Perlen, Spitzen – wurden auf Märkten,³⁶⁸ von herumziehenden Händlern aber auch in den Geschäften der Region erworben. (vgl. unten Das Angebot textiler Produkte im Wendland)

Dazu gehörten sicher die handgeklöppelten Liebenauer Spitzen, von denen sich viele am Haubenstrich der wertvollen Goldmützen nachweisen lassen³⁶⁹, aber auch „Spitzenprodukte“ aus St. Andreasberg (Harz)³⁷⁰ und dem dänischen Tondern³⁷¹, die über fahrende Händler in die Lüneburger Heide gelangten. (Abb. 33)

Wichtigster Bestandteil für die Produktion der weiblichen Kopfbedeckungen waren allerdings die endlosen Meter metallener und seidener Bänder.³⁷² (Abb. 34) An einigen Mützen sind sie erhalten geblieben, viele sind als Ein-



Abb. 33: Handgeklöppelte Liebenauer Spitze, 19.Jh. (H0457).



Abb. 34: Haubenbänder aus dem Lüneburger Museum, 19.Jh. (Re.: R00858, Breite des Bandes: 6,3 cm, R00976 Breite des Bandes: 7,6 cm).

zelobjekte oder auf Musterkarten geklebt in die Sammlungen der Museen eingegangen. In der Projektdatenbank gibt es ca. 180 Datensätze mit Bändern; da ein Datensatz zum Teil jedoch mehrere Einzelbänder umfasst, liegt die Gesamtzahl erheblich höher. Es gibt Bänder in Taft-, Köper- und Atlasbindung, einfarbige und durch Wasserpressung (moirè) veredelte, webgemusterte und farbig broschierte. Durch den

Einsatz von lochkartengesteuerten Jaquardwebstühlen avancierten sie im 19. Jahrhundert zur fabrikmäßig hergestellten und so für breite Bevölkerungsschichten erschwinglichen Massenware.³⁷³ In der Folge stellten sich die SeidenbandfabrikantInnen auch auf die Abnehmer aus den ländlichen Regionen ein. So ließen etwa die Baseler ProduzentInnen „Bänder mit Blumendekor (Bouquets, Streublumen, Girlanden, Kränze, oft aus Feldblumen) [...] in verschiedenen für die Region spezifischen Colorits“³⁷⁴ weben, die sie bis nach Norddeutschland und sogar Skandinavien verhandelten³⁷⁵, und noch 1898 zog der „Lyoner Seidenagent [...] durch die Lüneburger Heide, um seine buntgemusterten Hochzeitsbänder“³⁷⁶ zu verkaufen.

Ein Musterbuch der Annaberger Firma G. A. Gerischer mit Beispielen aus den Jahren 1838-1898 bestätigt die regionale Ausrichtung der Motive. Abgebildet sind u. a. Bänder für den Kreis Lübbecke, die Lausitz, Zeven-Bremervörde oder das Alte Land. Das Wendland und Regionen der Lüneburger Heide sind darin nicht vertreten. Diese Erfahrung machte auch Wilhelm Bomann, als er 1902 für das Celler Museum „Musterkarten mit hann. Volkstrachtenbändern“ bei Gerischer bestellte, die er enttäuscht mit der Bemerkung zurücksandte: die „Agréments“³⁷⁷ etc. von hessischen, lippeschen oder andern nicht hann. Volkstrachten haben für unsere Zwecke keinen Werth u. kein Interesse“.³⁷⁸ Zwar ist dem erhalten gebliebenen Schriftwechsel aus dem Jahr 1905 zwischen Wilhelm Bomann, Carl Mente³⁷⁹ und einem unbekanntem Berliner³⁸⁰ zu entnehmen, dass Bänder, wie sie früher im „Wendlande ging[en zu Beginn des 20. Jahrhunderts, d. V.] [...] nicht mehr zu haben“ waren, weil der Fabrikant „alte Karten für die richtigen Muster nicht mehr“ hatte und auch nicht bereit war, eine Menge von 24-30 m zu produzieren. Ob sie aber tatsächlich in Berlin hergestellt wurden, wie eine Formulierung nahelegt, und wenn ja, von welchem Unternehmen, erwähnt der Briefschreiber leider nicht. Der Hinweis von Albrecht Lange, dass alle breiten, im Wendland verarbeiteten Seidenbänder

aus dem Rheinland bezogen worden seien,³⁸¹ lässt sich genauso wenig verifizieren, wie die Frage, ob es tatsächlich Fabrikanten gab, die ein spezielles Angebot an ‚wendländischen‘ Bändern vorhielten oder ob die WendländerInnen aus dem Angebot der Händler Muster auswählten und erst durch die spezielle Faltenlegung und Ausschmückung mit Perlen und Pailletten ein regionaltypisches Form- und Ziersystem³⁸² entstand. Besonders auffällig ist das bei den meterlangen Bändern der Brautkronen, die die wendländische Braut schmückten bzw. verhüllten. Die breiten webgemusterten Seidenbänder sind überwiegend in creme- und anderen pastellfarbigen Grundtönen mit farbigen Broschuren von größeren und kleineren Blumenbouquets, -medaillons oder Streublüten in zarten Grün-, Blau- und Violetttönen³⁸³, aber auch in kräftigeren Farben³⁸⁴ ausgeführt. In Verbindung mit der ‚Veredelung‘ durch Biesen, Glasperlen und Metallflittern erhielten sie ihre heute als typisch für das Wendland geltende Anmutung. Einen Eindruck von der Vielfalt der Farb- und Mustervarianten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermitteln die Bänder an einer Krone, die Dorothee Elisabeth Gnade aus Karmitz 1848 bei ihrer Hochzeit mit Johann Heinrich Gnade aus Lübeln³⁸⁵ trug. Im Gegensatz zu den bodenlangen, pastellfarbenen Bändern, die bis in die Gegenwart als typisches Merkmal der wendländischen ‚Brauttrachten‘ im Lübelner und Celler Museum präsentiert werden, (Abb. 18) sind diese Bänder wesentlich kürzer und farbenfroher (Abb. 35).

Außer Frage steht, dass die Bänder mit der eingewebten Inschrift „Es lebe das Wendland“, möglicherweise im Auftrag von „Kantor Mente“³⁸⁶, eigens für diese Region produziert wurden.³⁸⁷

Über die bisher bekannten Quellen sind keine verifizierbaren Aussagen möglich, wo die verwendeten Materialien gekauft wurden. Zwar konnten Namen und Angebotspalette von Hausierhändlern ermittelt werden,³⁸⁸ die im Raum Celle u. a. „seidenes Band“ anboten, und es ist auch bekannt, dass „Kaufleute, Krämer und Hö-



Abb. 35:
Hochzeitskrone
und Bänder von
Elisabeth Gnade, 1848.
(L1568, L1568a).

ker³⁸⁹ aus dem „nahen und fernen Umland von Harz und Heide“³⁹⁰ ihre textilen Produkte (u. a. Spitze, Hüte und Bänder) auf der Braunschweiger Messe erwarben, wo mit „Textilien von grobem Leinen über edle Wollstoffe bis zu feinsten Seide und Spitzen“³⁹¹ gehandelt wurde; der mangelnden Verbindung von Wörtern und Sachen ist es indes geschuldet, dass diese Angaben nichts über das Aussehen der Produkte aussagen und deshalb auch kaum eine Verbindung zu den musealen Artefakten herzustellen ist. Über ein großes Repertoire von Bändern für alle Arten von Kleidungsstücken verfügte der Celler Bänderhändler Carl Meyer („Bandmeyer“³⁹²) ebenso wie die benachbarte Firma, die „Band- und Seidenhandl. en gros“³⁹³ von Ernst Jacobs, die Kolonialwarenhandlungen und Textilgeschäfte weit über die Grenzen der Lüneburger Heide hinaus belieferte.³⁹⁴ Natürlich gab es auch in Lüneburg zahlreiche Geschäfte, die Stoffe, Bänder, sowie „Mode- und Galanteriewaren“ für die Stadt- und möglicherweise auch die Landbevölkerung anboten. Dazu zählten 1825³⁹⁵ sieben Tuchhandlungen ebenso wie J.F. Rudolph („Putz- Mode und Galanteriewaren“), die Witwe Rasch mit ihren Töchtern („Putz und Galanteriewaren, Bardowikerstr.“) und die Putzmacherin Frau Rehbeck, „bey der Nicolai Kirche“. 1860 war die Zahl der Putzmacherinnen und Putzhändler, laut Lüneburger

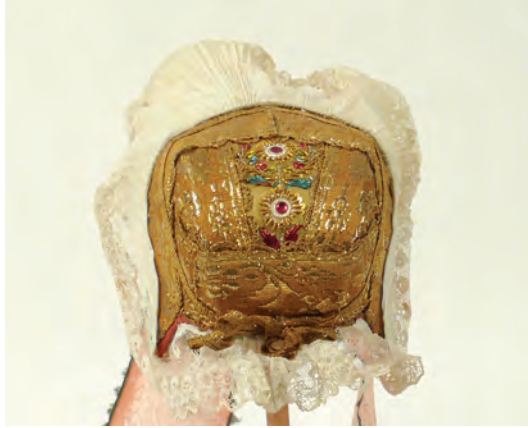
Adressbuch, bereits auf sieben angestiegen. Ob die Handwerkerinnen und Händler, die sich auf die Herstellung von und den Handel mit Kopfbedeckungen spezialisiert hatten, außer modischen Hüten auch ‚Trachtenhauben‘ bzw. Zubehör oder Halbfertigprodukte zur Herstellung von Hauben im Angebot hatten, ist der Quelle nicht zu entnehmen.

Belegt ist, dass die Lüchower Putzmacherin Minna Flömer in ihrer Werkstatt (1883-ca. 1895) Timpmützen für die wendländischen Frauen fertigte (vgl. unten Das Angebot textiler Produkte im Wendland).

Sicher werden die örtlichen Geschäfte auch die bunten und glänzenden Glas- und Metallverzierungen, die seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts³⁹⁶ vermehrt Festmützen, Braut- und Ehrenkronen schmückten, in ihrem Repertoire gehabt haben.

Als „Hauptbezugsquelle der Perlen und des Silberschlangendrahts für die Brautkronen“ erwähnt Kück das „Geschäft von Cordes in Hamburg, vom Volke Perlcordes genannt“.³⁹⁷ Musterkarten zeigen, dass vergleichbare Glasperlen im nordböhmischen Gablonz³⁹⁸ und im thüringischen Lauscha³⁹⁹ produziert wurden und identische Goldfäden, Bouillon, Gold-Flitter und Gold-Folien im traditionsreichen Wiener Posamenterie-Unternehmen M. Maurer (gegründet 1863).⁴⁰⁰ Laut Brockhaus (1833-1837)

Abb. 36:
Verzierungen u. a.
aus Glas- und
Metallflitter an einer
Haube aus Taetendorf
bei Uelzen (H0457).



kamen die HauptlieferantInnen für „Flittern“ Mitte des 19. Jahrhunderts aus Nürnberg, Berlin und Wien. Die in der Mitte mit einer runden Öffnung versehenen Flittern, „mittels welcher man sie mit Fäden auf dem Putz oder in der Stickerei befestigt“, bestehen aus „Gold- und Silberblech oder dünn geschlagenem und cementirtem Messing“.⁴⁰¹ Bedeutende Herstellungsorte für die sogenannte Leonischen Waren⁴⁰² – vergoldete oder versilberte Metallfäden und ihre Produkte (u. a. Borten, Fransen, Spitzen) – waren u. a. das mittelfränkische Roth⁴⁰³ und Zerbst in Sachsen-Anhalt.⁴⁰⁴ Die Sichtung

Abb. 37:
Musterbuch mit
„Folie Flinter“
und „Silber
Flinter“, 19. Jh.



eines Musterbuches im Germanischen Nationalmuseum⁴⁰⁵ mit derartigen Fabrikaten sowie mit schlichten und broschierten Bändern aus silber- und goldfarbenem Metallahn erbrachte zwar einen hohen Wiedererkennungswert, aber keine Antwort auf die Frage, wann und wo die Produkte hergestellt und ob sie möglicherweise in der Lüneburger Heide verhandelt wurden.⁴⁰⁶

Dass die Frage nach der „Herkunft der verwendeten Materialien bei der Herstellung [...] [von, d. V.] Nationaltrachten“⁴⁰⁷ ein Forschungsdesiderat darstellt, ist bereits an anderer Stelle angemerkt worden.

Frauenröcke, Schürzen und Tücher

Neben den Hauben bildet die Oberbekleidung von Frauen – 115 Jacken bzw. Mieder,⁴⁰⁸ 73 Röcke und 16 Kleider,⁴⁰⁹ 257 Schürzen, 188 Tücher bzw. Schultertücher – den nächstgrößten Sammlungsbestand in den Projektmuseen. In der Regel war die Grundform der Frauenoberbekleidung, wie bereits ausgeführt, sowohl in der Lüneburger Heide als auch im Wendland zweigeteilt: Rock und Jacke bzw. Mieder, darüber eine Schürze und ein (Schulter-)Tuch. Diese Aufteilung in Rock und Mieder für die Frau, Hose und Jacke für den Mann ist seit dem 15. Jahrhundert die Grundlage für die Gestaltung der textilen Geschlechterdifferenz.⁴¹⁰ Im 19. Jahrhundert beeinflusste die weibliche Biedermeierkleidung stark die ländliche Kleidung: Die schmale Silhouette des Empire wurde durch breite, ausladende Formen abgelöst.⁴¹¹ Für andere Regionen ist belegt, dass hier insbesondere die lange Schürze und die Haube den einzigen Unterschied der in der Landwirtschaft tätigen Frauen zu den biedermeierlich gekleideten bürgerlichen Frauen darstellten.⁴¹² Auch in der Lüneburger Heide und im Wendland sind es Schürzen, Tücher und Hauben, die als zentrale Unterscheidungsmerkmale für eine regionalspezifische Ausprägung der Kleidung fungieren. Ergänzt wurden sie vor allem im Wendland durch wenige als ‚trachtypisch‘, geltende Ac-



Abb.: 38: Von li.:
„Brustschmuck zur
Brautkleidung“,
Wendland, 2.H.19.Jh.
(B0248), „Handschuhe
zur Brautkleidung“,
Wendland, 2.H.19.Jh.
(B0242) „Fraise“,
Wendland, 2.H.19.Jh.
(B0230).

cessoires, den Kragen („Fraise“), den Brustschmuck zur Brautkleidung sowie lange farbige, häufig bestickte Handschuhe.

Röcke

Die große Überlieferung an Frauenoberbekleidung dürfte daher rühren, dass diese im Gegensatz zur Männeroberbekleidung einem „wesentlich größeren modischen Wandel unterlegen“ war und deshalb nicht wie die Männerkleidung bis zum endgültigen Verbrauch getragen wurde.⁴¹³ Bemerkenswert ist ein Bestand von immerhin 73 Röcken.⁴¹⁴ Aufgrund ihrer großen Stoffbahnen hätten sie durchaus wiederverwertet werden können, weshalb sie häufig nicht museal überliefert sind. Die meisten Röcke kommen aus dem Wendland (46), 18 aus der Lüneburger Heide, bei neun Röcken ist die Herkunft unbekannt.⁴¹⁵

Zeichnen sich die Röcke der Nordheide (Umkreis von Uelzen und Hermannsburg) aus dem 19. Jahrhundert durch dunklere Farbigkeit aus, so ist in der Umgebung von Celle und dem Wendland die Farbpalette breiter.⁴¹⁶ „Gestreifte Beiderwandröcke mit von oben nach unten laufenden bunten Streifen [stripte Röcke]“, die laut Kück „zunächst allerdings [...] nur als

Sonntagstracht“ nicht nur in der Süd-, sondern auch in der Nordheide getragen wurden und auch zur Bekleidung der weiblichen Landbevölkerung in verschiedenen Regionen Deutschlands gehörten,⁴¹⁷ lassen sich im Projektbestand für die Nordheide nicht nachweisen. Einzig das Museumsdorf Hösseringen ist im Besitz eines dunklen, schwarz-weiß gestreiften (Abb. 39) und eines braun-weiß gestreiften Beiderwandrockes (H0379).

Ein schwarzer gestärkter Leinen- oder Beiderwandrock mit schmalen Bund (Abb. 39),⁴¹⁸ dessen unten aufgesetzte Samtborte auf sonntägliche Nutzung weist, lässt sich aufgrund seiner Saumweite auf die Mitte des 19. Jahrhunderts datieren.⁴¹⁹

Die dunklen Beiderwand- bzw. Leinenröcke aus der Umgebung von Uelzen sind im Gegensatz zu den buntgestreiften Beiderwandröcken aus der Umgebung von Celle kürzer.⁴²⁰ Die fünf längsgestreiften (B0010, B0037, B0074, B0319, B0331) und ein quergestreifter Rock (B0015) im Bestand des Bomann-Museums stammen laut Dokumentation alle aus der Südheide, genauer gesagt aus dem sogenannten Flotwedel, der heutigen gleichnamigen Samtgemeinde mit den Orten Wienhausen, Bröckel, Langlingen und Eicklingen. Diese Region stellt einen besonderen Sammlungsschwerpunkt

Abb. 39: Li.: Schwarz-
weißgestreifter
Beiderwandrock,
19.Jh. (H0239). Re.:
Schwarzer Leinenrock,
(H0384), Umgebung
Uelzen, 19.Jh.



Bomanns dar, da sich dort seiner Meinung nach der Geschmack der Landbevölkerung besonders abzeichne. In „den selbst gewebten, aus leuchtend roten, grünen und blauen Streifen bestehenden ‚Balwand‘-Röcken“ zeige sich die „Vorliebe der Landbevölkerung für bunte Farben“,⁴²¹ so Bomann 1902 in einem Presseartikel. Ein früher Beleg für derart gestreifte Röcke findet sich im Novellenalmanach 1841 des niedersächsischen Schriftstellers Karl Friedrich Ludwig Goedecke (1814-1887), in dem eine Bäuerin in Sonntagstracht abgebildet ist, die einen rot-grün-gestreiften Beiderwandrock trägt.⁴²² Ähnliches berichtete Hermann Meyer aus dem Kirchspiel Hänigsen bei Burgdorf, wo Mädchen und „Frauen im blau und rot gestreiften faltenreichen ‚echten‘ Rocke“ zur Kirche gingen.⁴²³ Und auch aus Bockelskamp (bei Wienhausen) ist überliefert, dass Frauen im Alltag „gestreifte Beiderwand Röcke, rot und blau gestreift, unten breites grünes Band“ getragen hätten.⁴²⁴

Die besondere Farbigkeit entstand nach Kück durch das Buntweben, wobei die „Wolle, die der Färber gefärbt hatte, eingeschlagen [wurde], etwa einen Zentimeter lang schwarze, dann einen Zentimeter grüne, und so abwechselnd weiter. Auch rote und braune Wolle wurde verwebt, und so ergaben sich mannigfache Zusammenstellungen; oft wurde auch ein ein-

farbiger Einschlag (z.B. einfaches Braun) gewählt.“⁴²⁵

Ob es sich bei den Röcken um Arbeits- oder Sonntagskleidung oder gar um einen Unterrock handelt, ist nicht eindeutig zu sagen. Im Zugangsbuch des Bomann-Museums ist ein schwarz-lila-rot-gelb gestreifter „Beiderwand-Unterrock“ beschrieben, der bisher nicht zugeordnet werden konnte.⁴²⁶ Zumindest ein Rock (B0319) wurde aufgrund seines Bindeverschlusses als Unterrock getragen.⁴²⁷

Ein interessanter Hinweis auf eine solche Funktion findet sich für das Wendland im „Inventar-Verzeichnis Museum Lüchow des Wendländischen (Geschichts-) und Altertumsvereins“, in dem die im Amtsturm seit 1930 ausgestellten ‚Trachten‘ verzeichnet sind. Unter der Nummer T60 (‚Brauttracht‘) ist als Einzelteil ein „rot grün schwarz gestreifter Unterrock“⁴²⁸ aufgeführt. Dieser ist seit 2006 in der Dauerausstellung des Lübelner Museums zu sehen, jedoch als Oberrock an der Figurine der weiblichen ‚Arbeitstracht‘.

Die bunten Röcke der Südheide wurden im ehemaligen „Volkstrachtensaal“ des Bomann-Museums bis auf das einteilige Kleid (B0037)⁴²⁹ mit blaugrün-gestreiftem Rock und angenähertem türkischromem Baumwollmieder als Sonntagsröcke präsentiert.⁴³⁰ Sie bestehen alle aus einem Schnittteil, sind aber zum Teil unterschiedlich

in Falten gelegt, z. T. sind die Falten am vorderen Bund, ähnlich wie bei den Röcken im Wendland, ausgelassen.

Die wendländischen Röcke bestehen dagegen in der Regel aus drei, seltener aus bis zu sechs Schnittteilen und sind am Bund, ausgenommen in der vorderen Mitte, dicht in relativ lange Falten gelegt. Von den ursprünglich vier in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts datierten Röcken mit roter Grundfarbe und schwarzen bzw. grünen Streifen, die sich im Besitz des WAV befanden,⁴³¹ sind nur noch zwei in der Sammlung vorhanden. (L1578, L1534) Bei letzterem könnte es sich entweder um den in der Altkartei erwähnten „selbstgewebe[n] rote[n] Rock mit schmalen schwarzen Streifen“ der Witwe Saucke aus Lübeln, datiert auf 1820, oder aber um den „rote(n), selbstgew. Rock mit schwarzen Streifen“ der Fr. Janiesch aus Köhlen, datiert auf 1840, handeln.⁴³²

Neben diesen gestreiften Röcken überwiegen in der Überlieferung für das Wendland unifarbene Röcke. Bei dem in der Altkartei des WAV erwähnten selbstgewebten lilafarbenen Rock um 1850 könnte es sich um den Rock (L1551) (Abb. 41) handeln.⁴³³ Der auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts datierte Rock



(L1532) (Abb. 40) dagegen kann aufgrund seiner Maschinennaht erst aus der 2. Hälfte stammen.⁴³⁴

Beide Röcke sind noch nicht so faltenreich wie später datierte, z. B. der blaue Beiderwandrock, der sich als ehemaliger Bestandteil der wendländischen ‚Arbeitstracht‘ im Celler Museum befindet (B0346). Derartige lange, faltenreiche Röcke, allerdings „von feinstem gekauften Tuch“ oder Seide, gehörten Angaben in der Heimatliteratur zufolge zur Festtagskleidung im Wendland.⁴³⁵ Die auf das Ende des 19. Jahrhunderts datierten überlieferten Röcke sind mit ei-

Abb. 40: Li.: Längsgestreifter Beiderwandrock aus Wathlingen, Umgebung Celle, 1.H.19.Jh. (B0010).
Re.: Längsgestreifter Beiderwandrock, Klein Eicklingen, Umgebung Celle.



Abb. 41: Li.: Rock mit schmalen schwarzen Längsstreifen, Wendland, 1.H.19.Jh., (L1534).
Re.: Blau-violetter Beiderwandrock, Wendland, 2.H.19.Jh. (L1532).

Abb. 42:
Blauer Wolltuchrock,
Wendland, nach
alter Aufstellung
zur „Markt- und
Tanztracht“ gehörig,
2.H.19.Jh. (B0352).



ner abgesetzten Saumkante versehen und haben aufgrund der Auslassung der Falten am vorderen Bund eine insgesamt schmalere Silhouette (B0352, B0312, B0342) (Abb. 42).⁴³⁶

Sie ähneln im Schnitt der zeitgenössischen Kleidung, was darauf hinweisen könnte, dass sich die wendländische ‚Tracht‘, die sich – wie oben ausgeführt – im Zeitraum zwischen 1850 und 1870 quasi als vestimentäre Wohlstands- und Bewältigungsinnovation aus Repräsentationsgründen der ländlichen Oberschicht entwickelt hat, entsprechend des zugrundeliegenden bürgerlichen Duktus am Schnitt der Modekleidung orientierte.

Von den 29 Kleidern zählen allein 13 zur Kinderbekleidung, dabei handelt es sich insbesondere um weiße Mädchenkleider und um Taufkleider. Wenige dem ländlichen Bereich zugehörige einteilige, aus einem mit dem Rock verbundenen Oberteil bestehende Kleider, stammen zumeist aus der Umgebung von Uelzen und Celle.⁴³⁷ Dass Kleider für das Wendland unüblich waren, was auch der überlieferte Bestand nahelegt, darauf weist Bomann

in einem Schreiben an Senator Wentz in Lüchow hin, indem er betont, dass bei den dortigen Kleidern nicht „Taille und Rock in eins sind“, sondern „statt Ersterer eine Jacke getragen wird“.⁴³⁸ Bei dem von Bomann beschriebenen Kleid kann es sich eigentlich nur um dasjenige (B0315) handeln, das später als Bestandteil einer wendländischen ‚Trauertracht‘ präsentiert wurde und biedermeierliche Formen aufweist.⁴³⁹ In der Keetz-Liste (Nr.143) wird weiterhin sowohl ein „weibl. Traueranzug“ aus Klein Eicklingen mit Kleid beschrieben⁴⁴⁰ als auch eine ‚Abendmahlstracht‘ mit schwarzem Kleid aus Wathlingen⁴⁴¹, so dass davon ausgegangen werden kann, dass im Flotwedel Kleider zu kirchlichen Anlässen verbreitet waren. Für das Amt Bergen ist überliefert: „Schlicht und einfach war die Tracht. Der Kirchenstaat der Frauen und Mädchen bestand aus einem schlichten Tuchkleide, einem Battisttuche und der Lüneburger Mütze. Nur die Frauen trugen im Winter einen Tuch- oder Kamlatmantel.“⁴⁴²

Ein zweiteiliges Kleid aus kariertem Leinen in Kombination mit einer braunen Seidenschürze aus dem Bestand des Hösseinger Museums (Abb. 43) gleicht einem Kleid, das auf einer Fotografie anlässlich des Besuches Königs Georg V. von Hannover 1865 im Wendland zu sehen ist (Abb. 44).⁴⁴³ Hierbei wird deutlich, dass diese Kleiderart der zeitgenössischen bürgerlichen Mode entsprachen und nicht in Verbindung mit ‚Trachtattributen‘ getragen wurde.

Schürzen und Tücher

Sowohl in der Lüneburger Heide als auch im Wendland gehörten Schürzen und Tücher zum festen Kleidungsrepertoire. Je nach Anlass unterschieden sie sich in Material und Farbe.

Mit der Schürze⁴⁴⁴ ist ein vielfältiges Spektrum an Funktionen und Bedeutungen sowie ein schicht- und geschlechtsspezifisches Kleidungsverhalten verbunden, wie Elke Gaugele in ihrer instruktiven Dissertation darlegt.⁴⁴⁵ Ursprünglich entstanden als Arbeitstextil der Männer,

das den Schmutz von der Kleidung abhalten sollte, erlebte die Schürze eine Transformation der praktischen in ästhetische Funktionen und vom Handwerkstextil zum weiblichen Zierobjekt.⁴⁴⁶ Als sie sich im 16. Jahrhundert in allen Ständen durchsetzte, wurde sie im Bürgertum zum Zeichen von Fleiß, Dienstbarkeit und Moral. Die unterbürgerlichen Schichten konnten sich mit einer sauberen Schürze entsprechend als „fleißige Arme“ präsentieren.

Zu einem wesentlichen Element in der ländlichen Frauenkleidung wurde die Schürze im Laufe des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, wo sie zur Arbeit unentbehrlich war. Nun wurde sie darüber hinaus als aufwendig gestaltetes Präsentationsobjekt in die Festkleidung integriert⁴⁴⁷ und aufgrund ihrer ästhetisch-optischen und stofflich-sinnlichen Qualitäten zu einem zentralen Zierobjekt, das durchaus der Mode unterlag. Im Alltag blieb die Schürze bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts das zentrale Kleidungsstück von Frauen.



Abb. 43:
Zweiteiliges Kleid samt
Schürze, Umgebung
Uelzen, um 1860
(H0312, H0410).



Abb. 44:
An der Grenze
des Amts Lüchow
(Aufnahme während
des Königsbesuches
1865, 23, Ausschnitt).
Hinten links Frau
ohne ‚Tracht‘ mit
ähnlich geschnittenem
Kleid wie H0312
(Abb. 43).

Abb. 45:
Seidene Vollschrürze,
Wendland,
1.H.19.Jh. (L0828).



Insofern ist es nicht überraschend, dass dieses Kleidungsstück in den untersuchten Museumsbeständen mit 257 Exemplaren vertreten ist. Bei den ländlichen Schürzen des 19. Jahrhunderts⁴⁴⁸ handelt es sich mehrheitlich um „die in einem Bündchen in der Taille angereihte Schürze“, eine der langlebigsten Schürzenformen überhaupt.⁴⁴⁹ Typisch für das Untersuchungsgebiet sind zwei große Gruppen: weiße Halbschürzen mit oder ohne Stickerei und farbige Seidenhalbschürzen, beide zum Teil kombiniert mit einem gleichartigen Tuch. Daneben nehmen die im Bestand vertretenen Arbeitsschürzen nur geringen Raum ein, obwohl sie sicherlich die wichtigsten Schürzen waren und „zur Verrichtung aller Arbeiten in Küche und Stall, Keller und Scheune vorgebunden wurden“.⁴⁵⁰

„Schmale, einfache, hellfarbige Leinenschürzen mit breiten bunten Bändern“, die laut Mücke zur wendländischen ‚Arbeitstracht‘ gehörten,⁴⁵¹ und „gefärbte oder [...] vom Färber gedruckte blaue Schürze[n] aus selbstgewebtem Leinen“ (Platen) sowie „Beiderwandschürzen, die man nicht selten aus anderen abgetragenen Kleidungsstücken zurechtschnitt“, aus der Lüneburger Heide finden sich in dieser Form nicht in den Beständen der Museen.⁴⁵² Ein interessanter Bestand im Lübelner Museum sind sogenannte Ernteschürzen, die jedoch zum großen

Teil unbenutzt sind und wohl aus dem Bereich der ‚Trachtenpflege‘ stammen.⁴⁵³

Seidene Schürzen und Tücher – ein Emblem der Moderne?

Rot, blau, grün, braun und lila changierende Seidenschürzen in Kombination mit einem gleichartigen Tuch wurden aufgrund ihrer auffallenden Farbigkeit von den HeimatforscherInnen als besonderes Kennzeichen der wendländischen ‚Tracht‘ gerühmt und auch überregional schnell als ein Kennzeichen des Wendlandes wahrgenommen. Wann diese augenfälligen Kombinationen tatsächlich im Wendland aufkamen, ist allerdings äußerst ungewiss. Nach Parum Schultze gab es im 18. Jahrhundert baumwollene Schürzen. Gravenhorst sprach schon für das beginnende 19. Jahrhundert von „kattunen, musselinenen und seidenen Kleidern und Schürzen“ in Verbindung mit „Umschlagtüchern“.⁴⁵⁴ Die aufeinander abgestimmte Kombination von Tuch und Schürze, „durchgehends von derselben Farbe und beide mit bunter Kante versehen“, taucht erstmals bei Ziehen 1852 auf.⁴⁵⁵

Ein solches Ensemble in der als typisch geltenden rotgelben Farbe – „1 rotgelb-seidenes Tuch u. dto Schürze“ von Kaufmann Wommelsdorf aus Hamburg – wird in der Altkartei des WAV auf das Jahr 1820 datiert.⁴⁵⁶ Da das Ensemble nicht erhalten ist, kann die Datierung nicht als gesichert betrachtet werden. Die älteste erhaltene, auf 1820 datierte Schürze aus dem Wendland, laut Altkartei des WAV eine „seidene Schürze, braun mit lila u. grünen Blumen“, ist eine aus Rehbeck nördlich von Lüchow stammende Vollschrürze (Abb. 45).⁴⁵⁷ Der broschiierte Seidenstoff in Baumwollbindung zeigt grün-lila aufsteigende Blumenborten aus stilisierten Margeriten, die im unteren Teil der Schürze größer sind und sich nach oben verkleinern. Da kein Vergleichsstoff gefunden werden konnte, lässt sich die frühe Datierung nicht ohne weiteres bestätigen. Die Schenkerin, „Fr.



Tribian Rehbeck“, könnte die Frau des dortigen Lehrers Tribian gewesen sein, was gegen eine bäuerliche Herkunft sprechen dürfte. Ihre Form ist bis auf wenige Ausnahmen im Bestand selten.⁴⁵⁸

Von den zum Markenzeichen der wendländischen ‚Tracht‘ gewordenen, leuchtend bunten, mit Ornamenten reich verzierten Seidenschürzen in Verbindung mit einem gleich gearbeiteten Tuch⁴⁵⁹ sind noch acht Kombinationen vorhanden.⁴⁶⁰ Aus dem Bestand des Wendländischen Altertumsvereins ist eines von zwei in der Altkartei des WAV erwähnten grünseidenen Ensembles überliefert, entweder das von Senator Wentz aus Lüchow, datiert auf 1870⁴⁶¹, oder das von Witwe Busse aus Tarmitz, datiert auf 1860⁴⁶² (L1483, L1482).⁴⁶³

Die erhalten gebliebenen Schürzen sind in der Regel groß gemustert und stets in zwei Farben, so dass das Muster deutlich hervortritt. Besonders häufig vertreten sind rotseidene Schürzen und Tücher, die laut Überlieferung zur Markt- und Tanzkleidung gehören sollen.⁴⁶⁴ Gedämpftere Ausführungen sind braun-violett-lila.

Viele der Schürzen haben als ganzflächigen Rapport eine eingewebte Flormusterung, an den Seiten und am Saum zusätzlich eine schmale, daneben eine breitere Schmuckbordüre mit stilisierten Blumen. Sehr häufig findet sich eine schmale Bordüre in Form einer Reihung von graphisch gestalteten Quadraten, gefolgt von einer breiteren Rosenbordüre



Abb. 46:
Seidenkombination,
Wendland,
2.H.19.Jh. mit
einer Stufe (L1483,
L1482).

Abb. 47:
Seidenkombination,
Wendland,
2.H.19.Jh. mit
einer Stufe (L0041,
L0043).

vor (Blumenbordüren-Muster).⁴⁶⁵ Diese Art des Rapports ist auch auf den braun-violett-grünen Schürzen (Abb. 48) (B0059) vorhanden.

Als weitere Mustertypen tauchen auf:

1. Durchgängige Blumenmusterung, am Rande groß, in der Mitte kleiner. (vgl. Hildebrandt, S. 152, L1490, L1483)
2. Kleinere florale Musterung; sie könnte auf einen früheren Entstehungszeitpunkt hinweisen (Abb. 50).
3. Spitzenbandrahmung und Flormusterung. (vgl. Hildebrandt, S. 150, L0485 und L1287, L1303)

Viele der buntseidenen Schürzen weisen von Hand angebrachte Fransen oder eine Fransenborte auf und haben zudem eine bis mehrere eingenähte Stufen (Abb. 51). Albrecht Lange führte diese Variante auf eine Anpassung an die Körpergröße zurück, während andere sie als Zeichen wirtschaftlicher Prosperität deuten, da auf diese Weise eine größere Stoffmenge gebraucht wurde. (vgl. Hildebrandt, S. 150ff., s. auch Abb. 48-51).

Von den in der Literatur zum Wendland beschriebenen schwarzseidenen Schürzen zur

Andrea Hauser,
Gerda Engelbracht

Abb. 48 (li.):
Seidenkombination,
Wendland, 2.H.
19.Jh. mit zwei Stufen
(R00816, R00812).



Abb. 49 (re.):
Seidenkombination,
Wendland, 2.H.
19.Jh. mit zwei Stufen
(B0228, B0229).



Abb. 50 (li.):
Goldene
Seidenschürze,
Wendland, 1.H.
19.Jh. (L0708).

Abb. 51 (re.):
Schürze aus rot-
gelbem Seidendamast
mit fünf eingenähten
Stufen und Fransen,
Wendland, 19.Jh.
(L0819).

Halbtrauer (Abb. 52) nach Beendigung des Trauerjahres sind in den Sammlungen nur zwei überliefert, eine davon mit identischer Mustering wie die buntseidenen Schürzen.⁴⁷⁰

Die Kombinationen in leuchtender Farbigeit und großflächiger Musterung verbreiteten sich im Wendland vermehrt mit Aufkommen von synthetischen Textilfarbstoffen.⁴⁷¹ Diese begannen sich seit den 1850er/60er Jahren durchzusetzen und eröffneten „in (natur-)wissenschaftlicher, wirtschaftlicher und modischer Hinsicht völlig neue Perspektiven.“⁴⁷² Nach Mauviin oder Perkin'schem Violett entstand 1859 das Anilinrot, 1861 dann das prächtige Anilinblau. Tücher und Schürzen aus schillerndem Taft mit diesen leuchtenden Farben kamen rasch in Mode und faszinierten allerorten.⁴⁷³ Sie galten den einen als „Symbole für Fortschritt und Modernität“,⁴⁷⁴ den anderen in ihrer „schreienden Buntheit“ als ein Zeichen mangelhaften Geschmacks.⁴⁷⁵ Schnell expandierte die Färbindustrie: Zwischen 1858 und 1864 entstanden über 20 Anilinfabriken.⁴⁷⁶ Neben der verstärkten seriellen Produktion von Seidenwaren führte auch die Verwendung der neuartigen Anilinfarben zu einer Verbilligung, so dass es nun auch breiteren Bevölkerungskreisen möglich wurde, Schürzen und Tücher aus Seide in größerem Umfange zu erwerben.⁴⁷⁷ In das Wendland kamen sie durch Kaufleute aus Hamburg, aber auch Textilgeschäfte in Lüchow hatten sie seit den 1860er Jahren im Angebot (vgl. unten Das Angebot textiler Produkte im Wendland).

Die moderne Kombination von seidener Schürze und gleichartigem Tuch steht für den durch die Massenproduktion und Entwicklung neuer Techniken erzeugten grundlegenden Wandel im Kleidungsverhalten auf dem Lande. Dadurch fand nicht nur eine Verschiebung der Materialpräferenzen von Leinen/Wolle zu Seide/Baumwolle statt,⁴⁷⁸ darüber hinaus entwickelte sich nun auf dem Lande ein Markt, der zur Herausbildung regionaler Moden und Geschmäcker führte. Sicherlich fanden die Seidenkombinationen des Wendlands in erster



Abb. 52:
Schwarzseidene
Schürze, identische
Musterung mit einer
Blumenbordüre
wie die rotseidenen
Schürzen, Wendland,
1.H.19.Jh.? (L1538).

Linie „unter der begüterten Bauernschaft Abnehmer.“⁴⁷⁹ Die Fabrikanten passten sich in der Produktion „an die angenommenen Gepflogenheiten und Farben“ an.⁴⁸⁰

Die Seidenschürzen aus dem übrigen Untersuchungsgebiet sind dagegen recht schlicht gehalten. So zeichnen sich die Sonntagsschürzen aus dem Flotwedel durch gedämpfte Farben (grün, braun, blau) aus. Eine Schürze zur Figurine „Sonntagskleidung aus Wathlingen bis 1850“ (Abb. 53) des Bomann-Museums ist mit breiten grünen und schmalen schwarzen Streifen in Längsrichtung gewebt, unten am Saum schließen entsprechende Querstreifen ab.

Eine Sonntagsschürze aus Klein Eicklingen aus derselben Zeit besteht aus brauner broschierter Seide und hat als Muster im Schuss broschiierte grüne Blüten. Derartige kleine florale Muster waren in den 1830er Jahren in Deutschland verbreitet.⁴⁸¹ (Abb. 54)

Interessant ist eine Gegenüberstellung einer nachgearbeiteten Schürze für die im Bomann-Museum ausgestellte Figurine „Sonntagstracht aus Klein Eicklingen“ mit dem Original.

Die ganz unterschiedliche Materialästhetik der beiden Schürzen macht deutlich, dass auch durch die Entwicklung der Textilproduktion eine neue Warenästhetik entstanden war: weg vom Herben, Handgemachten hin zu äußerem Glanz, Schönheit, Vollendung.⁴⁸² Während die um 1900 gearbeitete dunkelblaue Seidenschür-

Abb. 53:
Braune Schürze mit
floraler Musterung,
Flotwedel,
1.H.19.Jh. (B0016).



Abb. 54:
Seidenschürze,
Wathlingen bei Celle,
1.H.19.Jh. (B0004).



ze (B0330) klar und glatt wirkt, ist der Materialduktus der originalen blaugrünen handgenähten Seidenschürze in Taftbindung – petrolblaue Kettfäden, schwarze Schussfäden – weitaus lebendiger.⁴⁸³

Weiße Batist-, Tüll- und Mullschürzen

Umfangreich in den Sammlungen vertreten sind „die allerorten vorhandenen weißen Batistschürzen“⁴⁸⁴ und auch weiße Schürzen aus Tüll⁴⁸⁵ oder Mull.⁴⁸⁶ Die Farbe Weiß war während des ganzen 19. Jahrhunderts die Farbe der Trauer und besonderer kirchlicher Anlässe wie des Abendmahls (Abb. 56)⁴⁸⁷ und der Hochzeit (Abb. 57).⁴⁸⁸

Weiß symbolisierte Reinheit, Sauberkeit und Unbeflecktheit in hygienischer, moralischer und sexueller Dimension. Als profanes Zeichen jungfräulicher Unschuld signalisierte es zugleich eine Distanz zu körperlicher Schmutzarbeit.⁴⁸⁹ Seit der Renaissance war der Hell-Dunkel-Kontrast ein modisches Gestaltungsmittel. Die aus Halbleinen, Leinen- oder Baumwollbatist gefertigten, vielfach geblauten⁴⁹⁰ Schürzen, aber auch Tücher waren bis in die 1830er Jahre geschmückt mit Kett-, dann der Mode entsprechend mit Plattstichstickerei.⁴⁹¹ Eine Unterform der Kettstichstickerei war die Tambourierarbeit beliebt.⁴⁹² (Abb. 59) Vielfach gab es zu den Schürzen identisch gearbeitete weiße Schultertücher. Ein schönes Exemplar stellt das Abendmahlstuch (Abb. 60) dar, mit einem floralen Muster in einer durch eine Kurbelmaschine hergestellten Tambourierarbeit (ähnlich H0069, L1509).

Handstickmaschinen setzten sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts durch. Insbesondere St. Gallen in der Schweiz und Plauen in Sachsen entwickelten sich seitdem zu Zentren der Maschinenstickerei. Die Kurbelmaschine wurde allerdings erst Ende des 19. Jahrhunderts eingesetzt.

Die auf dem Rücken liegenden Ecken der Tücher waren vielfach besonders ausgeschmückt, wie z.B. das mit Kettstichstickerei geschmückte Tuch (B0219) aus dem Wendland, das in den Ecken ein großformatiges Motiv in Art eines Dreisprosses ziert. Diese Tücher konnten auch aus Tüll bestehen wie das Abendmahlstuch (Abb. 62), das annähernd viereckig aus weißem Maschinentüll gefertigt und mit



Abb. 55: Weiße Schürze aus Baumwollbatist, Auszier durch Tambourierstickerei, Bröckel bei Celle, 19.Jh. (B0260).



Abb. 56: Schürze aus weißem Leinenbatist, Auszier mit Kettstichstickerei, Wendland, 2.H.19.Jh. (B0220).



Abb. 57: Schürze aus weißem Leinenbatist, Weißstickerei mit Blattmotiven und Streublattmusterung, Dannenberg, Wendland, 2.H.19.Jh. (B0225).



Abb. 58: Maschinengestickte, weiße, gebläute Abendmahlsschürze aus Baumwoll-Mull mit zahlreichen eingnähten Stufen, Zick-Zack-Litze aus Baumwolle, Wendland, 2.H.19.Jh. (L1510).



Abb. 59: Weiße, gebläute Abendmahlsschürze aus Baumwollbatist, maschinelle Tambourierarbeit, Füllungen Ajourstickerei (Dresdener Spitze) in Handarbeit, Wendland, 19.Jh. (L1554).

Abb. 60 (li.):
Weißes Abendmahls-
tuch aus Batist mit
Maschinen-Blumen-
Lochstickerei,
Wendland,
2.H.19.Jh. (L1508).



Abb. 61 (re.):
Tülltuch, Wendland,
1.H.19.Jh.? (L0966).

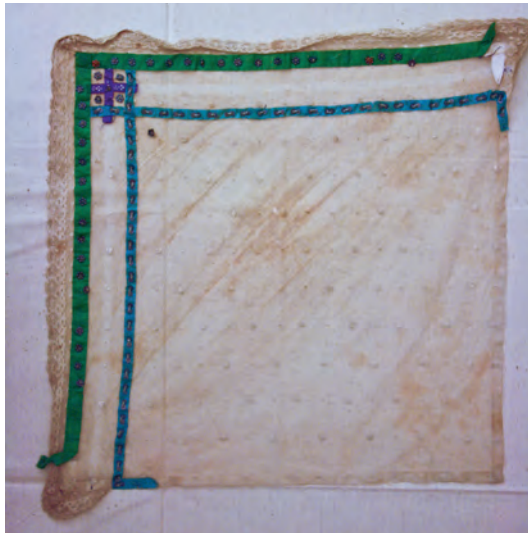


Abb. 62:
Kleines Tülltuch,
mit Perlen und
Pailletten besetzt,
Köhlen, Wendland,
19.Jh. (L0054).

Streublümchen bestickt ist. Häufig finden sich auf den Tüchern Namenszüge oder Initialen.⁴⁹³

Tüchervielfalt

Tücher waren in ihrer Doppelfunktion als wärmendes Kleidungsstück und schmückendes Element ein beliebter Gegenstand, um Modebewusstsein zu zeigen.⁴⁹⁴ Zahlreiche Diebstahlanzeigen⁴⁹⁵ belegen darüber hinaus den hohen pekuniären Wert der Tücher, für die zuweilen sogar ein Finderlohn ausgesetzt wurde.⁴⁹⁶

Unter den insgesamt 188 Tüchern, die in die Projektdatenbank aufgenommen wurden, gibt es neben den oben dargestellten wendländischen Seidentüchern und allgemein zu kirchlichen Anlässen getragenen weißen Tüchern eine in ihrer Musterung, Ausführung und Größe kaum zu überschauende Vielfalt⁴⁹⁷ – eine Fülle, die durchaus der Realität entsprach, wie die Auflistung von 18 gestohlenen Tüchern im wendländischen Dannenberg 1853 verdeutlicht: Das Diebesgut war gestreift und kariert, mit Blumen verziert, und teilweise mit Fransen versehen, es bestand aus Wolle, Baumwolle oder Gewebegemischen.⁴⁹⁸

Die sich im Bestand nicht widerspiegelnde Dominanz von baumwollenen gegenüber seidenen Tüchern, wie sie die Auswertung von Diebstahlanzeigen im Hannoverschen Polizeiblatt ergab, bestätigt die Annahme, dass in der Alltagskleidung Hals- und Schultertücher aus Baumwolle üblich waren. Dass sich in den Ausstellungen und Magazinen der Projektmuseen dagegen mehrheitlich seidene und reich gemusterte und verzierte Tücher befinden, ist der Intention der damaligen SammlerInnen geschuldet, ländliche „Volkskunst“ zu präsentieren.

Einen wichtigen Anhaltspunkt zur Unterscheidung der verschiedenen Funktionen der Tücher bilden ihre Maße. Schultertücher⁴⁹⁹ gibt

es in verschiedenen Größen. Die größeren liegen im Quadrat zwischen ca. 90 x 90 cm und ca. 130 x 130 cm, die kleineren zwischen ca. 60 x 60 cm und ca. 80 x 80 cm. Beide wurden diagonal zusammengelegt zum Dreieck gefaltet über der Schulter getragen, wobei die größeren eher als Umschlagtuch, die kleineren eher als Umlegetuch und damit als schmückendes Accessoire gedient haben dürften. Kleinere Tücher, die bei Frauen auch Einstecktücher und bei den Männern Halsbinden (B0259, B0375) hießen, wurden von den Frauen vorne in den Miederausschnitt gesteckt. Je nach Körpergröße der Trägerin betrug die Größe des Tuches zwischen „ca. 57-85 cm“, das, so Albrecht Lange, „auf Schultern und Rücken gar nicht sichtbar sein“ sollte.⁵⁰⁰ Noch kleiner war das „Halstuch zum Kirchgang“ mit einer „Größe von nur ca. 42-50 cm“, dessen „Zipfel auf dem Rücken oft kaum noch zu sehen“ war. „Die vorderen Tuchzipfel wurden nur schräg übereinander gelegt und durch eine Brosche geschlossen.“⁵⁰¹ Männer trugen das kleinere, als Halsbinde bezeichnete Tuch zu einer Art Krawatte gebunden um den Hals.

Diese unterschiedliche Trageweise schildert auch das Deutsche Wörterbuch: Das Halstuch werde „von beiden geschlechtern, aber in verschiedener Weise getragen [...] bei männern gewöhnlich nur den hals bedeckend [...] bei frauen schultern und brust verhüllend“.⁵⁰²

Das älteste überlieferte Seidentuch – laut Altkartei des WAV aus dem Jahr 1750 – ist ein „Aufstecktuch lila mit grün-gelben Blumen“ aus dem Bestand von Carl Menthe (Abb. 63). Dieses als sogenanntes Freud- und Leidtuch gearbeitete Tuch, dessen bunte Seite (hier grün, gelb und rot) aus freudigem Anlass, die farblich dezente (hier weiß und lila) bei Traueranlässen getragen wurde, war mit 67 x 67 cm relativ klein. Es ähnelt in Farbe und Größe dem Tuch (L1479), an dem sich ein Etikett mit der Jahreszahl 1830 und dem Gebernamen Menthe befindet. Wie die Farben von zwei weiteren Schultertüchern, die in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts datiert sind (L0094, L1480), wirken auch die der klei-



Abb. 63:
Ältestes überliefertes
Seidentuch aus
dem Wendland,
18.Jh. (L1501).



Abb. 64:
Seidentuch, Wendland,
aufwändig von
Hand bestickt,
1.H.19.Jh. (L1608).

neren Einstecktücher aus dieser Zeit (Abb. 64) farblich eher zurückhaltend.

In dem großen Bestand der Seidentücher fallen neben den wendländischen besonders die im Bomann-Museum aus der Umgebung von Celle gesammelten ins Auge. Ihre Machart erinnert an sogenannte Mailänder Tücher oder Flammentücher, die mit einem umlaufenden Karo in Ikatbindung gewebt und in Barmen bei Wuppertal gefertigt wurden. Häufig waren eine oder zwei Ecken mit relativ standardisierten Blumenmustern in Plattstich ausgestickt.⁵⁰³ Die Tücher aus der Umgebung von Celle sind vielfach mit zwei verschiedenen Seiten gearbeitet und gehören damit zu den sogenannten Freud- und Leidtüchern. Im Drei-



Abb. 65: Von li.: Gewebtes Schultertuch aus Seide, eine Ecke farbig bestickt, aufgenähte, gemusterte Fransenborte, Bardowick?, 19.Jh. (B0056); Gewebtes Schultertuch aus Seide, zwei Seiten übereck grün, die anderen zwei rosa/rot, Umgebung Celle, 19.Jh. (B0057); Gewebtes Schultertuch aus Seide, an zwei gegenüberliegenden Ecken farbig bestickt, Umgebung Celle, 19.Jh. (B0442); Mit Blumenmuster gewebtes Seidentuch, ähnlich der wendländischen Musterung, Umgebung Celle, 19.Jh. (B0059).

Abb. 66:
Oben: Schwarzes
halbseidenes
Schultertuch, ein
sogenanntes Freud-
und Leidtuch
mit floraler
Seidenstickerei,
Umgebung Celle,
19.Jh. (B0441);
Schwarzes
halbseidenes
Schultertuch, ein
sogenanntes Freud-
und Leidtuch mit
floraler Seidens-
tickerei, eine Hälfte
weiß, andere
Hälfte grün-rot-
rosa, Flotwedel,
19.Jh. (B0184).



eck eingeschlagen, ist bei ihnen jeweils nur die Freud- oder die Trauerseite beim Tragen zu sehen. Solche multifunktional zu nutzenden Tücher waren weit verbreitet⁵⁰⁴ (Abb. 65). Sie gab es auch in einer Musterung, die den wendländischen Seidenschürzen und -tüchern sehr ähnlich ist.

Neukirch, Nachfolger Bomanns als Museumsleiter des Celler Museums, berichtete, dass die in der Umgebung von Celle üblichen Tücher „um die Mitte des 19. Jh. für den ländlichen Geschmack fabrikmäßig hergestellt wurden, mit kräftigem und doch harmonischem Farbenwechsel in den gemusterten und geblühten Kanten; nur die Trauertücher sind schwarz-weiß, einige auch zur Hälfte bunt gehalten, um für alle Gelegenheiten zu passen.“⁵⁰⁵

Bei den letzteren handelt es sich um eine weitere Art von Freud- und Leidtüchern, die sich in allen untersuchten Museumsbeständen findet. Sie bestehen aus schwarzer Seide oder Halbseide und sind in zwei diagonal gegenüberliegenden Ecken bzw. Seiten mit unterschiedlich farbigem Seidengarn bestickt (Abb. 66). Besonders häufig begegnet man einem Zweig mit Rose und Margerite, aber auch anderen Blumenmotiven.⁵⁰⁶

Männerkleidung

Die Männerkleidung aus dem Wendland und der Lüneburger Heide umfasst mit ca. 260 Objekten (7%) nur einen sehr geringen Anteil der insgesamt berücksichtigten textilen Artefakte.⁵⁰⁷ Die Gründe dafür sind vielfältig: Während sich die ‚Frauentrachten‘ zu ihrer vollständigen Differenzierung erst während des 19. Jahrhunderts veränderten, hatten die meisten Männer zu diesem Zeitpunkt ihre ‚Trachten‘ bereits abgelegt, mit Beginn der Sammeltätigkeit waren diese dann aufgebraucht. Zudem richtete sich der Blick der männlichen bürgerlichen Sammler eher auf weibliche Kleidung als auf das Andere, um die eigene Verunsicherung und Rückwärtsorientierung zu verorten.

Etwa 60% des Bestandes an Männerkleidung in den Projektmuseen kommt aus dem Wendland, 40% aus allen Teilen der Lüneburger Heide. Mit Abstand die meisten Artefakte betreffen die Sachgruppe der Oberbekleidung (143), darunter Männerröcke (16), Jacken (18), Westen (39) und Hosen (21).

Die wichtigsten Bestandteile der männlichen Kleidung bildeten zunächst der Überrock, dessen Form zum Ende des 18. Jahrhunderts immer enger wurde, die Weste, die Kniehose („Culotte“) aus Leder oder Stoff, Wollstrümpfe, Halbschuhe mit einer Schnalle und der „Dreispitz“. Im frühen 19. Jahrhundert wandelte sich das Kleidungsbild: Der ‚Dreispitz‘, Signum des „Ancien Régime“, wurde durch den Zylinder abgelöst, zur Kniehose trat die lange Hose, zum langen Überrock die Jacke mit kurzen Schößen.

Wie bereits dargestellt, sind diese vestimentären Formen der männlichen Bekleidung weitestgehend in der regionalen Literatur beschrieben. Demnach trug der Wendländer bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts Kniehosen, Westen und Jacken aus gewebter verschiedenfarbig gestreifter Beiderwand, ein Kleidungsensemble, das zusehends von „langen Pantalons“ sowie Jacken und Röcken aus blauem oder schwarzem Dreikamm verdrängt wurde.⁵⁰⁸ Die ‚Festtracht‘ bestand aus

einem Rock mit Weste, gefertigt aus „feine[m], nicht selbstgewebte[m] Tuchstoff“, einem gleichen „Beinkleid“ und dem „unkleidsame[n], hohe[n] französische[n] Cylinderhut, für unsere Bauern in einer festen, eigenen Form vorkommend, hoch, oben beträglich [sic] breiter als unten, mit einem in wunderbarer Linie gebogenen Rande.“⁵⁰⁹ Als Kopfbedeckung für den Alltag sei zunächst die „baumwollene Zipfelmütze, blau mit weißen Streifen“⁵¹⁰ (R00822) genutzt worden, später die sogenannten Söbendalersmütze (Siebendalersmütze)⁵¹¹ aus Pelz mit Lederschirm⁵¹² (R00821), eine „Tuchkappe“ (R00820), aber auch ein „runde[r] Filzhut“.⁵¹³

Länger als im Wendland trug man in der Lüneburger Heide die Kniehose, als Arbeits-, aber auch als Festkleidung, dazu eine Weste und eine sehr kurze schwarze oder blaue Jacke; zum Abendmahl einen langen Tuchrock in denselben Farben. Als Kopfbedeckung sind für die Lüneburger Heide die Zipfelmütze und die „Schirmmütze von Seehundsfell“⁵¹⁴ ebenso überliefert wie der „Dreimaster“ (B0364), der durch den Zylinder (B0654) und Mützen mit Lederschirmen verdrängt wurde.⁵¹⁵

Dass die Männerkleidung im Untersuchungszeitraum keine besonderen regional-typischen Details aufwies, hatte bereits Albert Kretschmer um 1870 in seinem „Buch der Volkstrachten“ konstatiert, als er schrieb: „Die Männertrachten im früheren Königreich Hannover haben nichts Eigenartiges, sondern zeigen nur die allgemein norddeutschen Formen.“⁵¹⁶

Auffällig ist, dass in keinem der am Projekt beteiligten Museen Kniehosen, Jacken oder Westen aus farbig gestreifter Beiderwand erhalten geblieben sind, obwohl noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts derartig gekleidete Figurinen im Museum des Lübelner Sammlers Wiegrefe⁵¹⁷ ausgestellt waren. „Ein Bauer ist dargestellt, wie er nach der Stadt aufbricht“, beschrieb ein Autor 1902 die Sammlung. „Er hat eine lang gestreifte, grün und rote, kurze Jacke und zugeknöpfte Weste, erstere ist offen und rechts und links mit sechs Silberknöpfen besetzt. An die

Abb. 67:
Hose aus weißem
Leder. Rock aus rot
und grün gestreifter
Beiderwand. Weste
aus rot und grün
gestreifter Beiderwand.
(Historisches Museum
Hannover).



weißen Kniehosen sind die Wollenstrümpfe angefädelt. Die Lederschuhe sind vorn mit einer gelben rechteckigen Schnalle verziert, so dass noch der Strumpf durchschimmert. An einem Jackenknopf hängt der Tabaksbeutel mit Zubehör, im Munde hält der Bauer die schöne topf-ähnliche Meerschampfeife. Den Kopf ziert ein schwarzer Dreimaster mit schwarzweiß-gelbschwarzer Kokarde in der Form einer halben Ellipse. In der Hand hält er den langen Spazierstock. – Statt der Silberknöpfe sieht man auf anderen Kleidungsstücken große Messingknöpfe, statt der weißen Hosen langstreifige bunte; die Jacke sieht schwarz aus.⁵¹⁸

Ohne Zweifel sind große Teile dieser Lübelner Sammlung in den Besitz des Historischen Museums Hannover gelangt,⁵¹⁹ darunter neben zahlreichen Einzelstücken drei ‚Männertrachten‘,⁵²⁰ die sowohl kurze Hosen als auch farbige Männerröcke ‚aus rot und grün gestreifter

Beiderwand‘, einmal in Kombination mit einer Weste aus demselben Material⁵²¹ und einmal mit einer ‚Weste aus lila und gelb gestreifter Beiderwand‘⁵²² umfassen (Abb. 67). Dieser Befund ist ein eindeutiger Beleg dafür, dass die Kleidung der wendländischen Männer bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts sehr viel farbiger gewesen ist, als das in den historischen, aber auch in den heutigen musealen Präsentationen vermittelt wird. Auf diese Tatsache hat bereits Michael Kablitz 2003 in einem ausführlichen Artikel über seine erfolgreiche ‚Suche nach einer älteren Männertracht im Wendland‘ hingewiesen.⁵²³

Im Gegensatz zu Hennings erwähnte Menge die frühe farbige Kleidung in keiner seiner Schriften. Zwar ist in einem Aufsatz ein Mann im ‚Marktanzug um 1820‘ mit einer Kniehose, hellen Strümpfen und Schnallenschuhen abgebildet, die Oberbekleidung besteht jedoch aus der moderneren kurzen dunklen Jacke und – soweit das zu erkennen ist – aus einer hochgeschlossenen Weste.⁵²⁴ Es mag sein, dass es Menge trotz seiner intensiven Sammlungstätigkeit nicht gelang, Stücke dieser frühen farbigen Kleidung aufzutreiben. Möglicherweise widerstrebt es ihm aber auch, seine Geschlechts-genossen bunt gekleidet zu präsentieren, stand doch die Abkehr von farbigen Akzenten in der Männermode im Trend der Zeit. Weltweit hatte sich im 19. Jahrhundert der Anzug als körperbedeckende Kombination aus Gehrock, Weste und langer Hose in dunklen, zumindest gedeckten Farbe zusammengefunden. Anne Hollander interpretiert diese Form grenzüberschreitender männlicher Kleidung als ‚Uniform offizieller Macht‘, die sie im deutlichen Gegensatz sieht zur ‚auffällige[n] und bizarre[n] männliche[n] Bekleidung, die stets und vor allem von denjenigen getragen [werde], die keine Macht haben‘.⁵²⁵

Dass Formen, Farben und Materialien der Männeroberbekleidung, wie sie sich in den Altbeständen der Projektmuseen zeigt, weitestgehend dem realen, allerdings sonntäglichen Kleidungsverhalten entsprochen hat, lässt die

Auswertung diesbezüglicher Quellen vermuten. Mit dem Ziel, weitere Mosaiksteine zur tatsächlichen Kleidung im Untersuchungsgebiet zusammen zu tragen, wurde während des Forschungsprojekts nach Ehestiftungen und Nachlassinventaren, also nach zwei für die sozialwissenschaftlich-historische Kleidungs-forschung bedeutsamen Quellen, geforscht. Im Gegensatz zu anderen Gegenden, z. B. Württemberg oder Franken,⁵²⁶ in denen es serielle Inventare gibt, konnten für Niedersachsen keine geschlossenen Funde nachgewiesen werden. Die Recherche und Auswertung von Nachlassinventaren, wie sie Barbara Knüttel beispielhaft in ihrer Studie über „Manns- und Weibskleider in Unterfranken“⁵²⁷ vorgenommen hat, konnte im Rahmen dieses Projekts daher nicht geleistet werden.

Während in mehreren hundert stichprobenartig gesichteten Ehestiftungsprotokollen⁵²⁸ keine einzige detaillierte Information über die textile Aussteuer zu finden war, erwies sich die Sichtung von 17 Nachlassinventaren,⁵²⁹ in denen mehr oder weniger akribisch die Gegenstände eines Haushaltes beim Tode seines Eigentümers aufgelistet waren, als ungleich ertragreicher. Es steht außer Frage, dass bei der geringen Anzahl der Quellen sowie deren in zeitlicher (18./19. Jh) und geographischer Hinsicht (das gesamte Untersuchungsgebiet wurde berücksichtigt) breiten Streuung keine allgemeingültigen Aussagen zum Kleidungsrepertoire möglich sind; dennoch geben sie einen Eindruck vom realen Kleidungsbestand der männlichen Landbevölkerung.⁵³⁰

Fast durchgängig sind in den Inventaren die Grundelemente der männlichen Bekleidung, nämlich Rock, Camisol, Weste, Hemd, Hose, Kopfbedeckung und Stiefel aufgelistet, zuweilen auch ein „Brusttuch“. Dabei bildete der Rock, die oberste Schicht, gefolgt von dem „hüftlänge[n] ‚Kamisol‘ mit Ärmeln“ und einer Weste bzw. einem westenähnliche ärmellosen „Brusttuch“.⁵³¹ Im Nachlass von Johann Carl Liebhaber aus Röbbel bei Bad Bevensen (1810) sind alle Teile dieser Oberbekleidung aufgeführt:

„1 schwarzer Sonntags Rock, nebst
1 Camisohl
1 blauer Oberrock mit
1 Jacke worin 26 Stück silberne Knöpfe
1 roth scharlachen Brust Tuch worin 24 Stück glatte silberne Knöpfe. [...]
2 Kattune Westen mit gelben Knöpfen
1 Kattunen Camisohl“⁵³²

In diesem Fall wurden Rock und „Camisohl“, sowie Rock, Jacke und „Brust Tuch“ offensichtlich zeitgleich getragen. Wie die konkrete Form von Jacke, „Brust Tuch“, Weste oder „Camisohl“ aussah und wie sie sich im Detail voneinander unterschieden, geht aus der Quelle nicht hervor.

Das wertvollste Kleidungsstück, es ist in allen Inventaren enthalten, war der Rock. Da blaue Farbe auch vor der Erfindung der Anilinfarben relativ billig herzustellen und einfach zu färben war, hatte sie sich im 18./19. Jahrhundert „zur bevorzugten Farbe der Kleidung ärmerer Schichten“ entwickelt.⁵³³ Neben den blauen Textilien sind diverse Kleidungsstücke in grüner und roter Farbe aufgeführt, so ein „grünwollenes Camisol“ (1811), eine „grüne wollene Hose“ (1842), „1 grüne Tuchhose“ (1863), 1 rot Kaputt (Überrock, d. V.)“ (1779), „1 roter Rock“ (1781) oder „1 roth scharlachen Brust Tuch“ (1810). Auch wenn die Quellendecke ausgesprochen „dünn“ ist, ist es wohl kein Zufall, dass die drei Inventare, die Kleidung in roter Farbe enthalten, aus dem 18. bzw. angehenden 19. Jahrhundert stammen, galt doch bereits im 18. Jahrhundert männliche Bekleidung in roter Farbe als „altväterisch“.⁵³⁴ Nur bei dem „westenähnlichen, ärmellosen Brusttuch, mundartlich Bostdauk“, das sich von der „aus der modischen bürgerlichen Kleidung übernommenen Weste weniger durch Farbe und Stoffart als durch den Schnitt und die Anordnung der Knopfreiheit“⁵³⁵ unterschied, überdauerte die rote Grundfarbe länger. Auch die männliche Landbevölkerung im Untersuchungsgebiet ging also mit einer Mode, bei der im Verlauf des 19. Jahrhunderts die Farbig-

keit immer mehr vom Grau und Schwarz verdrängt wurde.

Vielfältig ist die Materialbeschaffenheit der aufgelisteten Hosen, bei denen allerdings in keinem Fall deutlich wird, ob sich die Beschreibung auf eine Kniehose oder eine lange Hose bezieht. Genannt werden lederne, „lakene“, leinene, halbleinene, manchesterne, wollene, tuchene sowie Hosen von „Bucskin“, von Dreikamm, eine „carirte“ und auch eine gestreifte.

Als Kopfbedeckungen werden genannt runde Hüte, Filzhüte, Mützen, eine „Tuchmütze mit ledernen Schirm“, eine mit Pelz besetzte Tuchmütze (1861), ein „Seidenhut und Schachtel“ (1863, möglicherweise ist damit ein Zylinder gemeint) und eine Winterkappe.

Immer sind die Inventare auch ein Spiegel der Vermögensverhältnisse. Der offensichtlich gut „betuchte“ Hauptmann von der Wense aus Oppershausen bei Wienhausen besaß nicht weniger als: „Sechs und dreißig Hemden, Neun und zwanzig seidene Taschentücher, [...] dreizehn Nachtmützen, [...] Achtzehn Halstücher; Zwei Mäntel von Tuch“ und „drei Oberrocke“.⁵³⁶

Eine Ausnahme bilden Inventare, in denen Kleidungsstücke ausführlicher beschrieben sind, wie das des „Hauswirts“ Hans Christoph Schlumbohm, der 1811 im Alter von 49 Jahren in Timmersloh bei Soltau verstarb;⁵³⁷ Es enthielt an Kleidungsstücken:

1. Ein schwarzer tuchener Mannsrock, mit schwarzem Chalon⁵³⁸ gefüttert und besponnenen Knöpfen besetzt, 4 Fr.
2. Ein schwarzer tuchener Capot⁵³⁹ mit gleichem Unterfutter und Knöpfen, 3 Fr.
3. Eine schwarze Tuchhose mit Linnen gefüttert und überzogenen Knöpfen besetzt, 1 Fr. 50 Cent.
4. Ein blautuchener Oberrock, mit blauem Chalon gefüttert und übersponnenen Knöpfen besetzt, 17 Fr.
5. Ein kurzes Camisol von blauem Tuch mit hanfenem weißen Leinen gefüttert und mit erhabenen prinzmetallenen Knöpfen besetzt, 8 Fr.

6. Eine blaue Tuchweste mit gleichem Unterfutter und Knöpfen, 3 Fr. 50 Cent.

7. Ein Capot, gleichfalls von blauem Tuch und mit obigem Unterfutter und Knöpfen besetzt, 10 Fr.

8. Eine schwarzgestreifte Camlotten-Westen, mit gleichem Unterfutter und schwarzen Hornknöpfen 2 Fr.

9. Eine blaugestreifte leinene Weste mit weißem Leinen gefüttert und mit gelben knöchernen Knöpfen 2 Fr.

10. Eine beschädigte dito, von blauem Tuch, von gleichem Ueberzuge und prinzmetallenen Knöpfen 60 Cent.

11. Ein kurzes grünwollenes Camisol mit demselben Unterfutter und Knöpfen, 60 Cent.

12. Ein alter brauner Capot ohne Unterfutter mit zinnernen Knöpfen, 1 Fr. 50 Cent.

13. Ein kurzes ziemlich beschädigtes ledernes Beinkleid, 6 Fr.

14. Eine weiße wollene Hose ohne Unterfutter mit gelben knöchernen Knöpfen, 1 Fr. 50 Cent.

15. Eine leinene Hose, 1 Fr.

16. Ein schwarzer dreieckiger Mannshut, 2 Fr.

17. Eine blaue baumwollene Mütze, 1 Fr.

18. Ein schwarzseidenes Halstuch, 2 Fr.

19. Ein braunbuntes, baumwollenes Schnupftuch, 75 Cent.

20. Ein Paar grauwoollene Camaschen 1 Fr.,

21. Zwei Paar wollene Strümpfe, 1 Fr.

22. Ein Paar ganz beschädigte rindlederne Stiefel, 1 Fr.

23. Zwei Paar neue rindlederne Mannsschuhe, 8 Fr.

24. Ein Paar alte dito, 50 Cent.

In der Rubrik „An Linnengeräten“ waren zudem „1/2 Dutzend Mannshemde von Heedengarn [...] 1 Mannshemd von Flachsgarn“ sowie „1 weißes kammtuchen Halstuch“⁵⁴⁰ aufgelistet. Die ausdrückliche Erwähnung der „überzogenen“, „übersponnenen“, „prinzmetallenen“⁵⁴¹, „knöchernen“, „zinnernen“ Knöpfe sowie der Knöpfe aus Horn verdeutlicht zum einen die große Vielfalt der gewählten Materialien, gibt darüber hinaus aber auch einen Hin-



Abb. 68:
Fast identisch
geschnitten sind
die Röcke zur
'Bräutigamstracht'
im Bomann-Museum
links (B0388) und im
Rundlingsmuseum
Wendlandhof Lübeln
rechts (L1593).

weis auf ihren materiellen Wert, der weit über den funktionalen hinausging.

Männerröcke aus der Lüneburger Heide und dem Wendland sind sowohl in den Beständen des Lübelner als auch im Celler und Lüneburger Museum, allerdings in sehr geringer Zahl, vorhanden. In den beiden erstgenannten Museen sind sie bis in die Gegenwart Teil der Dauerausstellung. Im Magazin des Lüneburger Museums⁵⁴² überdauerte der Rock, den Mentel als Teil der Bräutigamskleidung für die „Wendstube“ nach schneiden ließ, jahrzehntelang wenig beachtet und gepflegt.⁵⁴³ Die Röcke mit Provenienz Flotwedel, aber auch der nach geschneiderte Bräutigamsrock sind aus derbem braunen, schwarzen und blauen Wolltuch und nach einem deutlich anderen Schnitt gearbeitet als die auf den Figurinen präsentierten „Gehrocke“ zur wendländischen ‚Bräutigamstracht‘ im BMC und RWL.

Auch kurze Jacken aus schwarzem bzw. blauem Tuch lassen sich anhand der alten Inventar-

listen sowohl in den Beständen des WAV⁵⁴⁴ als auch in denen des Lüneburger Museums nachweisen. In letzterem sind sie, wenn auch zum Teil in sehr bedenklichem Zustand, erhalten geblieben.⁵⁴⁵ Zwei ähnlich geschnittene Jacken, allerdings mit einem hochgestellten Kragen aus der Region Flotwedel, gibt es im Celler Museum (R00906, R00907, B0026, B0372).

Ebenfalls überliefert sind die hochgeschlossenen, häufig mit einem kleinen Kragen versehenen, schwarzen (Seiden-)Westen aus dem Wendland. Auf mehreren historischen Fotografien werden sie in Kombination mit langem Rock getragen (vgl. oben).⁵⁴⁶ Im MFL gibt es drei weitere „Mannswesten“⁵⁴⁷ aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit vergleichbarem Schnitt, jedoch hell und gemustert bzw. gestreift. Die letztere ist auf der Vorderseite aus „baumwollenem Plüschstoff, rot, schwarz und gelb gestreift“ gearbeitet, die Rückseite aus natur- und blaugestreifter Beiderwand ist möglicherweise selbstgewebt.

Andrea Hauser,
Gerda Engelbracht

Abb. 69:
Der Männerrock aus
braunem Wolltuch
wurde bis 1989 als
Teil der Figurine
„Sonntagskleidung
aus Wathlingen
(männl.), 1840“ im
Bomann-Museum
präsentiert (B0181).



Abb. 70:
„Blaue Tuchjacke für
Männer“, Wendland,
1825 (R00906);
„Mannsjacke von
schwarzem Tuch“,
Wendland, 19.Jh.
(R00907);
„Jacke zur Sonntags-
kleidung“, Bröckel
(Flotwedel), um
1850. (B0372).





Abb. 71:
Von li.: „Mannswesten“ aus schwarzem
Tuch (R00914),
Seide (B0383) und
„baumwollenem
Plüschstoff“ (R00909),
Wendland, 19.Jh.



Es fällt auf, dass in den alten Museumsinventaren nur ein (Tanz-)Oberhemd aus dem Wendland⁵⁵¹ sowie ein altes und ein neues „Mannshemd“ aus der Geest als Einzelobjekte aufgelistet sind. Darüber hinaus tauchen Hemden nur als Teil der ausgestellten Figurinen auf.⁵⁵² Offensichtlich zählten diese Kleidungsstücke also nicht zu den sammlungswürdigen Objekten und man griff bei Bedarf auf vorhandene Kleidungsstücke zurück. So vermutete Angelika Hack, dass die Figurine des „unverheirateten Burschen aus Bröckel/Eicklingen“ ein

Lediglich zwei einfarbige rote Westen, wie sie für die südliche Lüneburger Heide überliefert sind,⁵⁴⁸ sind im Bomann-Museum erhalten. Beide waren Teil von ausgestellten Figurinen aus der Region Flotwedel, bei einer handelt es sich allerdings um eine Neuanfertigung aus der Zeit um 1900. Eine komplette ‚Trachtenbüste‘⁵⁴⁹ im Museum Hösseringen trägt ebenfalls eine rote Weste. Sie stammt aus der aufgelösten Außenstelle Amelinghausen des Museums Lüneburg mit unbekannter Provenienz. Zwei rotgemusterte Westen aus dem Celler Museum stammen aus der Region Flotwedel⁵⁵⁰ bzw. der Hermannsburger Gegend (B0380) (Abb. 72).



Abb. 72:
Weste, Hermanns-
burger Gegend,
1.H.19.Jh. (B0380).

Abb. 73:
Schwarze Tuchhose,
bis Anfang 2012 Teil
der Figurine
„Festkleidung
(männl.), Hann.
Wendland, Trauleiter“
(B0367).



Oberhemd aus dem Kleiderschrank von Wilhelm Bomann trägt.⁵⁵³

Die Zahlen der erhaltenen Kniehosen und der langen Hosen aus den Altbeständen der Museen lassen sich jeweils an einer Hand abzählen. Die Kniehosen⁵⁵⁴ aus Leder (B0370)⁵⁵⁵, Buckskin (B0180⁵⁵⁶) und Wollstoff⁵⁵⁷ waren bis in die Gegenwart Teil der musealen Präsentation, genauso wie die schwarze lange Hose – laut Inventarbuch „1880 zuletzt getragen“⁵⁵⁸ –, das schwarze „Tuchbeinkleid“⁵⁵⁹ (R00915) aus der Lüneburger Sammlung und zwei schwarze lange Hosen aus dem Celler Museum. Die beiden letzten waren Bestandteil der ‚Bräutigams- (B0387) bzw. Brautleitertracht‘ (B0367) (Abb. 73). Da Männerkleidungsstücke Desiderate waren und das Vorhandene nicht einmal genügte, um damit die Figurinen auszustatten, war es üblich, fehlende oder nicht passende Kleidungsstücke anfertigen bzw. nachschneiden zu lassen,⁵⁶⁰ so die oben beschriebene rote Weste, eine fehlende Hose zum „Marktanzug (1820)“ oder auch den Rock zur Bräutigamskleidung (um 1800).⁵⁶¹

Abb. 74:
Hirschlederehose,
bis 1989 Teil
der Figurine
„Männeranzug
aus Bröckel, 1850“
im Bomann-
Museum (B0029).



Bereits Helmut Ottenjann hat dezidiert belegt, dass Knie- und lange Hosen ebenso wie kurze Jacken und Röcke aber auch die unterschiedlichen Kopfbedeckungen der zeitgenössischen Männerkleidung entsprachen und sich Städter und Bauern ähnlich kleideten.⁵⁶² Dass dieses Kleidungsrepertoire in weiten Teilen (Nord-)Deutschlands auch zeitgleich getragen wurde, visualisiert ein Bild aus dem Heimatmuseum Norden in eindrucklicher Weise. (Abb. 75)

Das Angebot textiler Produkte im Wendland

Mittlerweile ist es in der historischen Kleidungsforschung Konsens, dass es innerhalb der Landbevölkerung des 18./19. Jahrhunderts keineswegs eine Uniformierung in Form eines allgemein verbindlichen, normierten Kleidungsstils gab. Schon 1984 hat Ottenjann anhand von



Abb. 75:
„Einzug der
heimkehrenden
Sieger von
Waterloo in Norden
1815.“ (Original
Heimatmuseum
Norden).

Scherenschnitten gezeigt, dass sich aufgrund der Differenzierung der Landbevölkerung unterschiedliche Ausformungen in der Bekleidung herausbildeten und dies auch individuelle Spielräume implizierte, die insbesondere durch ein größeres Warenangebot vor Ort begünstigt wurden.⁵⁶³ Um genauere Informationen über das tatsächliche Warenangebot in der Untersuchungsregion in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu bekommen, wurden exemplarisch für das Wendland zwei Zeitungen ausgewertet – zum einen stichprobenartig die seit 1845 erscheinende „Jeetzel-Zeitung“ für den Kreis Dannenberg,⁵⁶⁴ zum anderen systematisch für den Zeitraum 1855 bis 1904⁵⁶⁵ die „Zeitung für das Wendland“⁵⁶⁶.

Das Ergebnis macht deutlich, dass der ländlichen Bevölkerung neben den zentralen Märkten – in Dannenberg, Satemin, Lüchow und Gartow – eine zunehmende Zahl ortsansässiger Händler in Dannenberg, Lüchow, Bergen an der Dumme, Hitzacker, Salzwedel und Gartow ihre Waren anboten, die auch die aktuellen Entwick-

lungen des Kleidungs- und Modemarktes auf das Land brachten. So warb 1854 das Modemagazin der Friederike Calmsohn in Lüneburg in der „Jeetzel-Zeitung“ mit direkten Verbindungen nach Paris und Brüssel und mit der Beschäftigung einer französischen „Directriss“.⁵⁶⁷ Calmsohn verkaufte Stoff- und Strohhüte, Hauben, Coiffüren, Blumen, Bänder und Strohborten. 1857 empfahl Berta Mansfeld in Lüchow „den geehrten Damen ihre in Leipzig und Berlin persönlich eingekauften Mode-Neuheiten in reichhaltiger Auswahl“.⁵⁶⁸ Sie hatte im April 1856 ihr „Schmuck- und Mode-Waaren-Geschäft“ eröffnet, in dem es „Hüte, Hauben, Aufsätze, Morgenhäubchen; Ballkränze, Blumen, Bänder, Stickereien, Tülle, Spitzen, Blenden, Schleier; Umänderungen, Modernisierungen, Wäsche u. a. Arbeiten; Alle Sorten Blondes, couleurte Seidenzeuge, Fransen“ gab.⁵⁶⁹ Die schon 1985 von Hermann Kaiser formulierte These, dass „die Vorstellung einer außerhalb der Zeittendenz existierenden ländlichen Bevölkerung den Charakter einer Wunschvorstellung“

habe, findet sich für das Wendland spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Annoncen bestätigt,⁵⁷⁰ die einen besonders sensiblen Indikator für soziale, wirtschaftliche und kulturelle Veränderungen darstellen.⁵⁷¹ Sie zeigen die Einbindung in den Modemarkt, wenn z. B. für „beste amerikanische Patent-Gummischuhe, sowie auch Filzschuhe“ geworben wird. Ganz richtig beschrieb Hennings diese Schuhart in seiner Festschrift als eine neue Mode.⁵⁷²

Der Markt reagierte auf die neuen Bedürfnisse nach Formen, Seidenwaren, Kunstblumen und Stickereien. Ab dem Jahre 1861 offerierte Dorothea Krüger „Fertige Stickereien in Perlen, Seide und Wolle“.⁵⁷³ Und Charlotte Niederhoff, geb. Schulz, annoncierte „Neue Modellhüte, Leipziger Hauben, Coiffüren, Blumen“, versprach aber auch, „alte Sammhüte [...] auf's modernste“ umzuarbeiten ebenso wie das Färben von Seide. Ähnliches bot D. Fünde aus Lüchow bereits 1855 angesichts der Geschäftsneueröffnung an; alte Hüte und Hauben, so die Offerte, würden nach den „neuesten Façons“ umgearbeitet und Kopfbedeckungen „nach den neuesten und modernsten Mustern“⁵⁷⁴ angeboten. Zeitgleich zeigte M. Lagarus ein Kommissionslager mit neuesten Weißstickereien, Tüllmantillen, schottischen und anderen Seidenzeugen zu Schürzen und Kleidern an.⁵⁷⁵ „Damen-Tücher und Damen- und Herrenshawls“ gab es ein Jahr später bei J. D. Müller in Lüchow.⁵⁷⁶ Die Frage, ob die von Lagarus angebotenen seidenen Schürzenstoffe auch bei der Herstellung der als typisch geltenden wendländischen Seidenschürzen Verwendung fanden, bleibt ebenso unbeantwortet, wie die Frage, ob die fertigen „Amerikanischen Krinolinen“ von der Landbevölkerung erworben wurden.⁵⁷⁷ Beides ist möglich aber aufgrund der fehlenden Verbindung von Wörtern und Objekten nicht belegbar.

Manche Verkäufer richteten sich in ihren Anzeigen direkt an die Landbevölkerung. So offerierte der Lüchower Kaufmann Otto Manecke im April 1865: „Für Landleute. Eine Partie bunte seidene Bänder, seidene Tücher, wollene

halbwoll und halbseidene Kleiderzeuge, Zitze und Mulle.“⁵⁷⁸ H. Schulz u. Co., Th. Hennings warben mit der nun beliebten Kombination „Neue seidene Tücher & Schürzen“⁵⁷⁹, während Theodor Becker „Herrentücher als: Cache-nez in Seide, Wolle und Baumwolle, schwarze und couleurte seidene Halstücher, Taschentücher in großer Auswahl“ anpries.⁵⁸⁰ Ob „Die beliebten Plüschkrägen“, angeboten von A. Cravaack in Lüchow, den mehrlagigen Tüllkrägen der ländlichen Festtagskleidung entsprachen, ist allerdings fraglich.⁵⁸¹ Auf jeden Fall belegen die Anzeigen, dass Accessoires der Bekleidung wie Tücher und Schürzen, für Männer Hüte und Mützen, für Frauen teilweise auch fertige Hauben ortsübliche Waren darstellten. Das Zubehör für die Hauben waren Halbfertigprodukte, die in den örtlichen Posamentiergeschäften angeboten wurden. „Das Neueste in Mustern angefangener und fertiger Stickereien“ oder „[f]ertige Stickereien in Perlen“ gab es z. B. bei Dorothea Krüger in Lüchow.⁵⁸² Das „Posamentierwaren, Tapiserie und Garngeschäft“ von C. G. Behrens in Lüchow bot u. a. Samtbänder, Stickereien, „angefangene und musterfertige [...] Stickseide, Gold- und Silberfäden und Perlen“ an.⁵⁸³ Textilgeschäfte boten ihre Waren auch auf Märkten an, so hatte Chr. Niederhoff auf dem Dannenberger Markt einen „Stand bei Herrn Düver“ und A. Cravaack verkaufte sein „Angebot von: Mäntel, Paletots, Jaquetts, Jacken & Regenmäntel im Hause des Herrn Gutspächters Meinecke während des Gartower Marktes“.⁵⁸⁴

Die Annoncen zeigen, dass bis Ende des 19. Jahrhunderts Kleidung, mit Ausnahme von Mänteln und Umhängen, in der Regel maßgeschneidert wurde. Erst Anfang der 1870er Jahre erschienen erste Anzeigen für Konfektionsware. Für „Herren- und Knaben-Garderobe-Lager: Flaconné-, Ratiné- und Double-Überzieher, Jaquets und Säckchen, Tuch- und Buckskin-Röcke, Hosen und Westen, Schlafröcke, Regenröcke, Knaben- und Arbeiter-Anzüge“ warb P. Julius Wolff 1871 in Lüchow,⁵⁸⁵ und 1872 empfahl das „Kleider-Magazin von J.H. Daasch“ in Dannenberg „sein Lager von neuesten und



modernsten Herren-Anzügen zu den billigsten Preisen“.⁵⁸⁶ Anhand der Anzeigen ist nicht zu erkennen, dass fertige Frauenröcke, Jacken und Kostüme im Wendland gekauft werden konnten. Dazu musste man offensichtlich nach Lüneburg fahren.⁵⁸⁷ Frauenkonfektion wurde erst in den 1890er Jahren annonciert. Eine Ausnahme bildete hier jedoch das Modegeschäft von Bertha Mansfeld in Lüchow, das seit den 1850er Jahren wohl eher Haute Couture im Angebot hatte. Erst 1898 bot „E. F. Wentz“ in Lüchow „Damen- und Kinder-Confection“ an.⁵⁸⁸

Über die systematische Auswertung der Anzeigen lässt sich vor allem das Angebot an Stoffen und Kleidungsstücken rekonstruieren, wie es in den Geschäften und zum Teil auch auf den Märkten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts offeriert wurde. Außer Frage steht, dass die angebotene Meterware von den SchneiderInnen zur Herstellung von Kleidung für die Landbevölkerung im Wendland genutzt wurde und auch Modeartikel zum Bestandteil deren vestimentären Repertoires gehörten. So umfasst ein Konvolut, das aus dem Hiesterhof bei Hermannsburg in das Museum Hösseringen kam, verschiedene Dreistückmützen, aber auch die als modisch geltenden Kapotten, ein Frauenhut mit Kinnband, auf dem Scheitel getragen, die in

diversen Anzeigen der ZfW offeriert wurden.⁵⁸⁹ (Abb. 76)

Nur ein einziges Inserat, nämlich das des Lüchower Kaufmanns Otto Manecke vom April 1865, in dem er sich explizit an die „Ländliche Bevölkerung“ wandte, lässt die berechtigte Vermutung zu, dass er die seidenen Bänder und Tücher im Angebot hatte, die als typischer Bestandteil der Wendländischen ‚Tracht‘ gelten. Dass die Putzmacherin Minna Flömer, geb. Meyer, tatsächlich „Timpmützen“ produzierte und möglicherweise auch Einzelteile anbot, lässt sich nur durch den Fund von zwei Artefakten belegen, die erst vor wenigen Jahren aus ihrem Nachlass in das Lübelner Museum gebracht wurden (Abb. 77). Aus den regelmäßig erscheinenden⁵⁹⁰ Annoncentexten der Putzmacherin, die im April 1883 die Eröffnung ihres Geschäftes – „Modell-Hüte, Nouveautés der Sommer-Saison, Strohhüte (Damen und Kinder), Knabenhüte“ – in der Zeitschrift für das Wendland anzeigte, geht das nicht hervor.

Abb. 76:
Weibliche
Kopfbedeckungen,
Hiesterhof bei
Hermannsburg,
19.Jh. (Von li. H0340,
H0344, H0345).

Abb. 77:
(Hauben-)Bänder
aus dem Bestand
der Putzmacherin
Minna Flömer
(L0097, L0098).



„Trachten“ in der Lüneburger Heide und im Wendland – Ausblick

Die Analyse der vestimentären Formen der Lüneburger Heide und des Wendlandes in Text-, Bild- und Objektquellen hat deutlich gemacht, dass das Phänomen ‚Tracht‘ eine höchst komplexe Angelegenheit darstellt. Hat sich im Wendland seit Mitte des 19. Jahrhunderts aufgrund ökonomischer und geographischer Bedingungen – aber auch durch das Agieren einzelner Persönlichkeiten wie Karl Hennings, Carl Mente und Richard Steinbacher – eine folklorisierte typologische Kleidung herausgebildet, entwickelte sich eine solche für den Raum der Lüneburger Heide nicht. Hier kleideten sich Frau und Mann mehrheitlich entsprechend ihrer ökonomischen Ressourcen in zeitgenössischer Façon der mittleren und unteren Bevölkerungsschichten. Nur in den unterschiedlichen Formen der Hauben und spezifischen Accessoires lassen sich Sonderentwicklungen feststellen.

Die vergleichende sachkulturelle Erforschung der musealen Bestände unter Einschluss ihrer Objektgeschichte sowie der Produktions- und Konsumtionsebene hat deutlich gezeigt, dass das Kleidungsverhalten und sein Wandel eng mit technischer Entwicklung und Warenan-

gebot zusammenhängen. Man kann überspitzt sogar die These vertreten, dass das Phänomen ‚Tracht‘ Ausdruck von Modeverhalten ist, zumindest jedoch extrem abhängig vom Modemarkt war. Die wirksamen Konstellationen – der Markt, die Netzwerke der Akteure, die Identitätssuche und -verankerung, individuelle Spielräume sowie eine gewisse Binnenkolonialisierung – stellen das Paradigma ‚Tracht‘ in den weiten Kontext der Moderne. ‚Tracht‘ ist von daher nicht ohne Modekleidung und auch nicht ohne den grundlegenden gesellschaftlichen Wandel im 19. Jahrhundert zu verstehen.⁵⁹¹

Die Vielfalt ausgewerteter Quellen – Texte, Abbildungen und Objekte – ermöglichte es zudem, das schwierige und komplexe Verhältnis von Konstrukt und Realität der ‚Trachten‘ genauer zu bestimmen. Es konnte gezeigt werden, dass es erst textliche und bildliche Tradierungen sowie Prozesse der Musealisierung waren, die ein Bild der ‚Tracht‘ in der Untersuchungsregion schufen. In diesem Zusammenhang wurden verschiedene volkskundliche Wissensmodi deutlich: einerseits das wissenschaftlich-ethnographische Interesse, andererseits das Interesse des Rettens und Bewahrens für die Nachwelt; beide trugen nicht unwesentlich zur kulturellen Fixierung von Kleidung als regionalem Emblem bei.

Allein der umfangreiche Bestand an ländlicher Kleidung in den beteiligten Museen zeigt, dass mit dem Konstrukt ‚Tracht‘ immer auch eine Realitätsebene verbunden ist, sei es auf der Produktionsebene und im Handel oder im individuellen Habitus. Insbesondere biographische Rückbindungen machten deutlich, dass das Phänomen ‚Tracht‘ im ausgehenden 19. Jahrhundert ein Alltagsphänomen war, das zur individuellen und gesellschaftlichen Standortbestimmung genauso diente wie zur Vernetzung und Vergemeinschaftung der Akteure auf dem Feld des Sammelns und in der Heimatbewegung. ‚Tracht‘ auf dem Lande war neben ihrem normierenden Charakter vielfach auch eine Form dortiger „bürgerlicher Repräsentation“.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu ausführlich unten das Kapitel „Museale Überlieferung der vestimentären Formen“, dort „Timpmützen“, Tüllkragen, Schürzen.
- 2 Gefördert wurde das Projekt von Pro*Niedersachsen des MWK Niedersachsen für den Zeitraum August 2008 bis Dezember 2011. Initiiert wurde das Projekt von Dörte Becker. S. dazu Becker 2006. Der Hauptantrag wurde von Karen Ellwanger zusammen mit ihr verfasst. S. Ellwanger, Becker 2008. Nach Rückzug von Frau Becker sind wir in das Projekt eingestiegen. Zur Anlage des Projektes s. Hauser/Schibbe 2010, Hauser 2012a.
- 3 Die wenige Kleidung von Kindern wurde ebenfalls aufgenommen. Es handelt sich hauptsächlich um Taufkleidung, Sonntagskleider, Hauben und Hemden.
- 4 S. zur Projektdatenbank S. 56ff.
- 5 Böth 1988, S. 163.
- 6 Es handelte sich um folgende von uns bearbeitete Forschungsbausteine: „Die Trachtensammlungen: Ordnungssysteme, Einschlüsse, Ausschlüsse“, „Analyse und Bearbeitung der ‚ursprünglichen‘ Trachten von 1780 bis 1860“ (Hauptteil) und „Heimatbewegung und Repräsentation der Trachten 1860/70 bis 1914“. Die Ergebnisse sowie eine Zusammenstellung der zugrunde gelegten Quellen in einem Anhang finden sich in dem aus fünf Forschungsberichten zusammengeführten Endbericht s. dazu Hauser, Engelbracht 2011.
- 7 Eine ausführliche Darstellung des Forschungsstandes findet sich in Hauser, Engelbracht 2011, S. 7-38. Vgl. u. a. Bausinger 1972/73; Bausinger 1984; Ottenjann 1984, Böth 1988/1994/2001; Brückner 1985; Gerndt 1974; Hansen 1980; Könenkamp 1978; Mentges 1989, Weber-Kellermann 1970. Zu dem entscheidenden Paradigmenwechsel in der volkskundlichen Kleidungsforschung s. Keller-Drescher 2003.
- 8 Böning 1999, S. 21.
- 9 Vgl. Hobsbawm, Ranger 1983. Vgl. für die Trachtenforschung Brückner 1985.
- 10 Brückner 1986, S. 368. S. dazu auch Museum für deutsche Volkskunde (1978): Das Bild vom Bauern, besonders den Text von Könenkamp, S. 78-127.
- 11 Brückner 1986, S. 371.
- 12 S. hierzu den instruktiven Beitrag von Lioba Keller-Drescher in diesem Band.
- 13 Vgl. Kybalová 1980, S. 30.
- 14 Ebd.
- 15 Vgl. Burckhardt-Seebass 1981. Vgl. dazu auch Könenkamp (1978).
- 16 Keller-Drescher 2003, S. 31.
- 17 Zum Konzept „Trachtenlandschaft“ s. Brückner 1985, S. 16. Kritisch zum kulturräumlichen Paradigma s. insbesondere Rolshoven 2003.
- 18 Vgl. Brückner 1985, S. 14.
- 19 Der Begriff ‚Tracht‘ ist demnach nicht inhaltsleer. Wir benutzen ihn zur Abgrenzung von gleichzeitigen lebendigen Kleidungskulturen in Stadt und Land und setzen ihn konsequent in einfache Anführungsstriche, um seine historische Gebundenheit zu verdeutlichen. S. zur Begriffsdifferenzierung Keller-Drescher 2003, S. 34.
- 20 Mentges 1989, S. 27f.
- 21 Vgl. Brückner, Müller 1982; Höflein 1988; Griebel 1991; Hildebrandt 1992; Walter 1996; Böning 1999; Ellwanger, Müller 2002; Selheim 2005.
- 22 S. dazu den Beitrag „Museale Fixierung – Präsentationsformen ländlicher Kleidung im „Vaterländischen Museum“ Celle (Bomann-Museum) und im Museum für das Fürstentum Lüneburg um 1900“ von Andrea Hauser in diesem Band.
- 23 Zander-Seidel 2002, S. 154.
- 24 Vgl. neuerdings zu den Abbildungen Walter 1996; Keller-Drescher 2003, zur Sammlungsgeschichte Selheim 2005; Geldmacher 2009; Mede 2011.
- 25 Vgl. zusammenfassend Brückner 2005a.
- 26 Tschofen 1991, S. 325.
- 27 Vestimentär meint: 1) Etwas mittels Kleidung ausdrücken, 2) Etwas mit der Bekleidung mitteilen.
- 28 Davon haben wir Bardowick, das laut Kück nicht zur Lüneburger Heide gehört und sich auch vestimentär an den Elbmarschen orientierte, und Gifhorn ausgeklammert, deren Kleidung sich an die braunschweigische anlehnt. Ein Vergleich Braunschweig-Lüneburger Heide und Elbmarschen – Lüneburger Heide muss einem eigenen Projekt vorbehalten bleiben.
- 29 Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/L%C3%BCneburger_Heide (9.5.2011).
- 30 <http://de.wikipedia.org/wiki/Wendland> (9.5.2011).
- 31 Vgl. dazu Reuter 1989.
- 32 Selheim 2005, S. 7.
- 33 Vgl. Röhrbein 1978, S. 8.
- 34 Hartung 1991, S. 180.
- 35 U. a. neben den bereits erwähnten 1891 „Vaterländisches Museum für Braunschweigische Landes-

- geschichte“ (heute: Braunschweigisches Landesmuseum), 1901 Altonaer Museum in Hamburg, 1903 „Vaterländisches Museum der Stadt Hannover“, heute Historisches Museum am Hohen Ufer (HMH), 1906 nach langer Vorgeschichte „Museum für Hamburgische Geschichte“, 1907 ein erstes Freilichtmuseum in Wilsede.
- 36 S. zu seiner Geschichte und Sammlung Hauser 2012b.
- 37 Unter der Leitung von Pastor Max Harms (1863-1919) wurde seit 1889 die im Hermannsburger Missionsmuseum seit 1857 angelegte außereuropäische Sammlung durch eine Sammlung an Altertümern aus der Lüneburger Heide, u. a. auch „Kleidungsstücke, sofern sie sich auf die alten Volkstrachten beziehen“, ergänzt. Der 1909 gegründete Museumsverein konnte 1911 das Museum in einem translozierten Bauernhaus eröffnen. (vgl. Unser Museum 1904, S. 32).
- 38 Daxelmüller 1981, S. 226f.
- 39 Vgl. dazu näher Hauser in diesem Band.
- 40 Den größeren Restbestand hatte der Klosterfond in Hannover übernommen und an dortige Museen übergeben.
- 41 Geboren 7.12.1837 in Ebstorf als Sohn des Königl. Vogts zu Hanstedt, Christoph Friedrich Sprengell, Gymnasium Johanneum Lüneburg, Studium der Medizin in Göttingen und Tübingen, seit 1862 Arzt in Lüneburg, dazwischen in Salzdetfurth und Braunschweig sowie als Schiffsarzt auf der Route nach Westindien tätig. S. dazu Nachruf auf Otto Sprengell (1837-1898).
- 42 Am Johanneum, Gründungsmitglied im Museumsverein, dann im Vorstand. „Er baute die vorgeschichtliche Abteilung aus, auch durch eigene Grabungen“. LM, Heft 12, 1928, S. 264f. S. dazu auch Meyer 1922.
- 43 S. zur Museumsgeschichte Reinecke 1927, Körner 1956, Michael/Gehrke 1991.
- 44 Körner 1965, S. 6.
- 45 Geboren am 7.7.1849 in Lüchow als Sohn eines Zimmermanns, Besuch des Lehrerseminars in Lüneburg, 1868 bis 1871 Lehrer in Prezier, danach von 1872 bis 1883 in Lübbow tätig. 1883 wurde er als Kantor nach Rebenstorf berufen, wo er bis 1910 wirkte und dann nach Lüchow zurückkehrte.
- 46 Mentel 1893. Für sein Engagement für das MFL erhielt Mentel 1894 die Ehrenmitgliedschaft im Museumsverein. JB-MFL Ebd., 1891/95 (1896), S. 133f. Zur Mentel-Sammlung und zur „Wendenstube“ s. ausführlicher Hauser in diesem Band.
- 47 Michael/Gehrke 1991, S. 116.
- 48 JB-MFL 1878 (1879), S. 13f.
- 49 Ebd., S. 65.
- 50 S. dazu Meyer: Erinnerungen.
- 51 Vgl. Sprengell, Otto: „Noch einiges von Bardowiek“, JB-MFL 1887/1890 (1891), S. 67-71. Zur Bardowieker ‚Tracht‘ oben S. 10.
- 52 Die frühesten datierten Stücke der Stickereien von 1721, die jüngsten von 1845, „wo die letzte dieser Technik mächtige Stickerin starb“ (JB-MFL 1882/83 (1884), S. 92). Nach einer Notiz von Lehrer E. Loders handelte es sich dabei um Margarethe Elisabeth Röttger, geborene Hasselbrink, 1774 in Lüdershausen geboren, Stickerin in Bütlingen, gestorben 1860. „Die Arbeiten wurden ihr häufig in solcher Menge ins Haus gebracht, dass sie dieselben nicht zu bewältigen vermochte.“ (Ebd., S. 101f.)
- 53 JB-MFL 1880 (1881), S. 86.
- 54 Ebd., S. 93.
- 55 Ebd., S. 100. Im JB-MFL 1882/83 (1884), S. 89 war man infolgedessen stolz auf das Anwachsen der Sammlung durch Gegenstände, die einst „im Besitz und Gebrauch der hiesigen Bevölkerung“ waren, man legte besonderes Gewicht „auf die Erzeugnisse lokaler volkstümlicher Klein- und Hauskunst, auf den Silberfiligransschmuck der Elbmarsch und die schönen Stickereien desselben Landstriches“.
- 56 Vgl. LM, 1906, S. 77, geschenkt von Pensionär Elster.
- 57 Zur Geschichte s. Nolte 1992; Bertram 1994; Obenaus 2000 und 2002.
- 58 Geboren am 4.1.1848 in Celle als Sohn des Fabrikantenehepaars Georg Christian und Johanne Friederike Bomann, Lehre als Kaufmann, seit 1873 Teilhaber an und Handelsreisender in der väterlichen Wollgarnfabrik, die er dann 1877 übernahm. Im selben Jahr Heirat mit der Lehrer- und Pastorentochter Angelika Grotefend (1858-1939) aus Celle. Seit 1902 zunehmende Schwerhörigkeit. 1909 Verkauf des Unternehmens und bis 1923 Tätigkeit als Museumsleiter. Gestorben 1926. Zur Biographie s. Hack 1998.
- 59 Vonderach 2007, S. 47.
- 60 Er nahm an der der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen zum Thema Die Museen als Volksbildungsstätten teil und referierte dort. S. Bomann 1904.
- 61 Bomann 1927, Vorwort.
- 62 Zu seiner Museumskonzeption s. Panne 1992, S. 65-85.
- 63 Bomann 1904, S. 51.
- 64 Vgl. Panne 1992, S. 76.
- 65 S. dazu ausführlicher Hauser in diesem Band.
- 66 Selheim 2004.
- 67 Hack 1990, S. 81.
- 68 Ebd.
- 69 Diese instruktive These hat Andrea Geldmacher in ihrer kürzlich erschienenen Dissertation ausgeführt (vgl. Geldmacher 2009, hier S. 233).
- 70 „Sechster Jahresbericht des Museums-Vereins in Celle“ (1897/98) (Celle 1898).
- 71 StA Celle C 29, 14-20.
- 72 Siebenter Jahresbericht des Vaterländischen Museums in Celle 1898/99. Celle 1899.
- 73 1.10.1902 Hannov. Allg. Zeitung, 1.10.1902 Lüneburger Anzeiger, auch: Kreis-Zeitung Uelzen 1.10.1902, Hamburger Nachrichten, 1.10.1902; Das Land, Zs. für die soziale und volkstümliche Angelegenheit auf dem Lande, Organ des Vereins für ländliche Wohlfahrts- und Heimatpflege, hg. v. Heinrich Sohnrey, 11. Jg. (1903/04), Nr. 23, 1.9.1903, hier bez. H. Dehning.

- 74 Ebd. Eine Beschreibung findet sich in Neukirch/Bomann 1920.
- 75 Die für das Projekt in Frage kommenden ‚Trachten‘ und Kleider stammen hauptsächlich aus den kleineren Orten der Umgebung von Celle und den Dörfern des Wendlandes. 1983 wurde dieser Altbestand erweitert durch den Ankauf der privaten Sammlung Annemargret Taake aus Eschede-Weyhausen, die 2.109 Stücke, vorwiegend Kleidungsstücke, einige Schmuckstücke und sonstiges Zubehör aus verschiedenen deutschen ‚Trachtenlandschaften‘ umfasste, wobei die Lüneburger Heide und das Wendland jedoch nur mit wenigen Stücken vertreten sind. Laut Dörte Becker stammen viele Stücke vermutlich aus den Beständen von Trachtenvereinen sind also nicht unbedingt ‚authentische‘, originale Kleider und Mützen (vgl. Ellwanger/Becker 2008, S. 7). Teile der Taake-Sammlung dienten uns zum Vergleich.
- 76 Zur Geschichte s. Kulke 1987; Horstmann 1981. Ein erstes Forschungsprojekt zur ‚Trachtensammlung‘ im Museum Lübeln fand zwischen 2004 und 2006 statt. Dabei wurden die Objekte der gesamten Sammlung in Inventarlisten erfasst, aber nicht ausführlich beschrieben oder dokumentiert (vgl. dazu Becker 2007).
- 77 Vgl. Tetzner 1902; Mucke 1908, S. 133. Teile der Wiegrefe-Sammlung sind – wie Kablitz (2003, S. 9) vermutete – tatsächlich ins HMH gelangt. Vielen Dank an Frau Akkerman für diese Auskunft.
- 78 Tetzner 1902, S. 366f.
- 79 Vgl. Schultze, Kowalewski 1991.
- 80 2006 wurde die von Dörte Becker kuratierte Dauerausstellung „Von der Tracht zur Folklore“ in dem eigens dazu umgebauten Handwerkerhaus eröffnet.
- 81 Vgl. Landkreis Lüchow-Dannenberg, Akte Leihvertrag Altertumsverein/Landkreis vom 11.04.1990.
- 82 KA Lü.-Da., Wendländischer Altertumsverein, Nachlass unsortiert, Karton 1-16, Satzungen des Wendländischen Altertumsvereins. Lüchow 1906, § 1, hier Karton 8.
- 83 Artikel „Wendländischer Altertumsverein.“ In: Jürries/Wachter, Wendland Lexikon 2008.
- 84 StA Lüchow, AIN Kulturwesen, Heimatpflege. 1907-1950, BAB, Wendländischer Altertumsverein zu Lüchow 1907-1950, Karton 430/03.
- 85 Vgl. Artikel „Amtsturm-Museum“. In: Jürries/Wachter, Wendland Lexikon 2008.
- 86 Zum Konzept von Müller-Friesen, s. KA Lü.-Da., Wendländischer Altertumsverein, Nachlass unsortiert, Karton 1-16, hier Karton 10.
- 87 Zeitung für das Wendland (ZfW), 29.5.1930.
- 88 Sonderausstellungen in der 450 m² großen Ausstellungshalle ergänzen und vertiefen das Themenspektrum. Ab Mitte der 1980er Jahre erschienen zahlreiche Publikationen zur Bau- und Hofgeschichte, zur Kulturgeschichte sowie zum ländlichen Wohnen und Arbeiten in der Lüneburger Heide. S. dazu das Schriftenverzeichnis: <http://www.museumsdorfhoesseringen.de/Download/Publikationen.pdf>. (22.8.2011).
- 89 Von den 547 Objekten, die aus der volkskundlichen Sammlung des Museums Hermannsburg an das MH abgegeben wurden, gehören 85 im weitesten Sinne zur ländlichen Kleidung und wurden deshalb in die Projektdatenbank aufgenommen. Die aus der 2004 aufgelösten Außenstelle Amelinghausen des Museums Lüneburg übernommenen textilen Objekte stammen mehrheitlich aus den Elbmarschgebieten und kommen von daher für unsere Untersuchung nicht in Betracht.
- 90 1.10.1902 Hannov. Allg. Zeitung, 1.10.1902 Lüneburger Anzeiger, auch: Kreis-Zeitung Uelzen 1.10.1902, Hamburger Nachrichten, 1.10.1902; Das Land, Zs. für die soziale und volkstümliche Angelegenheit auf dem Lande, Organ des Vereins für ländliche Wohlfahrts- und Heimatpflege, hg. v. Heinrich Sohnrey, 11. Jg. (1903/04), Nr. 23, 1.9.1903, hier bez. H. Dehning.
- 91 Vgl. Lipp 2002, S. 14.
- 92 Lauffer 1934, S. 71.
- 93 S. Schultze, Kowaleski 1991. Schultze wurde 1677 als Sohn des Dorfschulzen in Süthen geboren, erwarb 1713 das Bürgerrecht in Wustrow, beherrschte Wendisch und Plattdeutsch, er reiste und las viel (vgl. ebd., S. 13f; s. auch Beyer 1987).
- 94 Kybalová 1980, S. 199f.
- 95 Schultze, Kowalewski 1991, S. 62.
- 96 Ebd., S. 63. Verbreiteter waren „weiße flümck Mützen“, später „auf unterm halse zuzubinden“ (ebd).
- 97 Ebd.
- 98 Vgl. Kybalová 1980, S. 189.
- 99 Schultze, Kowalewski 1991, S. 56. Der Jahreslohn eines Knechts betrug 14 Taler, ½ Taler entsprach 1719 dem Wert von 6 Pfd. Butter oder 16 Pfd. Kalbfleisch. Für 16 Gutegroschen konnte man 16 Hühner kaufen (vgl. ebd. S. 44).
- 100 Ebd., S. 55.
- 101 Gravenhorst 1817, für eine Abschrift des Artikels s. Gravenhorst 1969.
- 102 Ebd, S. 63.
- 103 Ebd.
- 104 Gravenhorst 1817, S. 9.
- 105 Damals kurbelte der technische Fortschritt – mit Jacquardwebstuhl und Färbung – Produktion und Kreation in Lyon an, ohne Qualität und Feinheit der Arbeit zu beeinträchtigen. Neue Stoffe aus Seide-, Baumwoll- und Seide-Wollgemischen befriedigten alle Erwartungen der verschiedensten Kunden. Diese technischen Spitzenleistungen, zusammen mit einer vernünftigen Preispolitik, einer zügellosen Kreativität, bei der stets die Kunst im Vordergrund stand, und einem sicheren Geschmack katapultierten die Lyoner Seidenproduktion auf den weltweit unangefochtenen ersten Platz. (vgl. <http://www.de.lyon-france.com/Highlights/Archives/Als-Lyon-noch-ueber-die-Welt-herrschte-die-Lyoner-Seide-auf-den-Weltausstellungen> (9.5.2011)).
- 106 Kybalová, S. 243.
- 107 Gravenhorst 1817, S. 9.
- 108 Suhr 1808; Suhr, Heckscher 1908; s. zum „Ausruf“ allgemein Bauche 1973.

- 109 STABU FHB Cm 155, Hahn 1810. Helmut Ottenjann führt diese doch recht willkürliche Auswahl norddeutscher Gegenden auf persönliche Beziehungen des Malers Anton Wilhelm Stracks (1758-1829) zurück (vgl. dazu Ottenjann 2003, S. 200ff).
- 110 Vgl. Duller 1847.
- 111 Vgl. dazu Jürries 2001, S. 292.
- 112 Niemeyer 1840, S. 479.
- 113 Ziehen 1852, S. 663.
- 114 Von fraiser = krausen, verzieren. Kragen beider Geschlechter der Spanischen Mode, 2. Hälfte 16./Anfang 17. Jh. Er kam nach 1630 im Allgemeinen aus der Mode. „1814/15-20 wurde eine Halskrause oft mit ausgezackten Rändern, zur Chemise und besonders zur Altdeutschen Kleidung getragen.“ Bei den Männern war die Fraise in den 1840er Jahren ein Oppositionszeichen. Vgl. Loschek 1999, S. 232f. und S. 192. Abb. ebd., S. 70.
- 115 Ziehen 1852, S. 663. Die violetten Handschuhe könnten auch eine falsche Zuordnung im Text sein und sich auf die Braut beziehen.
- 116 Loschek 1999, S. 455.
- 117 Ziehen 1852, S. 670.
- 118 Zander-Seidel 2002, S. 12.
- 119 Vgl. Nixdorff 1983, S. 101.
- 120 Gaugele 2002, S. 8.
- 121 Vgl. ebd., S. 169.
- 122 Diese Parameter hat Gaugele für die ständische Gesellschaft herausgearbeitet. Sie lassen sich u.E. auch auf den Status der Frauen im 19. Jh. anwenden (vgl. ebd., S. 178).
- 123 In Bayern erfolgten bereits in den 1830er Jahren auf Bezirkslandwirtschaftsfesten Vorführungen in ‚Tracht‘ (vgl. dazu Brückner 2005a, S. 10). Zum Begriff s. Bausinger 1961, S. 93 und Brückner 1986, S. 368.
- 124 Hennings 1862, S. 4. Hier wird Kleidung nun als „etwas ganz bestimmt Charakteristisches“ des Wendlandes beschrieben, das sich von den anliegenden Landesteilen unterscheidet. Zur Folklorismusdebatte innerhalb der Volkskunde s. Brückner 2003.
- 125 ZfW, 14.6.1862.
- 126 Hennings 1862, S. 160.
- 127 ZfW, 2. 7. 1862.
- 128 Vgl. Hobsbawm, Ranger 1983.
- 129 Die 1764 als ökonomisch-landwirtschaftliche Sozietät gegründete Königliche Landwirtschaftsgesellschaft zu Celle wollte nach der Bauernbefreiung und den damit verbundenen Agrarreformen die Verhältnisse der Landwirtschaft vor Ort verbessern. Ihre Bedeutung lag vor allem in der Initiierung überregionaler Diskussionen über Agrarreformen. (Vgl. dazu Deike 1994, Hauptmeyer 1994, insb. S. 135).
- 130 Hauptmeyer 1994, S. 132.
- 131 1873/74 begann in Wustrow die Produktion der ersten mechanischen Weberei des Wendlandes. S. dazu Brohm/Meyer-Hoos 2003.
- 132 Jürries 1992, S. 136, auch Jürries 1999.
- 133 Gehrke, Carl (29.8.1998): Ein Mann freiheitlicher Ideen: vor 100 Jahren starb Karl Hennings, der geistige Vater der „Zeitung für das Wendland“. In: Am Webstuhl der Zeit: heimatkundliche Beilage der Elbe-Jeetzel-Zeitung, S. 7.
- 134 Hennings 1862, S. 39.
- 135 Ebd., S. 40.
- 136 Ebd. Beiderwand ist ein Mischgewebe, Kette Leinen, Schuss Wolle oder Baumwolle.
- 137 Vgl. ebd., S. 35. Ein anderes Kleidungsstück des Oberkörpers für Frauen wird nicht erwähnt.
- 138 Ebd. Als Festtagskopfbedeckung wurde dieses Kopftuch früher „von Stroh, welchen an den beiden Seiten mit bunten seidenen Rosetten, dicht bei dicht, Rosette auf Rosette, auch wohl mit künstlichen Blumen, Flittern und Kantillen besetzt“ getragen, jetzt trügen Frauen über der „Papprolle ein Zitztuch, gewöhnlich lila und klein geblümt. Über den Nacken fällt dann ein feines, weißes Battisttuch, in dem Zipfel, welcher auf dem Rücken zu fallen kommt, ist der Name der Besitzerin eingestickt.“ (ebd., S. 40f.) Mit solchen Schuten folgte die wendländische Bevölkerung wie auch mit den Regenschirmen als Sonnenschutz und den Gummischuhen, die Hennings erwähnt, damaligen Modegepflogenheiten (vgl. Kybalová 1980, S. 273).
- 139 Ebd., S. 39.
- 140 Ebd., S. 40.
- 141 Ebd., S. 39.
- 142 Ebd., S. 40.
- 143 Ebd., S. 64f.
- 144 Ebd., S. 61.
- 145 Die Kleidung an Markttagen beschreibt er allgemein als ein „Wogen der Menge, in der bunten, an diesen Tagen vor allem festlichen Tracht.“ (Ebd., S. 69). Es gibt keine spezifische Trauerkleidung. Zur Beerdigung trugen „die nächsten männlichen und weiblichen Angehörigen des Toden“ ein Leichentuch, das sie von Kopf bis Fuß einhüllte. (Ebd., S. 67).
- 146 S. Abb. Kybalová 1980, S. 273. In der Mitte Kleid mit Schultertuch, links Kapote.
- 147 Hennings 1862, S. 66.
- 148 Ebd., S.35.
- 149 Moser 1962. Zur Problematik des Folklorismusbegriffs vgl. Bimmer 2001; Brückner 1986, S. 461.
- 150 Keller-Drescher 2003, S. 31.
- 151 Vgl. Brückner 1987, S. 19f.
- 152 Vgl. dazu den Artikel „Georg V. und die WendländerInnen. Die Königsreise von 1865 und ihre Wirkungen auf die wendländische ‚Tracht‘“ von Laura Schibbe in diesem Band, welche die anlässlich des Besuches erstellten Fotografien und das ein Jahr später erstellte Erinnerungsalbum der wendländischen Bauern als eine wichtige Quelle zum vestimentären Verhalten im Wendland analysiert.
- 153 Abb. aus R., U. 1865.
- 154 Tschofen 1991, S. 332.
- 155 Ebd.
- 156 Cramm 1865, S. 250f.
- 157 Ebd.
- 158 Ebd., S. 251.
- 159 Vgl. Mente 1914, Mucke 1908, Kablitz 2000.
- 160 Richard Steinbacher hatte 1884 das Salzwedeler Fotoatelier von der Witwe B. Frohse übernommen

- und später ebenfalls in Lüchow ein Atelier. S. den Beitrag von Ulrich Hägele in diesem Band.
- 161 Mucke 1908.
- 162 Vgl. Schröter 1997, S. 256f.; <http://www.deutschebiographie.de/pnd118585614.html> (12.7.2011).
- 163 Mucke 1908, S. 133. „In der Pfarrkirche zu Predöhl im Lemgow“ seien „noch in den Jahren 1880-82 fünf Bräute in dem vollen alten wendischen Brautschmuck getraut“ worden. Er selbst „sah Frauen in solcher Kirchtracht beim Gottesdienst in Lüchow, Plate, Küsten, Zebelin, Meuchefitz und Satemin.“ Ansonsten würden „alle die prachtvollen und teuren ‚Trachtenstücke‘ der Polaben jetzt in den großen Kleidertruhen sorgsam aufbewahrt und fremden Bewunderern gern gezeigt, und hin und wieder kann man sie auch von den Bäuerinnen käuflich erhalten.“ (Ebd.).
- 164 Die „Verwaltungen der Volksmuseen in Berlin, Hamburg, Dresden und anderwärts“ sollten „von all der verschiedenen schönen Tracht für ihre Museen wenigstens je ein schönes und vollständiges Exemplar erstehen.“ Ebd.
- 165 Mucke 1908, S. 133f. Zum Museum von Wiegrefe, s. Tetzner 1902, S. 366f.
- 166 So machte er Werbung für Steinbachers Fotografien, indem er „die verschiedenen wendländischen Frauentrachten in 9 sehr gelungenen Kabinettphotographien (à Stück 1 Mark) aufgenommen und die Hochzeitstracht in einem großen Tableau mit 10 Figuren, welches schön koloriert für 10 Mark erhältlich ist und bereits auch schon zu Ansichtskarten benutzt wurde“ (Mucke 1908, S. 133f.), erwähnt.
- 167 Ebd., S. 156.
- 168 Ebd., S. 157.
- 169 Vgl. Hägele 2007, S. 60.
- 170 Sie befinden sich nach unseren derzeitigen Recherchen als Geschenk Mentens im MEK Berlin, Zentralarchiv Berlin der Staatlichen Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, I/MVK 107, im GNM, im HMH, in den Hamburger Museen, im BMC, im MFL, im Danneil-Museum Salzwedel. Sicherlich lässt sich diese Liste problemlos erweitern.
- 171 Anlässlich eines Besuches der Lüneburger Museumsleute 1890 in Rebenstorf z.B. führte er diese „in das Schulhaus, wo er in dem Schulzimmer eine Ausstellung wendischer Trachten u. Geräte veranstaltet hatte.“ Dort hatte sich ein „Teil der weiblichen Bevölkerung“ versammelt und ließ sich dann „in den ausgelegten Trachten mit Farbstiften“ von den Lüneburgern zeichnen. (Vgl. Meyer 1922, S. 7)
- 172 Bibliothek MFL, Signatur Mp 28.1, Briefe des Herrn Lehrer Mente in Rebenstorf an Professor Th. Meyer 1891-1909 (=Mente-Briefe), 2.4.1900.
- 173 Mente 1914, S. 487.
- 174 Ebd., S. 489.
- 175 Ebd., S. 491f.
- 176 Dafür spricht auch sein Bestreben, die gebräuchlichen plattdeutschen Begriffe – z. B. „runn Mütz“, „Tömbänder“, „Goln Mütz“, „Koopdock“ – zu sammeln und in die Terminologie der wendländischen ‚Tracht‘ einzuführen.
- 177 Mucke 1908, S. 133.
- 178 Das Gleiche gilt auch für die Museumsobjekte selbst, s. Mentges 1998, S. 218.
- 179 Tschofen 1991, S. 338.
- 180 Vgl. Peßler 1922.
- 181 Vgl. Lange 2006.
- 182 Vgl. Jürries 2000-2008.
- 183 Leider gibt es aus dem Wendland selbst keine aussagekräftigen archivalischen Quellen.
- 184 Für das Forschungsprojekt übernahm die studentische Hilfskraft Anke Köhl, unterstützt durch Laura Schibbe, eine Auswertung der vorhandenen „Wenker-Bögen“ aus dem „Regierungsbezirk Lüneburg“. Das Wendland betreffen dabei die Fragebögen aus dem Kreis Dannenberg.
- 185 <http://www.diwa.info/> (31.5.2011). Bei einer stichprobenartigen Überprüfung der Geberorte für die Sammlung des Wendländischen Altertumsvereins zeigte sich, dass einige der Orte zwar einen Fragebogen abliefern, diese aber in der Datenbank nicht dem Regierungsbezirk Lüneburg bzw. dem Kreis Dannenberg zugeordnet wurden. Z. B. Crummasel > Männer: zum größten Theil, Frauen: ja; Gartow > Durchgestrichen; Liepe > Frage ignoriert; Lübbow > besondere Volkstracht? Ja die wendische, besonders die Frauen; Rehbeck > Männer nein, Frauen: Die wendische Volkstracht; Groß-Weitsche > Frage ignoriert. Dies bedeutet, dass nicht alle in Frage kommenden Orte auf diesem Wege systematisch erfasst werden konnten.
- 186 Brückner 1985, S. 16.
- 187 Vgl. Gahde 2002, Böth 2004, <http://www.bkge.de/weizackertracht/index.html> (2.12.2008), Krug 1998, S.188 ff.
- 188 In Bergen (an der Dumme), Bösel, Bussau, Dolgow, Malsleben, Schnege, Trebel, Prezelle und Proitze wurde die Frage verneint, in Billerbeck, Klein Brese und Lefitz die Antwortmöglichkeiten durchgestrichen (was als Verneinung gewertet werden kann) und in Wustrow, Clenze, Jeetzel, Künsche und Lichtenberg zeigte man keinerlei Reaktion, Lüchow verwahrte sich gegen die Frage. „Lüchow ist eine Stadt; die Einwohner kleiden sich nach der Mode.“
- 189 Overdick 2004, S. 17.
- 190 Ebd., S. 17.
- 191 Die bildlichen Kompositionen auf dem Lande und in ländlichen Kleinstädten unterschieden sich nur minimal. Vgl. dazu den Fotobestand im STA Uelzen und Hauser, Engelbracht 2011, S. 176.
- 192 Duller 1847; Kretschmer 1870; Hottenroth 1892; Hottenroth 1999. S. dazu unten. Nach Kück (1906, S. 24) ist „im Grunde [...] nur das Bardowikerinnen-Bild aus Suhr’s Hamburger Ausruf vom J. 1808 reproduciert worden“, das er für die Heide untypisch einschätzt. Es wurde bei Duller bei den „Bauersleuten aus der Umgegend von Lüneburg“ adaptiert.
- 193 Zur Biographie, s. Gabriëlsson 1942-1967. Geboren in Hollenstedt, Kreis Harburg, 1879 Gymnasium in Lüneburg, Studium der Altphilologie und Germanistik in Leipzig, Berlin und Göttingen, seit 1900 Gymnasiallehrer in Berlin. Schriftenverzeichnis in Kück 1942-1967, S. XXIII-XXVII.

- 194 Kück 1906.
- 195 „[...] [G]ewiß angeregt durch die Vorhaben Wos- sidlos für Mecklenburg und Mensings für Schles- wig-Holstein“, Gabrielsson 1942-1967, S. XI. S. Kück 1942-1967.
- 196 Vgl. Kück 1906, IXf. „Was ich biete ist im Wesentli- chen und zunächst die Tracht meines Heimatkirch- spieles, eine Tracht, die allerdings weit über die Grenzen dieses Kirchspieles hinaus gegolten haben dürfte.“ (Ebd., S. 86)
- 197 Ebd., S. VIII.
- 198 Mit ihm war Kück befreundet, Gabrielsson 1942- 1967, S. XII.
- 199 Hartung 1991, S. 148.
- 200 Böth 1985, S. 45. Die in Peßler 1922 abgebildete „Karte der Trachtengruppen um 1900-1910“, die Peßler 1937 im Volkstumsatlas von Niedersachsen erneut druckte, bezeichnete er selbst als „Versuch einer vorläufigen Übersicht als Anregung zu weiter- er Forschung“ (Peßler 1937, Karte 18). Zur Rolle Peßlers in der volkskundlichen Wissenschaftsge- schichte s. Lipp 2002, S. 13, und im Nationalsozia- lismus und in der NS-Zeit s. Abel 1995.
- 201 Peßler 1922, S. 9f.
- 202 Vgl. Peßler 1922, S. 47.
- 203 Vgl. Kück 1906. Zitat aus Peßler 1922, S. 50.
- 204 Peßler 1922, S. 53.
- 205 Neukirch, Bomann 1920.
- 206 Kretschmer 1870.
- 207 Peßler 1922, S. 14.
- 208 Ebd., S. 16.
- 209 S. dazu die Dissertation von Kiendl 1993, auch Barkhausen 2003.
- 210 S. dazu Oberschelp 1983.
- 211 Hann. Magazin. 1829, S. 205-230.
- 212 Oberschelp 1983, S. 285.
- 213 Oberschelp 1982, S. 32f.
- 214 Fritz Reuters Reise durch die Lüneburger Heide im Jahre 1822 (1.2.1914), in: Der Heidewanderer 5, S. 37.
- 215 Ebd., S. IXf. Auskünfte zu anderen Gegenden des Regierungsbezirks Lüneburg entnahm er der Lite- ratur und kleineren „Aufsätzen und Nachrichten volkskundlichen Inhalts in Zeitungen des Regie- rungsbezirks Lüneburg.“ Der Celler Lehrer Deh- ning, der sich sowohl für das Bomann-Museum als auch später für das Hermannsbürger Heimat- museum engagierte, steuerte „Auskunft über die Tracht der Südheide“ bei. Reinecke und Meyer aus dem Lüneburger Museum unterstützten Kücks For- schungen ebenfalls.
- 216 Ebd., S. 82.
- 217 Ebd., S. 83. Bardowick lag seiner Meinung nach „außerhalb der Heide“. Bei Hottenroth und Kretschmer werde eine ‚Tracht‘ aus diesem Ort fälschlicherweise als eine ‚Tracht‘ der Lüneburger Heide dargestellt, basierend auf Dullers Irrtum, der ein Paar in Bardowicker ‚Tracht‘ als „Bauersleute aus der Umgegend von Lüneburg“ (ebd., S. 85) titulierte.
- 218 Ebd., S. 122.
- 219 Ebd.
- 220 Ebd., S. 123.
- 221 Ebd.
- 222 Ebd., S. 124.
- 223 Ebd.
- 224 Ebd., S. 127. Reste dieser ‚Kirchtracht‘ waren zur Zeit Kücks, Anfang des 19. Jahrhunderts, noch in Hermannsburg vorhanden.
- 225 Als ältere Form der Konfirmationskleidung be- schreibt Kück ein kreuzweise übergelegtes schwarz- seidenes Tuch und eine „Fres‘ aus weißem Shir- ting“.
- 226 Ähnlich Dageförde: „Zur Abendmahlsfeier wur- de ein großes weißes Tuch um die Schulter gelegt. Besondere Sorgfalt prägte sich in den bunten Mie- dern aus, die vorn durch lange silberne Ketten ver- schnürt waren. Um 1860 trugen die Frauen das glo- ckenförmige ‚Kreolinkleid‘.“ (Dageförde 1985=1929, S. 29f)
- 227 Ebd., S. 139.
- 228 Dazu gehörten auch das Sarglaken und zwei Toten- hemden für Mann und Frau, im Gegensatz zu den alltäglichen Hemden ohne Namenszug (vgl. ebd., S. 259). Ab Mitte des 19. Jhs. wurden die Verstor- benen nicht mehr im Leichentuch und Totenhemd begraben, sondern im schwarzen Anzug oder Kleid (vgl. ebd., S. 263).
- 229 Verbreitet in der ganzen Lüneburger Heide, s. ebd. Fußnote 1, S. 256f. und auch im Spreewald und hannoverschen Wendland, ebd., S. 258.
- 230 Vgl. ebd., S. 260.
- 231 Kücks Beschreibung weicht hier von dem ab, was auf dem Foto zu sehen ist.
- 232 Ebd., S. 142.
- 233 Ebd., S. 53.
- 234 Dageförde 1985=1929, S. 26ff. Dageförde kaufte 1907 in Wilsede ein Grundstück und ließ ein in Hanstedt abgebrochenes Haus als eines der ersten Freilichtmuseen in Niedersachsen wiedererrichten. Kurz zuvor gründete er zusammen mit Prof. Thom- sen und dem „Heidepastor“ Wilhelm Bode die „Heidemuseums-Gesellschaft m.b.H.“ als Träger für das neue Museum. In den 1930er Jahren gründete er das „Heide-Archiv“.
- 235 Er zeigt, dass Hanf vor Flachs angebaut wurde und der selbst gefertigte Flachs nicht genügte, so dass dieser mit selbstgewebtem Leinen gegen den ge- schätzten Lüneburger Flachs auf dem Markt in Lü- neburg getauscht wurde. Ebd., S. 86. Es folgen die Schritte der Flachsaufbereitung, S. 86ff., Wollbear- beitung S. 95ff., Strümpfe stricken der Männer in der Nordheide, S. 97, Spinnen und Weben, S. 98ff.
- 236 Ebd., S. 84.
- 237 Ebd., S. 83. Annaberg-Buchholz war neben Paris der bedeutendste Handelsplatz der Welt für Er- zeugnisse der Posamentier-Industrie. Vgl. dazu Siegel 1892, S. 116 und die Musterbücher im GNM, Selheim 2005, S. 31. Oskar Kling beauftragte den Bandfabrikanten Carl August Gerischer aus Anna- berg, Muster von ‚Landestrachtenbändern‘ und Be- sätzen nach Regionen zusammen zu stellen.
- 238 Behnken 2008, S. 11.
- 239 <http://www.diwa.info/>

- 240 Wir danken Gitta Böth für diesen Hinweis.
- 241 Andree 1901 (1896), S. IX. Wir haben Gifhorn bei unserer Datenaufnahme nicht berücksichtigt, da es in der Literatur dem Kleidungsverhalten des Herzogtum Braunschweigs zugeordnet wird.
- 242 Originalausgabe: Suhr, Christoffer (1808): Der Ausruf in Hamburg, vorgestellt in einhundert und zwanzig colorirten Blättern, mit Erklärungen begleitet, Hamburg.
- 243 Suhr 1838, 1908, Hamburgische ‚Trachten‘, S. 2. Die 1806 in Lüneburg erschienene „Galerie der National-Trachten in der freyen Reichsstadt Hamburg“ beinhaltet nur hamburgische Kleidung, wie die des dortigen Schlachters, des Kleinmädchens und des Nachtwächters.
- 244 Kück 1906, S. 97. Kuhhirten, Schäfer, Knechte in der Spinnstube, Altenteiler auf dem Sorgenstuhl, Bauern auf der Ruhebänk beim Ofen, Hut, S. 143.
- 245 Ebd., S. 123.
- 246 Kretschmer (1870, S. 48) schreibt: „Die Lüneburgerinnen tragen ein Kopftuch von Kattun in streifigen oder quadrirten Mustern, welches dreizipfelig über den Kopf gelegt und unter dem Kinn geknüpft wird. Eine blaugrün-wollene Jacke mit Besatz von schwarzem Sammet bedeckt den Obertheil, nach der Höhe zu wird das Hemd sichtbar, und vom Gürtel ab schließt sich der hellgrün-wollene Rock, bis zu den Knöcheln reichend, dem an. Blaue oder weiße Strümpfe und niedrige Schuhe sind die übliche Fußbekleidung der Bewohnerinnen dieser Gegend.“
- 247 Kück 1906, S. 24.
- 248 Ebd., S. 85.
- 249 Vgl. Walter 1996.
- 250 Mit Erläuterungen von Franz Gabain, Hamburg. Sie umfasst 75 Tafeln, 43,8 x 30,7 cm, einseitig bedruckt mit jeweils 2 Lichtdrucken, nach 150 Fotografien vom Hoffotograf Wilhelm Dreesen, Flensburg, Aufnahmen angeordnet, einzelne Tafeln im Querformat mit Bildtitel sowie Angaben zum Fotograf und Verlag versehen. S. dazu auch Jensen/Dreesen 1984. Die Wanderung führte von Hamburg aus über Harburg, Winsen „in die Zentralheide bis nach Bispingen“, mit einem Abstecher ins Wendland, dann Uelzen, Celle, Hermannsburg, Fallingbostel, Walsrode, Visselhövede, Soltau, Verden.
- 251 Dreesen 1984, Tafel Heimkehr vom Felde, Molzen bei Uelzen.
- 252 Eine ähnlich stilisierte Serie, die zumal um 1900 entstanden nicht als historische Quellen dienlich ist, fertigte der Fotograf G. Gronemann aus Walsrode (B0381, B0830, B0829, B0839). Außerdem Eduard Schlöbcke (1853-1936), Kgl. Bauinspektor am staatlichen Hochbauamt Celle 1901-1906: B0434 und Louis Oscar Koch aus Hamburg/Bremen: B0838.
- 253 Vgl. dazu Vonderach 2005 und den Fundus von Fotografien Wilhelm Carl-Mardorfs im MH. Vielen Dank an Herrn Dr. Horst W. Löbert für diesen Hinweis.
- 254 B0840 (eine Serie der Missionshandlung Hermannsburg), B0843, B0833, B0836, B0828.
- 255 Ein entsprechender Zeitungsaufruf des Bomann-Museums blieb leider erfolglos.
- 256 Einzige Ausnahme bildet hier die Region Bardowick, die jedoch sowohl von Kück als auch in der Literatur allgemein den vestimentären Formen der Umgebung von Hamburg zugerechnet wird, mit denen sie mehr Ähnlichkeiten zeigen als mit denen der Lüneburger Heide.
- 257 Lipp 2002, S. 12.
- 258 Mucke 1908, S. 133.
- 259 L0390-L0422.
- 260 Vielen Dank an die Familie Schulze aus Satemin für den Hinweis auf die Fotografie und an Herrn Pastor Udo Engel von der Ev.-luth. Kirchengemeinde Satemin für die Rekonstruktion der Lebensdaten von Anna Elisabeth Dick, geb. Schulz. Nach seinen Recherchen zeigt das Foto Anne(a) Elisabeth Schulz, geb. 9.5.1855 und ihre Eltern, den Halbhüfner Johann Heinrich Christoph Schulz und seine Frau Anne Catharine, geb. Schulz aus Satemin. Laut Konfirmationsregister wurde Anna(e) Elisabeth Schulz 1869 konfirmiert und heiratete 1876 Johann Heinrich Dick aus Satemin.
- 261 Vgl. dazu Gerda Engelbracht, S. 61.
- 262 Ellwanger, Becker 2008, S. 11f.
- 263 Vgl. dazu Andrea Hauser Museale Fixierungen in diesem Band.
- 264 Im August 2011 umfasst die Datenbank insgesamt 1.108 Datensätze zu Frauenkleidung/Kopfbedeckungen. Sie verteilen sich auf die Museen wie folgt: BMC: 413, RWL: 389, MH: 170, MFL: 136.
- 265 Mentges 1997.
- 266 Weber-Kellermann 1991/92, S. 85ff.
- 267 Vgl. Mentges 1997. Zur Geschichte der weiblichen Kopfbedeckungen bes. auch Weber-Kellermann 1991/92 und Weissengruber 2009.
- 268 Kück 1906, S. 130.
- 269 Vgl. Foltin 1963.
- 270 Die Brautkronen im BMC hat Inga Kay Schreyer in ihrer Bachelorarbeit untersucht. Vgl. dazu Schreyer 2010.
- 271 Dazu auch Wiswe 1999, S. 12.
- 272 Rund- (151) und Timpmützen (236).
- 273 Die restlichen 20% verteilen sich vor allem auf die Kategorien Zweistückmützen, Strohschuten, Flatterhauben, Kapuzen, modische Kapotten und Brautkronen.
- 274 Vgl. Hennings 1862, S. 40.
- 275 Vgl. Mucke 1908 und Mente 1914, S. 487. Im Inventar-Verzeichnis Museum Lüchow werden die runden Mützen als Kappen bezeichnet.
- 276 „Timpen“ = Schleifen“. Jürries 1992a; Nienholdt 1938, S. 88 bezeichnet die Schleifen als „Band-schluppen“.
- 277 <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=timpen> (12.5.2011).
- 278 Kück 1967, S. 413.
- 279 Baumgart 2007, S. 123: „Die niederdeutsche Bezeichnung (für Timpmütze, d.V.) bedeutet soviel wie ‚Eckenmütze‘, was sich wohl auf den Schnitt des annähernd dreieckigen Haubenbodens bezieht“. Foltin 1963, S. 275: „Timp-, Timpelmütze in Nie-

- dersachsen Bez. der Zipfelmütze und verschiedener Frauenhauben von dreieckiger, tütenartiger Form“. Auch Müller-Brauel 1898, S. 201. Taake 1980, S. 8: „Wegen des dreieckigen, mit Perlen bestickten Einsatzes wurden sie auch ‚Timpmützen‘ genannt.“
- 280 Quellenkritisch ist hier anzumerken, dass diese zeitlichen Einordnungen auf den Angaben von Carl Mente bzw. seinen VereinskollegInnen beruhen.
- 281 ARWL Karteikartensammlung des WAV, II 13: „1 goldene Timpmütze mit kurzen Nackenbändern, ohne Strich und Band“, geschenkt von Hofbesitzerin Hahlbohm, Weitsche, Zeit: 1780, Versicherungswert 150 Mark.
- 282 ARWL Karteikartensammlung des WAV, II 12, „1 goldene Timpmütze mit kurzen Nackenbändern von demselben Stoff. Ohne Bänder, auch fehlt der Strich. Sehr gut erhalten“. Geschenkt von Frau Kantor Wilke, Crummasel (heute Krummasel), Zeit: 1800, Versicherungswert 150 Mark.
- 283 MFL Museumskartei, Karteikarte VIb.1002c, „3 goldene Timpmützen. a. Timpmütze von schwarzem Atlas mit Silber und Goldstickerei mit 4 cm breitem, gemustertem goldenen Atlasband mit farbigen Blumen. Ringsum 5 cm breite Rüsche von Tülldurchzug. b. Timpmütze von violetter Atlas mit Silber und Goldstickerei u. Flittern, besetzt mit 5 ½ cm breitem Gold und Silberband. c. Timpmütze von blauem Seidenstoff mit vielfarbigen Blumen, besetzt mit 4 ½ cm breitem Gold und Silberband. Geschenkt von Häusling Herrn Kölling, Lübbow“, Datierung 1800.
- 284 ARWL Karteikartensammlung des WAV, II 8, Gegeben von Herrn Senator Wentz, Lüchow. (L1436)
- 285 In einem Aufsatz über die Entwicklung der Haubenformen schreibt Zaborsky-Wahlstätten (1953, S. 37): „Weit verbreitet ist die Neigung, die Nackenschleife, die ursprünglich nur die hinten in Falten gelegte Haube passend zusammenziehen sollte, zu vergrößern, oder durch lang herabhängende Bänder [...] zu ersetzen.“
- 286 Im Bestand des WAV gab es bis 1910 eine einzige Haube mit zwei Schleifen, datiert in das Jahr 1880. ARWL Karteikartensammlung des WAV, „II 16,1 goldene Timpmütze mit Band aber ohne Strich mit 2 Schleifen“, geschenkt von Frau Hofbesitzer Lippe in Künsche.
- 287 Noch stärker wird dies auf den Steinbacher Fotos systematisiert und differenziert. Vgl. das Kapitel Kanonisierung volkskundlichen Wissens – Mente und die Steinbacher-Bilder.
- 288 Mente 1914, S. 489.
- 289 Ebd., S. 489f.
- 290 Hennings 1862, S. 40. Auch Mucke (1908, S. 157): „Den höchsten und kostbarsten Kopfputz bildet aber die vielgerühmte ‚goldene Mütze‘, die der Form nach der roten Timpmütze gleich ist, nur dass der Stoff ganz aus Goldgewebe besteht; sie wird in der Regel von den Taufpatinnen und den Ehrenmüttern der Braut und des Bräutigams getragen und kostet meist 70 bis 120 Mark.“ Eine ähnliche Information vermittelte der Heimatdichter und -schriftsteller Gustav Kohne (1871-1961), der sich daran erinnerte, wie seine Mutter – eine schlichte Bauersfrau vom Südrande der Lüneburger Heide – ihm eine „von echtem Gold durchwirkte Haubenmütze zeigte, die einmal 120 Taler gekostet hatte und zu meiner Zeit nicht mehr getragen wurde“ (Dohse 1927, S. 12 und 15).
- 291 Vgl. ARWL Karteikartensammlung des WAV.
- 292 Von insgesamt über 400 Objekten.
- 293 Nach dem Ablegen der ‚Tracht‘ sei diese hauptsächlich getragen worden, „weil sie städtischer wirkte.“ (Brief Wilhelmine (Mine) Schulz geb. Sauck aus Küsten an Albrecht Lange, 28.10.1957). Dieser Brief ist Teil eines umfangreichen Briefwechsels zwischen Lange und Schulz aus den Jahren 1957/58. Für Lange stellten die Aussagen von Wilhelmine Schulz die „wichtigste Quelle“ für seine Publikation über „Die Tracht des Hannoverschen Wendlandes“ dar. Als weitere wichtige Quelle führte er die „Abbildungen von Kantor Carl Mente an, der selbst schon den Rat von Wilhelmine Schulz eingeholt hatte“ (Lange 2006, S. 16). Vielen Dank an Frau Martina Noack, Kuratorin im Wendischen Museum Cottbus, für die Zusendung von Kopien der Originalbriefe.
- 294 Inwieweit sich diese Farbkombination, die seit dem Ende der Befreiungskriege als Synonym für die nationale Einheit Deutschlands galt, bewusst oder unbewusst entwickelt hat, ist ungewiss.
- 295 Die goldenen Mützen waren vom „Portmone des Vaters“ abhängig, schrieb Wilhelmine Schulz am 10.4.1958 an Albrecht Lange. Im Landesmuseum Hannover ist eine goldene Timpmütze aus dem Besitz von Wiegrefe, Lübeln (VM 020748) und eine aus dem Besitz der Witwe Mente (VM 008430) erhalten.
- 296 Lange 2006, S. 39.
- 297 Vgl. RWL Datenbank, Eintrag Dr. Dörte Becker „I.H.19.Jh., Dreistücksm. Schneppe, Rand – rotgemustertes Futter: Bw-Stoff, kl. Muster bedruckt; Belag – rotes Atlasseidenband = 11 cm, Spiegel – weißlila Seidenband, Schleife = 9 cm, Nackenbänder = 30 cm, Stickerei + Besatz abgetrennt“.
- 298 R00983, R00984. Verschiedene Arten von Halbfertigwaren für die Mützenproduktion im Artland sind in der Sammlung des Museumdorfs Cloppenburg enthalten (vgl. Ottenjann 1984, S. 24f. und S. 40).
- 299 Bardowick 3, Lüneburg/Umgebung 112, Lüneburger Heide/Nord 20, Winsen/Luhe, Winsen Geest 45.
- 300 Celle/Umgebung 53, Flotwedel 42, Soltau/Umgebung 44, Lüneburger Heide/Mitte/Süd 64, Uelzen/Umgebung 85, Wittingen/Umgebung 2.
- 301 S. dazu Gerda Engelbracht in diesem Band.
- 302 Kück 1942-1967.
- 303 Vermächtnis des Professors (Eduard) Kück 1957, S. 20. Viele der in diesem Artikel aufgelisteten „heimischen Sammler und Mitarbeiter“ kamen aus Uelzen und den umliegenden Ortschaften.
- 304 Kück 1906, S. 138.
- 305 Ebd.
- 306 Ebd., S. 133.
- 307 Vgl. Peßler 1922, S. 52.
- 308 Kück 1906, S. 130f.

- 309 Wittichen 1957.
- 310 Kück 1906, S. 133.
- 311 Z. B. B0135.
- 312 Z. B. B0126.
- 313 Kück 1906, S. 137, man unterschied „Gel=blanke“ und „Witt=blanke, je nach dem die Ornamente [...] aus Messing oder Blech bestanden.“
- 314 Z. B. B0124.
- 315 Z. B. B0143.
- 316 Z. B. R00850.
- 317 Z. B. R00863.
- 318 Als Herkunftsregionen werden häufig der Kreis Harburg, die Winsener Geest, aber auch die Marschregion genannt.
- 319 Catharine Friederike Maack, geb. Rieckmann, geb. am 27.11.1844 in Vierhöfen, heiratete am 19.5.1874 Heinrich Christoph Maack, der am 14.12.1924 in Einbeck verstarb. Ab dem 10.10.1906 waren Catharine Maack, geb. Rieckmann, und ihr Mann in der Wandrahmstraße 9 in Lüneburg gemeldet, von wo beide am 20.12.1922 nach Einbeck zogen. Vielen Dank für diese Auskunft an Herrn Danny Kolbe vom Stadtarchiv Lüneburg.
- 320 Während im Katalogbuch des MFL unter der Nummer „358:1910“ zu lesen ist: „17 Bauernmützen, getragen v. der Mutter von Fr. Rentier Maack aus Vierhöfen / Gesch. v. Fr. Rentier Maack, Wandrahmstr.“, heißt es im Inventarbuch Scriba: „geschenkt von Frau Maack aus Vierhöfen, von deren Großmutter getragen.“
- 321 Schneppe: „etwa seit 1700 Bez. für Frauenhauben mit einer oder mehreren schnabelförmigen Spitzen um das Gesicht“. „Schneppe(en)-, Snippmütze“ bezeichnet eine Frauenhaube mit Schneppe besonders in den Regierungsbezirken Lüneburg und Magdeburg.“ (Foltin 1963, S. 259).
- 322 Vgl. Wittichen 1957.
- 323 So z. B. im Museum im Marstall (Winsen/Luhe).
- 324 Etwa B0143, KN 25, B0308 aus Luhdorf/Pattensen, B0020 mit unbekannter Provenienz; H0148 mit unbekannter Provenienz aus dem Museum Amelinghausen.
- 325 Kück 1906, S. 138. Vgl. auch die Abb. Fig. 24 c. auf S. 134.
- 326 Vgl. Peßler 1922, S. 53.
- 327 Im HMH gibt es u. a. zwei Mützen, die denen aus dem Uelzener Raum sehr ähneln (VM008918 und VM008919). Vermutlich wurden sie in der Mitte des 19. Jahrhunderts von einer Frau in Boltersen (westl. von Lüneburg) und damit weit entfernt von Uelzen getragen. Vielen Dank an Frau Akkerman vom HMH für die Informationen.
- 328 Fliess 1972, S. 154.
- 329 Vergleichbare Artefakte gibt es u. a. in den Sammlungen des Museums Schloss Holdstedt bei Uelzen und im Historischen Museum Hannover.
- 330 Kück 1906, S. 134.
- 331 Mit Unterstützung der Sparkasse Uelzen.
- 332 Im Rahmen des Forschungsprojektes führte Dr. Horst Löbert eine Nachrecherche zu dem beschriebenen Konvolut durch. Dabei übergab ihm Frau Taake drei Hauben, das Papiermodell und die Spannschachtel mit dem Hinweis, dass sich beim Ankauf alle 22 Objekte in der Spanschachtel befunden hätten und sie die Angabe des damaligen Verkäufers zum Fundort („Von einem Hof in Groß Süstedt“) für zutreffend halte. Information von Dr. Löbert am 11.1.2011.
- 333 H0129-H0146, H0500-H0504. Im MH gibt es ein Konvolut, das gesichert von dem ehemaligen Hof Schnelle in Tätendorf stammt und das Mützen enthält, die mit Hauben aus dem Taake Konvolut fast identisch sind.
- 334 Insgesamt sind dort 41 Bandmützen (davon sieben „Rohlinge“) in den Farben schwarz (18), rot (7), blau (8), grün (7) und weiß (1) erhalten.
- 335 Wittichen (1963, S. 50): „Im südlichen Kreis Celle war im wesentlichen der Einfluss der Braunschweiger ‚Tracht‘ bestimmend, die der Mittelpunkt der mehr oder weniger ihr gleichen allgemein niedersächsischen war in einem Raum, der nach Westen bis Schaumburg und Minden, nach Norden bis Gifhorn und Celle, nach Süden bis zum Harz und zur Halberstädter Gegend reichte.“ Barenscheer (1963, S. 96 zitiert aus der Bröckeler Schulchronik (leider ohne genaue Quellen- und Zeitangabe)) gibt an, dass bei der Hochzeit eines wohlhabenden „Vollhöfners“ die Frauen mit „spitzen Bandmützen“ gekleidet gewesen seien.
- 336 Dazu auch Andree 1901, S. 267: „Die braunschweigische Tracht [...] ist aber nur der Mittelpunkt der mehr oder weniger ihr gleichen allgemein niedersächsischen, welche [...] bei den Frauen durch roten Faltenrock und Bandmütze gekennzeichnet war. Nach Westen zu bis Schaumburg und Minden, nach Norden hin bis Gifhorn und Celle, nach Süden bis zum Harze und bis zur Halberstädter Gegend herrschten nahe verwandte oder fast gleiche Trachten.“ S. dazu auch Flechsig 1979, der dies auf einen ostfälischen Kulturkreis zurückführt.
- 337 Vgl. Gudrun Hildebrandt in diesem Band.
- 338 Vgl. Wiswe 1999, S. 42ff.
- 339 B0290.
- 340 B0292, B0293, B0295, B0296, B0297, B0688, B0689. Als Provenienz wird bei allen lediglich der Kreis Celle bzw. Flotwedel angegeben. Die sehr ähnliche Ausarbeitung dieser „Rohlinge“ legt die Vermutung nahe, dass es sich dabei um Halbfertigprodukte handelt.
- 341 ABMC Ordner ‚Trachten‘ A-G, Abschrift eines Briefes von 1909 oder 1919. Darin berichtet ein nicht genannter Mann aus Bockelskamp (bei Wienhausen) über seine Erinnerungen an die „alte Tracht [...] Anfang bis Mitte der achtziger Jahre“ des 19. Jahrhunderts. Frauen trugen zum Festgewand „eine Band Mütze in grün blau oder auch Roth Atlasband oder Taftband und hübschen Bindeband genannt Dutze.“
- 342 Wittichen 1963, S. 49.
- 343 Im Hannoverschen Landesmuseum gibt es eine fast identische Mütze (VM 033170). Laut Überlieferung wurde die Haube von der „Frau eines Zimmermeisters geb. Bakeberg aus Wohlde, in Walle bei Bergen getragen“. Geht man davon aus, dass Dorothee Ma-

- rie von Hösten, geb. Backenbert, 1868 in Nindorf (Bergen) geboren wurde und 1952 in Walle starb, wird die Mütze etwa Ende der 1880er Jahre gefertigt worden sein (vgl. <http://www.online-ofb.de/famreport.php?ofb=bergen&ID=I20258&nachname=BACKEBERG&lang=de> (5.6.2011)). Eine vergleichbare Mütze war ebenfalls im Besitz von Marie Warnke, geb. 1807 in Groß Hehlen, gest. 1886 in Altencelle. Laut Auskunft ihrer Ur-Ur-Enkelin trug sie diese Mütze zum letzten Mal bei einer Taufe 1871. Vielen Dank an Frau Elisabeth Binz für die Zusendung der Fotografie und der Information. Vgl. auch die Abbildung einer ähnlichen Goldmütze (allerdings mit kleiner Schneppe) aus Isernhagen bei Hannover. In: Berge 1993, S.64.
- 344 Der Sammler ländlicher „Altertümer“ plante Anfang der 1920er Jahre mit seiner umfangreichen Sammlung ein Heimatmuseum einzurichten. Als dieser Plan missglückte, gab „er seine Schätze in alle Winde weg, zumal auch bestellte Gutachter behauptet hatten, die gesammelten Altertümer hätten keinen Wert.“ (Hölscher 1969). Vielen Dank an Herrn Peter Duden vom Stadtarchiv Soltau für den Hinweis auf den Artikel.
- 345 ABMC Schriftwechsel Bomann/Neukirch/Ehlers 1903-1931, auch diverser Schriftverkehr zur Sammlung Ehlers im Kopierbuch Bomann, StA Celle, Bestand 29, Kopierbücher.
- 346 StA Celle, Bestand 29 Kopierbücher, I, fol. 321-324, 14.08.1907.
- 347 B0135, B0155, B0168, B0562, B0576, B0577, B0578, B0584, B0614.
- 348 Im Heimatmuseum Hermannsburg gibt es sechs weiße Hauben in unterschiedlichen Ausschmückungen und etwa 20 von den als „Wachshauben“ titulierten farbig gemusterten Kopfbedeckungen. Während bei den ersteren Hermannsburg als Provenienz angegeben ist, wurde bei den farbig gemusterten Wietzendorf/Suroide als Herkunftsort angegeben. Diese Angabe zur Provenienz durch Frau Gisela Soltkahn ist nicht nachvollziehbar.
- 349 H0335.
- 350 B0486, B0619, B0620, 1893 geschenkt von Schuhmacher Hansen aus Scharnhorst, nördlich von Celle.
- 351 B0285 (letzter Verwendungsort Hermannsburg), B0502 (Hermannsburg), B0607 (Hermannsburger Gegend), B0783 (alter Beschriftungstext aus der Ausstellung: Hochzeitsmütze bis 1825 aus der Hermannsburger Gegend), H0370.
- 352 Gudrun Hildebrandt, Dokumentation der Haubenschnittvergleiche, Juni 2011.
- 353 Von „der ländlichen Putzmacherin“ berichtet Fuhse 1911.
- 354 Kück (1906, S. 133). „Die aus drei Stücken (zwei Seitenteilen und dem Kopfteil) bestehenden, aus leichter Pappe zugeschnittenen Mützen wurden inwendig mit weißem Futter versehen und mit einem schmalen Band rund eingefasst. Unten an beiden Seitenteilen befand sich ein Bändchen [...], mit dem die aufgesetzte Mütze vorläufig unter dem Kinn befestigt wurde.“
- 355 Ebd., S. 133.
- 356 Ebd., S. 134.
- 357 Celler Zeitung 6.1.1928: „Die Knippmaschine wurde an den Tisch geschraubt, hatte zwei kleine hohle Walzen übereinander wie eine Rolle. In diese Walzen kamen kleine glühende Bolzen. Nun wurde sie gedreht, der kleine weiße Strich dazwischen gehalten und kam dann geknippt heraus. Die kleinen Walzen waren natürlich geriffelt.“ Vgl. auch die Abbildung eines solchen Plissiergeräts bei Berge 1993, S. 70.
- 358 Bericht über Schaumburger ‚Trachten‘ siehe http://www.landes-zeitung.de/portal/startseite_Tracht-als-Kulturgut-Rote-Roecke-werden-rar-_arid,232702.html (6.7.2011).
- 359 In seiner Studie über „Trachten in Lippe“ schreibt Ehrenfried, dass Näherinnen oder Damenschneiderinnen wahrscheinlich geschickt genug waren, „den Mützenboden mit fertigem Material wie Tüll, Tressen, Seidenkanten, Atlasbändern usw. zu versehen“ und die Ausschmückung mit Goldlahnspitze, goldenen, silbrig schimmernden oder bunten Metallplättchen von ausgebildeten Näherinnen oder Stickerinnen durchgeführt wurde. „Wer in der hiesigen Region die Metallplättchen oder die Lahnspitzen gefertigt und Blumenmuster kunstvoll auf die Mützenstoffe übertragen hatte, ist aus den untersuchten Quellen nicht ersichtlich.“ (Ehrenfried 2003, S. 76). Vgl. dazu auch Wiswe 1979, S. 54.
- 360 Wendisches Museum, Cottbus, Briefwechsel Wilhelmine (Mine) Schulz, geb. Sauck aus Küsten mit Albrecht Lange 1957/58.
- 361 H0501. Die Papierform gehörte zu dem bereits beschriebenen Konvolut, das über die Sammlerin Annemargret Taake in den Bestand des Museums Hösseringen gelangte.
- 362 Dass es sich hierbei, wie gelegentlich vermutet, um ein Schnittmuster handelt, ist unwahrscheinlich, weil die Einzelteile dann nicht zusammengenäht worden wären.
- 363 H0462 und H0463.
- 364 H0337.
- 365 H0369. Bei dem Papier handelt es sich um eine Zeitung oder einen amtlichen Vordruck, auf dem folgende Textfragmente zu lesen sind: „Königlich Hannoversches Amtsgericht, [...] Cassierer der Sparcasse wird hiermit angewiesen, [...] Rechnungsjahr 18 Beleg N°. zum Etat Litt. P. [...] jingbostel und der Land= ..chspiels Soltau.“
- 366 Hennings 1862, S. 40.
- 367 Biester 1907/08, S. 238f.
- 368 Meyer-Immensen 1987 beschreibt die Verkäufer und ihr Warenangebot auf einem Markt in Eimke (bei Uelzen) Mitte des 19. Jahrhunderts: „Unter den Waren feilbietenden Kaufleuten seien Behrens und Suhr aus Ebstorf, Spangenberg und Harms aus Lüneburg, Mützenmacher Jahns und Werner aus Uelzen, Hörmann aus Bevensen, Hutmacher Fischer aus Lüneburg [...] Weißgerber und Mützenmacher Westphal aus Lüneburg, die Goldschmiede Küster aus Uelzen und Torno aus Lüneburg [...] ein Schirmfabrikant“, Schuhmacher aus Uelzen, Soltau

- und Wittingen, Galanteriehändler Steinhorst aus Celle und schließlich mehrere Kleinhandel treibenden Juden.
- 369 U. a. H0189, H0223, H0354, H0454, B0278. Zu Liebenauer Klöppelspitze ausführlich Berge 1993. In den Museen Hösseringen und Celle wurden in den 1980er Jahren durch Frau Marie-Luise Schröter verschiedenen Hauben auf die Verwendung von Liebenauer Klöppelspitze untersucht. Vgl. dazu auch Schröter 1993.
- 370 StAue III 219.16 Mitte des 19. Jahrhunderts verkauften Harzerinnen im Hausierhandel Spitzen und Strickwaren im Raum Uelzen. Mehrere der genannten Frauen kamen aus St. Andreasberg, einem Zentrum des Klöppelhandwerks.
- 371 StAL, H1 241. 1795 stellte „Mathias Niefen aus Tondern“, der mit „Tonderschen Spitzen“ handelte, ein Gesuch auf Genehmigung des Hausierhandels. Spitze aus dem Zentrum der dänischen Spitzenherstellung hatte auch Andreas Nelson Anderson 1803 im Angebot.
- 372 Vgl. dazu den instruktiven Aufsatz von Bernd Schöne (2002) über die Westlausitz, das sächsische Produktionszentrum der Schmalweberei und den volkskundlichen Quellenwert von Stoffmusterbüchern.
- 373 Vgl. dazu Schaltenbrand Felber 2004. Verschiedene Museen verfügen über umfangreiche Sammlungen von Seidenbändern, so etwa das Museum für Kunst- und Kunstgewerbe in Hamburg (dazu Preysing 1980.), das Deutsche Textilmuseum in Krefeld oder das Schweizer Museum Liestal.
- 374 Ribbert 2004, S. 46f.
- 375 Klara Sorensen (2000), Danske silkebånd med europæisk baggrund; zit. n. Schaltenbrand Felber 2004, S. 44.
- 376 Meyer, Elard Hugo (1898): Deutsche Volkskunde, Strassburg; zit. n. Brückner, 2000, S. 239.
- 377 Richtig: „Agremens“, schmale, in Wellenform gearbeitete Posamentierarbeiten.
- 378 StA Celle, Bestand 29 Kopierbücher,1, fol. 241, 23.9.1902, Herr Heuer.
- 379 StA Celle, Bestand 29 Kopierbücher,1, fol. 207, 18.10.1905, Herr Sasse. Mente an Bomann: „Brief u. Bandprobe erfolgen anbei zurück. Habe soeben auch mit Frau Schulz darüber gesprochen (?). Wir sind der Meinung, dass Sie dieses Band für die nur hier im Wendlande getragenen Bänder nimmermehr (?) verwenden können. Es thut mir sehr leid, dass unsere Bänder nicht mehr zu haben sind, weil ich meinen letzten Rest ungerne fortgebe, da ich keinen Ersatz habe. Nun habe ich aber einmal a gesagt – u. muss auch liefern. – Vorschlagen möchte ich Ihnen zu diesen prachtvollen Bändern nun auch eine neue Krone machen zu lassen, da die von Frau Schulz mitgebrachte hierzu nicht passt. Sonntag werde ich mit Frau Schulz alles feststellen, was Sie haben müssen, u. erhalten Sie dann weiteren Bescheid.“
- 380 ABMC Ordner ‚Trachten‘ V-Z. Brief Ernst, Fasanenstr. 43, Berlin an Bomann 15.10.1905: „würde es mir ein Vergnügen sein, Ihnen dienen zu können, es wird allerdings sehr schwierig sein, denn Bänder wie sie in Lüchow getragen wurden giebt es heute nicht mehr. Vielleicht könnte man aber etwas ähnliches (?). Sende ich Ihnen hiermit ein Muster, wenn etwas in der Art dienen könnte, so würde ich solches hier wohl beschaffen können. Die Bänder liegen in 24 meter (?). Nach meiner Erinnerung müsste dieses Maas genügen, 48 (?) Ellen ist glaube ich zuviel. Wenn Sie statt rose, (?) Blumen haben möchten, so wäre das auch zu haben. Der Preis für ein solches (?) Band ist ca. 40-45 M., in billigen Qual. gibt es auch etwas dergleichen, aber dazu möchte ich nicht raten. Wie gesagt der Genre (?) der früher im Wendlande ging ist nicht mehr zu haben, da der Fabrikant auch 24-30 mtr. nicht mehr machen kann und auch alte Karten für die richtigen Muster nicht mehr hat. Band wie die eine Probe tragen die Wenden in der Lausitz, allerdings nicht an Mützen sondern an den Röcken. Es sollte mich freuen Ihnen dienen zu können. [...] Alle Bekannten wenn sie sich meiner erinnern lasse ich grüßen“.
- 381 Lange 2006, S. 52.
- 382 Vgl. dazu auch Ottenjann 1984, S. 39.
- 383 B0345, L0617.
- 384 B0241.
- 385 In der Krone selbst ist ein handschriftlicher Zettel mit dem Hinweis „Brautkrone, 1848 getragen von Gnales Mutter geb. Gnade, Carmitz“ befestigt. In dem Inventar-Verzeichnis des Museums Lüchow steht dazu: „1 Brautkrone mit 4 verschiedenfarbigen Bändern, bestickte Zaumbänder verschiedenfarbig, getragen 1848“ (T 42). Bei der Neuinventarisierung 1990 in Lübeln wurde aus der Brautkrone eine „Kranzmädchenkrone“. Das kam vermutlich durch die kurzen und farbigen Bänder, die stark vom Bild einer Brautkrone mit bodenlangen pastellfarbigen Bändern abwichen. Erst die Recherche im Landeskirchliches Archiv Hannover bestätigte, dass es sich bei dem Objekt tatsächlich um eine Brautkrone handelt. Aufgebot- und Trauungsbuch der Kirchengemeinde Krummasel, Signatur KB II.1.: „Carmitz. Am 18 und 19ten S. p. tr. [= Sonntag nach Trinitatis] der angehende Hausw.[irt] Johann Heinrich Gnade zu Lübeln, ehel. S.[ohn] des Hausw. Joach. Chriß. Gnade dass.[elbst] und der + Anna [...] geb. Bechwatz [?] und Dorothee Elisabeth Gnade zu Carmitz, ehel. T. [ochter] des Hausw. Joh. H. Gnade und der Anna Maria geb. Franke getr.[aut]“. Die Getrauten waren verwandt, aber mit einem noch erlaubten Verwandtschaftsgrad. Vielen Dank an Herrn Karl-Heinz Grotjahn vom Landeskirchlichen Archiv Hannover für diese Recherche.
- 386 Lange 2006, S. 52.
- 387 ABMC Ordner ‚Trachten‘ V-Z. In einem Brief (30.12.1904) eines Sammlers an Bomann über den Ankauf derartiger Bänder aus dem Privatbesitz einer Familie aus Reetze geht es um die fehlenden Bänder von mehreren Mützen, die sich bereits im Besitz des BM befanden. U. a. um Bänder mit der Aufschrift „Es lebe das Wandland“. „Sollte ich sol-

- ches erhaschen können, sende (ich, d.V.) dieselben nach dort.“
- 388 HStA Hannover, Hann. 74 Celle Nr. 985. Aktenbestand mit Sammlungen von Konzessionen zum Handel im Umherziehen mit verschiedenen Artikeln aus dem Zeitraum von 1723 bis 1859.
- 389 Denzel 1996, S. 89, ders. 1996a und 2000.
- 390 Haase 2000, S. 26.
- 391 Ebd., S. 29.
- 392 Meyer-Rasch 1972, S. 16ff. Der aus dem Bückeburgischen stammende Carl Meyer (1784-1843) war seit 1817 in Celle ansässig. Nach seinem Tod führte der Sohn Carl Meyer jun. (1820-1888) die Handlung weiter, die er im Jahre 1884 aufgab.
- 393 Adressbuch Celle 1855.
- 394 Jostes, Schmitz (1994) schreiben: „Für die gewöhnlichen Mützen nahm man natürlich auch einfaches Band [...] später auch Züricher und Krefelder Seide, die durch das infolge des Trachtenschwundes eingegangene große Geschäft von Jacobs in Celle vertrieben wurde.“ 1889 belieferte er das Kolonialwaren- und Textilgeschäft Reekers in Emsbüren (vgl. Krug 1998, S. 242).
- 395 Lüneburger Adressbuch 1825 und 1860.
- 396 Laut Wiswe (1979, S. 48) verarbeitete man farbige Glasflüsse in nennenswertem Umfang erst seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts.
- 397 Kück 1906, S. 140. Das Geschäft von „Perlen-Cordes“ existierte in Hamburg von 1822 bis 2003 (vgl. http://www.welt.de/print-welt/article270192/Perlen_Cordes_schliesst_fuer_immer.html (11.7.2011)).
- 398 Vgl. Schreyer 2010, S. 32.
- 399 Vgl. Seim 2001, S. 54f.
- 400 Vgl. Natter 2008, S. 91. Nach schriftlicher Mitteilung von Herrn Konrad Maurer wurden derartige Artikel seit der Firmengründung produziert, „da das Hauptzeugungsprogramm Gold- und Silberposamentrie war. Das heißt Goldfäden, Bouillon, Flitter, Folien, etc.“. Die abgebildete Musterkarte stamme aus den 1930er Jahren. (Vgl. E-Mail 1.6.2011)
- 401 Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie (1933-1937), Bd. 4, S. 146.
- 402 Der Name wird sowohl von der spanischen Stadt Leon abgeleitet, in der solche Waren erstmals gefertigt worden sein sollen, als auch von der französischen Stadt Lyon. Vgl. dazu Rawitzer 1988.
- 403 Zur Produktion von Leonischen Waren in Roth, vgl. die informative Homepage des dortigen Museums, <http://www.fabrikmuseum-roth.de> (6.5.2011)
- 404 Vgl. zur Verarbeitung von Zerbster Klöppelspitze Hentzelt <http://www.schlossmuseum.de/objekt/objekt50.html> (10.8.2011), auch Ottenjann 1984, S. 40.
- 405 Musterbücher von Gold- und Silberdrahtgeflechten, Borten etc. O.O. 19. Jh., Bibliothek des GNM, (Sign. 8°H1639).
- 406 8° H 1639 Musterbücher von Gold- und Silberdrahtgeflechten, Borten etc. O.O. 19. Jahrhundert, Bibliothek GNM.
- 407 Seim 2001, S. 52. Auch Ruppel/Vogel 1998, S. 17.
- 408 S. dazu den Beitrag von Petra Eller in diesem Band.
- 409 Wenn ein Ober- und Rockteil miteinander verbunden ist, kann dies auch einteiliges Kleid genannt werden, ein zweiteiliges Kleid, das in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts allgemein üblich wurde, bestand aus einem blusenähnlichen Oberteil und Rock. S. dazu auch Mai 1994, S. 103 (z. B. L0869).
- 410 Vgl. Gaugele 2002, S. 168f.
- 411 Die Taille rückte an die natürliche Stelle, Keulen-Ärmel betonten Schultern, die Ausschnitte waren breit gezogen, der knöchellange Rock wurde mit Unterröcken und Volants kombiniert. Vgl. dazu Ottenjann 1984, S. 48.
- 412 Vgl. Ottenjann 1984, S. 43 Artland, S. 48 Ostfriesland. Mai 1994, S. 16 und S. 88 für Illerbeuren/Oberschwaben.
- 413 Mai 1994, S. 88.
- 414 „Der untere, von der Taille über die Hüfte herabreichende Teil der Frauenkleidung, soweit es sich um ein selbständiges Kleidungsstück handelt, ist der Rock.“ (Kybalová 1980, S. 543)
- 415 BMC insgesamt 8: 6 Flotwedel, 2 Wittingen, drei unbekannt; MH 16: 11 Lüneburger Heide, darunter vier Uelzen und Umgebung, 5 unbekannt. RWL 38, MFL keine Röcke.
- 416 Zur dunklen Farbgebung der Nordheide im Gegensatz zur Südheide, s. auch Kück 1906, S. 123.
- 417 Meyer-Logemann Bericht_Zusammenfassung, unveröffentlicht, 23.11.2010.
- 418 Ähnlich H0383 und H0379.
- 419 Von den 1820er über die 1830er bis zu den 1840er Jahren nahm der Saumumfang immer weiter zu, er schrumpfte zum Ende des 19. Jahrhunderts wieder zusammen (vgl. dazu Mai 1994, S. 108). So auch der lila Wollrock (H0383) und der aus dünnem Stoff und einem Blaudruckmuster (schwarz mit weißen Kreisen) bestehende Leinenrock (H0378). Ähnlich H0047 aus Hermannsburg, bezeichnet als „Schwarzer Trachtenrock“. Vgl. Archiv des Ev. Luth. Missionswerkes in Niedersachsen, Bestand Heimatmuseum 1977-1983, Aufstellung der Gemeinde Heimatburg 1979, hier alte Nr. 19a11.
- 420 Auch gegenüber einem stark plissierten Leinenrock aus Hermannsburg (Vgl. H0047).
- 421 ABMC, Presse 1877-1923, Hannoversche Allgemeine Zeitung, 1.10.1902. Auch Kück (1906, S. 123) bezieht sich auf diesen Zeitungsartikel.
- 422 Fischer o.D.; Goedeke 1841.
- 423 ABMC, Ordner 1, Meyer 1901.
- 424 Ebd., Ordner ‚Trachten‘ A-G, 1919.
- 425 Kück 1906, S. 123.
- 426 ABMC Zugangsverzeichnis 1935, 54 (VT108).
- 427 Darauf hat auch Angelica Hack bei ihrer Inventarisierung verwiesen.
- 428 WAGV, Inventarverzeichnis, Band II Stadt- und Landgeschichte, S. 84-134, hier S. 134.
- 429 „Arbeitskleidung aus Klein Eicklingen (weibl.), um 1870“
- 430 B0319 „Sonntagstracht aus Bröckel um 1850“; B0331 „Rock der Sonntagskleidung der Frau des Hofbesitzers Kammann aus Klein-Eicklingen; B0010 „Sonntagskleidung aus Wathlingen, bis

- 1850“; B0015 „Sonntagskleidung aus Kl. Eicklingen, Kirchkleidung aus Wienhausen (weibl.) bis 1850“.
- 431 ARWL Karteikartensammlung des WAV, II 321-324. „II, 321: 1 selbstgewebter Rock, grün mit roten Streifen Rentier Schnäcker“ – Lüchow. 1813; „II 322: 1 selbstgewebter, rotgestreifter Rock“, Schulz N° 14 Rehbeck; „II 323: 1 selbstgewebter roter Rock mit schmalen schwarzen Streifen“, Ww. Saucke – Lübeln, 1820; „II, 324: 1 roter, selbstgew. Rock mit schwarzen Streifen“, Fr. Janiesch – Köhlen, 1840.
- 432 Ebd. Ein ähnlicher Rock mit neuerer Provenienz im RWL: L0382. Aufgrund seines Schnittes könnte der grün-schwarze gestreifte Rock im BMC aus dem Wendland stammen (B0074).
- 433 ARWL Karteikartensammlung des WAV, „II, 325, 1 lila selbstgewebter Rock“ von Fr. Hahlbohm, N° 7 – Dangenstorf, 1850.
- 434 Ähnlich gearbeitet sind die Röcke L0984, L1142, L1551.
- 435 Hennings 1862, S. 157.
- 436 Ebenfalls B0311 schwarz, B0318 violett und L0985 schwarz.
- 437 B0052, B0186, B0315, H0312, H0447.
- 438 „[W]enn man davon absieht, daß in dem gesandten Kleid Taille und Rock in eins sind, während bei Ihnen statt Ersterer eine Jacke getragen wird“ (StA Celle, Bestand 29 Kopierbücher, I, fol. 221, dann fol. 220, 29.7.1902).
- 439 ABMC, Keetz-Liste, KN 134: „Weibl. Trauertracht. Schwarzes Tuchkleid, weisse Schürze, schwarze Mütze m. weissen Rüschen und schwarzen Bändern.“ Wendland.
- 440 ABMC, Keetz-Liste, KN 143: „Schwarzes Kleid mit weißer Mullschürze. Schwarzes weißgeblühtes Schultertuch, gefalteter weißer Spitzenkragen. Schwarze Mütze mit schwarzem Tüllspitzenband. Aus Klein Eicklingen getragen von Frau Schumacher“.
- 441 ABMC, Keetz-Liste, KN 149, „Weibliche Abendmahlstracht. Schwarzes Kleid. Weisse Schürze, Schultertuch und Halskrause mit Spitzen. Schwarze Mütze mit Vorder-Schleife und Bändern“, aus Wathlingen.
- 442 Hoyer 1920, S. 182. Kamlat, wohl Camelot, „ein gewisser sauberer und dicht gewirkter Zeug aus Kamel- oder Ziegenhaaren, die zuweilen mit der Hälfte Seide vermischt“ (<http://www.kruenitz1.uni-trier.de> (27.7.2011)).
- 443 A0270, A0270B (Ausschnitt), auch A0298.
- 444 „Die Schürze ist besonders ein weibliches Kleidungsstück, welches aus Leinwand und auch anderen Zeuge besteht, oben mit einem Bande eingefäbt und in Falten gelegt ist. Man bindet sie vorne mit zwei Bändern um den Leib. Sie ist gewöhnlich so lang, wie die Röcke, so daß sie vom Leibe herab bis auf die Füße geht; man macht sie aber auch kürzer; [...]. Im Niedersächsischen heißt eine Schürze, welche weiblichen Personen zur Reinlichkeit und zum Putze dient, Schorte, Schürte, im Osnabrückschen Fördank, Fürdook, in Bremen und Hamburg Slippe, Plate, im Oberdeutschen Fürtuch, Fürtüchel, in Bayern Fürfleck, in Augsburg Fürsteck, im Nürn-
bergischen ein Fleck, Fleckel, und in der Rothwelschen Diebessprache Förling, Fürbretling.“ (Krü-
nitz)
- 445 Vgl. Gaugele 2002, S. 5.
- 446 Zur Geschichte der Schürze s. Purrucker 1993 und 1995. Seit dem 11. Jh. sind Halbschürzen, seit dem 16. Jh. Latzschürzen belegt. Vgl. dazu Loschek 1999, S. 412f.
- 447 Vgl. Purrucker 1995, S. 105.
- 448 Insbesondere aus Lübeln und Hösseringen stammen viele Schürzen aus dem modischen Bereich. Vgl. dazu Hauser, Engelbracht 2011, S.107 und 156.
- 449 Vgl. Purrucker 1995, S. 99.
- 450 Ehrenwert 2003, S. 57. S. dazu auch Schreiter-Grünewald 2007. Vgl. im Bestand aus Leinen: B0350, B0639, L0106, L0445, L0885, L1251, L1516, L1517; aus Halbleinen: B0093; aus Baumwolle: L1215.
- 451 Mucke 1908, S. 157.
- 452 Kück 1906, S. 75.
- 453 Z. B. L517, L1516.
- 454 Gravenhorst 1817. In der Altkartei des WAV findet sich unter der Nr. 212 eine auf 1800 datierte „grüne wollene Schürze“.
- 455 Ziehen 1852, S. 663. Lange (2006, S. 33) sagt, dass es ab 1840 Seidenschürzen aus der Manufaktur gab, die aber nicht nur im Wendland genutzt wurden. Davor seien Kattunschürzen, also Schürzen aus Baumwolle, entweder schwarz bestickt oder mit glänzender Appretur getragen worden.
- 456 ARWL Karteikartensammlung des WAV, II 205. Eine „rotgelbe Schürze“, geschenkt von Lehrer Mente, ebenfalls. Ebd., II 204.
- 457 ARWL Karteikartensammlung des WAV, II 211.
- 458 Vgl. L0600 und B0350, KN 86.
- 459 „Die alte Volkstracht der Wenden ist leider bis auf wenige, kaum noch hervortretende Einzelheiten seit einigen Jahrzehnten verschwunden. Einst war besonders die Tracht des weiblichen Geschlechtes sehr reich und farbenkräftig. Die Hauptstücke derselben bildeten der bunte, selbstgewebte Rock, die gold- oder silberbestickte Mütze und die prächtige in allen Farben schillernde seidene Schürze mit dem gleichen Miedertuch.“ (Keetz 1901/02, S. 116)
- 460 L1483+L1482; L0859+L0858, L0485+L0486, L0819+L0818, L0041+L0043, B0228+B0229, R00816+R00812, R00817+R00814.
- 461 ARWL Karteikartensammlung des WAV, II 236+237.
- 462 Ebd. II 237a+237b.
- 463 Vom RWL in die 1.H.19.Jh. datiert. Offensichtlich wurden alle Objekte aus dem Bestand des WAV automatisch in die 1.H.19.Jh. datiert, wenn nichts anderes vermerkt war. Die Altnummer T57 weist darauf hin, dass sie im Amtsturmuseum ausgestellt war. Vgl. dazu Inventar-Verzeichnis Museum Lüchow, hier T57.
- 464 R00819+R00818; R00817+R00814; Einzelschürzen: L1486, L1487, L1491, L1531, B0253, B0269.
- 465 Vgl. L0819, L1486, L1487, L1531, R00816, R0812.
- 466 Außerdem z. B. L0237.

- 467 Eine ähnliche Schürzen-Tuch-Kombination befindet sich im HMH, VM020746 + VM20746, gegeben von Wiegrefe, Lübeln.
- 468 Einfarbige Seidenschürzen sind in der Minderzahl, vgl. etwa L1313 und L0461.
- 469 Da die fertig gekauften Stoffbahnen bei 140 x 140 cm lagen. „Da eine Schürze wohl 1,40 m weit sein mußte, aber nie ebenso lang, wurden mehrere breite Stufen eingenäht und der Rest im Bund umgeschlagen, wo man aber auch teilweise die Fransen beließ.“ (Lange 2006, S. 33)
- 470 L0598, L1538. Mehr als von den schwarzseidenen finden sich in den Magazinen der Projektmuseen schwarze Leinwandschürzen aus dem Wendland, wie z. B. B0856.
- 471 Es kann davon ausgegangen werden, dass die typische Musterung früher aufkam und sich dann als Mode entwickelte. Von daher können einzelne Tücher und Schürzen noch mit Naturfarbstoffen gefärbt sein.
- 472 Haase 2001, S. 25.
- 473 Vgl. Mai 1994, S. 103. S. auch Loschek 1999, S. 412f. Bunte Schürzen waren beliebt ab 1869.
- 474 Haase 2001, S. 28.
- 475 Ebd., S. 31.
- 476 Vgl. ebd., S. 26f.
- 477 Schlothane (Schlothane 1930, S. 32) setzt in seiner Dissertation „Der deutsche Grosshandel in Wolle, Tuch und Seidenwaren“ die Verbilligung des Luxusgutes Seidenwaren auf die 1870er/80er Jahre an, wo diese durch die Steigerung der Produktion und durch die billigen Anilinfarben erschwänglich wurden. (Vgl. auch Haase 2001, S. 33). Leider konnte eine Datierung der Schürzen durch eine beabsichtigte, aber nicht durchgeführte Farbanalyse durch die Universität Oldenburg nicht abgesichert werden.
- 478 Keller-Drescher 2003, S. 280f.
- 479 Schober 1927, S. 164.
- 480 Ebd., S. 164f.
- 481 Vgl. dazu Mai 1994, S. 111.
- 482 Vgl. dazu den instruktiven Aufsatz von Bernward Deneke (1998, hier S. 201).
- 483 Die Festtagsschürzen aus dem Museumsdorf Höserringen sind zu disparat, um sie ohne größere Forschungsarbeit einordnen zu können. Als Leihgaben des Heimatmuseums Hermannsburg und des Museums für das Fürstentum Lüneburg, Außenstelle Amelinghausen, sind sie darüber hinaus eher nicht unserer Untersuchungsregion zuzurechnen. H00049 gehört eindeutig nach Bückeberg, Provenienz von H0050-H0052, H0067, H0176 nicht rekurrierbar.
- 484 Ruppel 1998, S. 60.
- 485 Als Tüll bezeichnet man ein netzartiges Gewebe.
- 486 Dünnes, durchsichtiges Gewebe in Kattunbindung mit Mulegarn (daher der Name) im Schuss.
- 487 S. auch L1510, L1512, L1513, L1167. Mente unterscheidet für das Wendland zwischen „buntem Abendmahlstuch“ (d.h. weiß bestickt, laut Mente ab der Konfirmation bis zum 40. Jahr getragen) und „klarem“ (d.h. aus dichtem Mullzeug, ab dem 40. Jahr, wenige Jahre) und „schlichtem“ (aus Batist, bis zum Tode). Mente 1914, S. 487f.
- 488 Zur Farbsymbolik s. Nixdorf 1983.
- 489 Vgl. Gaugele 2002, S. 208.
- 490 „Bläuen, Bez. für ein Bleichverfahren, bei dem in der letzten Naßbehandlung geringe Mengen eines blauen Farbstoffes zugesetzt werden. Durch geringe Mengen an Blau- und Violettfarbstoffen, die im Spülbad appliziert werden, wird der nach der Bleiche noch vorhandene Gelbstich durch substantive Farbmischung nach Grau verschoben. Ein weißer Eindruck entsteht.“ (Kießling/Matthes 1993, S. 46)
- 491 Vgl. Mai 1994, S. 39.
- 492 „[A.]ls Handarbeit mit einem Tambourierhäkchen auf einem Stickrahmen ausgeführt; seit dem späteren 19. Jahrhundert mit der Kurbelmaschine hergestellt.“ (Wilckens 1997, S. 262)
- 493 Z. B. L0978.
- 494 Vgl. Mai 1994, S. 168.
- 495 Z. B. HPB VII, [16114], 422, 08.06.1853.
- 496 Vgl. ZfW 25.07.1855, Nr. 59.
- 497 Zu einem ähnlichen Befund kommen auch Ehrenwert 2003 und Ruppel 1998.
- 498 „1 rot und schwarz gestreiftes Wolltuch mit Frangen; 1 rotes baumwollenes Tuch mit weißbunter Kante, weiß kariert, in der Mitte der Vierecke ein kleiner weißer Kreis; 1 baumwollenes Tuch mit wollenen Frangen, in blauroter Grundfarbe mit breiten Streifen von gelber, blauer, hellroter und grüner Farbe und Querstreifen von ähnlichen Farben; 1 rotes Wolltuch mit eingenähter bunter Kante und Frangen; 1 halbwoolles Tuch mit Frangen, breit rot kariert in blauem Grunde. In der Mitte der roten Streifen läuft ein schmaler weißer und neben demselben mehrere schwarze Streifen; 1 baumwollenes Tuch mit Frangen, blau mit Querstreifen von bräunlich violetter mit weiß untermischter Farbe, sowie schmalern an beiden Seiten des breiteren Streifs laufenden Streifen von schwarzer, roter und weißer Farbe und mit Längestreifen von schwarzer Farbe nebst schmalen weißen Streifen; 1 halbwoolles Tuch mit Frangen, Grundfarbe grüner Einschlag in rotem baumwollenen Aufzug. Querstreifen rot, weiß, schwarz, grün, Längestreifen durch schwarzen baumwollenen Aufzug gebildet; 1 rotes baumwollenes Tuch mit bunten Blumen bedruckt; 1 wollenes halbes kleines Kravatttuch, rot geblümt mit breiter bunter Kante; 1 dunkelbraunes baumwollenes Tuch mit weißen, grünen, roten und schwarzen Streifen und dünnen Frangen; 1 schwarzes Wolltuch mit kurzen dicken Frangen; 1 hellrotes baumwollenes Tuch mit weißen Figuren und Kante; 1 rotes wollenes Tuch mit angenähter bunter breiter Kante, mit Frangen; 1 schwarzes Tuch von Baumwolle, grün violett und weiß kariert; 1 blaues seidenes Tuch, mit weißer, gelber und roter Kante, blumenbildend; 1 Stück blau gefärbte Leinwand; 1 baumwollenes Tuch, rot-blau, mit grün, schwarz, rot, weiß, gelb und blauen Querstreifen, schwarz, grün, gelben Längestreifen, mit wollenen Frangen; 1 blaues Halbwoolltuch mit rankenden Figuren

- und Frangen; 1 schwarz seidenes Tuch mit eingewebten Blumen und Frangen; 1 rotes baumwollenes Tuch mit gelber Kante und feinen gelben Streifen kariert.“ (HPB VII, [16091], 416-417, 08.06.1853). Tücher waren nicht nur hier, sondern überhaupt in jeglicher Ausführung ein begehrtes Diebesgut (vgl. u. a. HPB VII, [16668], 636, 13.08.1853, HPB, X, [24910], 223, 08.03.1856, HPB XVI, [38729], 288, 29.03.1862).
- 499 Das Deutsche Wörterbuch unterscheidet: Schultertuch: „ein von der schulter herabhängendes tuch“ (DW, Bd. 9, 1899, Sp. 1982); Halstuch „bei frauen schultern und brust mit verhüllend“ (DW, Bd. 4.2, 1869, Sp. 4512; 1877, Sp. 269), dazu der Hinweis auf „brusttuch“; unter Brusttuch findet sich lediglich der Hinweis, dass das Halstuch „heute veraltet und durch Halstuch vertreten“ ist (DW, Bd. 2, 1869, Sp. 451).
- 500 Lange 2006, S. 35f.
501 Ebd.
502 Ebd.
503 Vgl. Mai 1994, S. 168, Katalognr. 208, 213. Ähnlich B006.
504 Z. B. für Braunschweig s. Andree 1901, S. 275. Die dortigen bestickten Tücher wurden in Schöningen und Helmstedt gefertigt. Für Rhade s. Müller-Brauel 1909, S. 298.
505 Neukirch 1920, S. 13.
506 S. auch Wiswe 1979, insb. S. 50.
507 S. dazu Gerda Engelbracht in diesem Band. Ähnliche Erfahrungen auch in anderen Forschungsprojekten, z. B. Ehrenwerth 2003; Eiyneck 1991.
508 Lange 2006 (S. 23 schreibt), allerdings ohne Quellenachweis, dass die farbig gestreiften Westen und Jacken seien bis in die 1840er Jahre getragen worden.
509 Hennings 1862, S. 39.
510 Ebd.
511 Foltin (1963, S. 265): „Söwendalersmütze (=Siebentalersmütze) Bez. einer hohen Männermütze aus Seehundsfell, wie sie im 19. Jh. bei Lüneburg getragen wurde, nach ihrem Preis.“
512 Vgl. Mente 1914, S.
513 Hennings 1862, S. 39.
514 Kück 1906, S. 143.
515 Heckscher 1938, S. 142: „Als Kirchentracht der Männer erscheint im angehenden 18. Jahrhundert ein rauer, schwarzbrauner Zylinder, der den Dreimaster abgelöst hatte [...] Um die Mitte des 19. Jahrhunderts, [wurde] der altmodische Zylinder nur noch von alten Männern zum Kirchgang getragen [...] Der dreieckige Hut (den letzten in unserer Gegend hat ein Bauer aus Düshorn bis zu seinem nach 1840 erfolgten Tode getragen) war durch Mützen mit Lederschirmen ersetzt, während die Alten noch lange in der Stube die Zipfelmütze trugen.“ (S. auch Grüttner 1901, S. 6).
516 Kretschmer 1977, S.47.
517 Die Lebensdaten von Wiegrefe konnten bisher nicht ermittelt werden. Er starb vermutlich um 1905. Zur Sammlung von Wiegrefe vgl. auch <http://www.urgeschichte.de/artikel/tonfigur/tonfigur1.htm> und <http://www.bildindex.de/obj20700974.html#|home> (13.8.2011).
- 518 Tetzner 1902, 366f.
519 Laut Information von Frau Akkerman (HMH) geht aus den Quellen im Museum kein genaues Erwerbsdatum hervor, da das entsprechende Zugangsbuch kriegsbedingt nicht mehr vorhanden ist. Von anderen Inventarnummern ausgehend müsste der Ankauf 1920 und 1930 erfolgt sein. Genaueres ist möglicherweise den Altakten des Museums (Stadtarchiv Hannover) zu entnehmen.
520 HMH VM 020689,1-5: „Männertracht, bestehend aus: 1) Hose aus braunem Samt 2) Rock aus schwarzem Tuch 3) Weste aus schwarzem gerippten Stoff 4) ‚Siebentalermütze‘ aus braunem Plüsch 5) Hose aus braunem Samt in genau gleicher Weise wie das Original VM 20689,1 nachgearbeitet, da das Original nicht paßte. (v. Kühne) Preis 35 Mk Handschriftl Anm. Dr. Stille: Es fehlt Nr. 5.“
521 HMH VM 020690,1-4: „1. Hose aus weißem Leder 2. Rock aus rot und grün gestreifter Beiderwand 3. Weste aus rot und grün gestreifter Beiderwand 4. Tabaksbeutel aus grünem Garn, filiert 5. Tabaksbeutel aus rotem Garn, filiert Am 27.1. und 3.2.52 vorhanden. Knöpfe restauriert 1985.“
522 HMH VM 020690,1-4: „1. Hose aus braunem, gestreiftem Samt 2. Rock aus rot und grün gestreifter Beiderwand 3. Weste aus lila und gelb gestreifter Beiderwand 4. Ein Paar Schuhe aus schwarzem Leder mit Schnallen Am 27.1. und 3.2.52 vorhanden. Knöpfe restauriert 1985.“
523 Kablitz 2003.
524 Vgl. Mente 1914, S. 488.
525 Hollander, Anne (1997): Anzug und Eros: eine Geschichte der modernen Kleidung. München; zit. n. Grasskamp 2000, S. 93. Zur Geschichte des Anzugs auch Brändli 1998 und aktuell Sprenger 2009.
526 S. Hauser 1994 zu Württemberg und Knüttel 1983 zu Franken, ebenso Keller-Drescher 2003 zur Aussagekraft der Quellen bezüglich des alltäglichen Kleidungsverhaltens.
527 Knüttel 1983.
528 Vor allem im Hauptstaatsarchiv Hannover, aber auch in den Stadtarchiven von Uelzen und Celle. Vgl. dazu ausführlich Hauser, Engelbracht 2011, S. 95f und 165f.
529 Die Inventare wurden verschiedenen Quellen entnommen. Am ergiebigsten war die Auswertung mehrerer Ordner von Inventaren ganz unterschiedlicher Provenienz im MH. Vielen Dank an Herrn Dr. Löbert für den Hinweis auf diese Quellensammlung. Folgende Inventare wurden berücksichtigt: 1779 Grünhagen, Cord Hinrich, Südbostel (Ehlers 1914, S. 411.), 1781 Schmidt, Johann Ernst, Gerdau (Kleyböcker 1929.), 1810 Liebhaber, Johann Carl, Röbbel bei Bad Bevensen (ALWMH, Kopie), 1811 Schlumbohm, Timmerloh (Ehlers 1914, S. 875f.), 1829 ohne Namensnennung, Hollenstedt (Buggenthin 1985), 1835 Behrend, Friedrich, Höseringen (ALWMH EB 97-362), 1836 Gebelow, Peter, Bergen/Aller (KAC 587/1360, B60), 1837 Meyer, Johann Christoph, Eppensen (ALWMH, Ko-

- pie), 1837 Müller, Hans Heinrich Wilhelm, Vinsted (ALWMH, Kopie), 1837 Hof Burmester, (ALWMH EB 00-143), 1842 Beckmann, Heinrich, Westendorf (ALWMH EB 97-346), 1848 Hoffmann, Christian, Hansen (ALWMH EB 96-225), 1860 Niefindt, Joachim Heinrich, Lübeln (ALWMH EB 08-712), 1861 Reineke, Jürgen Friedrich, Moisingen (ALWMH, Kopie), 1863 Deutmann, Jürgen Heinrich, Hohen Bunstorf (ALWMH, Kopie), 1870 Bautsch, Groß-Haesebeck (ALWMH EB 99-827), 1873 Klußmann, Oetze (Kopmann 1985, S. 232.).
- 530 Nur in drei Inventaren (1781 Schmidt, 1837 Müller, 1870 Bautsch) sind wenige Kleidungsstücke für Frauen erwähnt, während in den anderen ausschließlich Männerkleidung aufgelistet ist.
- 531 Flechsig 1979, S. 20.
- 532 1810 Liebhaber, Johann Carl, Röbbel bei Bad Bevensen (ALWMH, Kopie).
- 533 Breuss 1991, S. 93. Vgl. dazu den Beitrag von Petra Eller in diesem Band.
- 534 Flechsig 1979, S. 20.
- 535 Ebd.
- 536 StA Celle L 10 1114, Inventarium über den Nachlaß des weiland Hauptmann von der Wense zu Opershausen aufgenommen vom Königlichen Amte Eicklingen am 25sten und 27sten August 1836.
- 537 Ehlers 1914, S. 875f. Zu den Lebensdaten von H.Chr. Schlumbohm, Hauswirt zu Timmerloh, vgl. <http://www.online-ofb.de/famreport.php?ofb=soltau&ID=I11024&nachname=SCHLUMBOHM&modus=&lang=de> (15.8.2011).
- 538 „Chalons (vulgo Challong, Chalon, Schalong) ist ein wollener Zeug, welcher feiner, als Rasch und Soy, ist, und zu Unterfuttern in Mannskleidern gebraucht wird. Er hat seinen Nahmen von der Stadt Chalons in Champagne, wo er vermuthlich zuerst fabricirt worden ist. Sonst wird auch die beste Gattung in England gemacht, wegen der bessern Güte der dasigen Wolle. Man verfertigt auch die Chalongs extrafein, mittelfein und ordinär in Deutschland, sonderlich in Thüringen (zu Mühlhausen, Langensalze etc.) auf dem Eisfelde, ingleichem zu Berlin etc.“ (<http://www.kruenitz1.uni-trier.de> (13.12.2011)).
- 539 „Ein Rock mit einer Kappe. Dergleichen grobe Capute tragen die Seeleute über ihrer gewöhnlichen Kleidung. Im gemeinen Leben ist es gleichfalls ein schlechter Oberrock mit einer Kappe, den man im Regen, auf Reisen, u. s. f. trägt, ein Caput=Rock.“ (<http://www.kruenitz1.uni-trier.de> (13.12.2011)).
- 540 Ehlers 1914, S. 874f.
- 541 „Prinzmetall, eine Art vermischten Metalles, welches eine rothgelbe Farbe hat, und aus einem Theile Zink, und drey oder mehr Theilen Kupfer bereitet wird. Einige setzen auch etwas Zinn hinzu.“ (<http://www.kruenitz1.uni-trier.de> (15.8.2011))
- 542 Die 1893 von Mentel ins Lüneburger Museum gelieferten Röcke „von Hofbesitzer Herrn Janiesch, Neritz“ und der „mit langem Schoß von blau und weißem Leinengewebe, Hornknöpfe“ sind nicht erhalten geblieben (Mentel 1893, Nr. 40 und 63).
- 543 R00916.
- 544 ARWL Karteikartensammlung des WAV, II 375, Geber: „Hofbes. Fick, Rebenstorf, 1810; II 376, „1 Männerjacke, selbstgewebt Abbauer Hahlbohm 34 Rebenstorf, 1850“; II 377, „1 Männerjacke, Tuch, 1800“.
- 545 R00905, R00906 und R00907.
- 546 A0168, A0169, A0167, A0204.
- 547 R00910 „Seidenweste violett mit grünen Blumen und violetten Glasknöpfen, 1920“; R00908 „Mannsweste von schwarzem, baumwollenem Stoff mit weißen Blumen bedruckt. Leinenfutter“ und R00909 „Mannsweste aus baumwollenem Plüschstoff, rot, schwarz und gelb gestreift. Metallknöpfe, graues Leinenfutter“.
- 548 In den archivalischen Quellen des WAV ist eine einzige „rot und blau geblümete Weste, Geschenk von Herrn Senator Schultz – Lüchow“ aufgeführt (WAV II 350).
- 549 Objektbeschreibung MH, H0173.1: „Trachtenpuppe, Torso einer Schneiderpuppe auf Holzständer; angekleidet mit einem weißen Baumwollhemd, roter Wollweste mit neun Silberknöpfen (zweireihig, einer fehlt, graviertes Blütenmotiv), rosa verblasster Seidenfliege mit silberner Hemdspange (graviertes florales Dekor), schwarzer Wolljacke mit 18 Silberknöpfen (zweireihig, graviertes Sternmotiv, teilvergoldet) und je zwei am Ärmelaufschlag (dito) und einem schwarzen Zylinder.“
- 550 B0371.
- 551 AMFL, VIb.1030.
- 552 AMFL, VIb.1072a: „Anzug auf einer Wachsfigur, alter Mann. Hemd von Leinen mit Klappkragen“. Im RWL sind zahlreiche weiße Männerhemden inventarisiert. Diese kamen fast ausschließlich während der Sammlungsphase in den 1980er Jahren in das Museum.
- 553 B0265: „Herkunft unbekannt. Aufgrund von Material und Schnitt wohl zeittypisches Herrenhemd. Das Monogramm (WB, d.V.) könnte auf Wilhelm Bomann als Vorbesitzer schließen lassen.“
- 554 Im MH gibt es eine als „Arbeitshose“ inventarisierte Kniehose aus Eschede (H0192).
- 555 B0029.
- 556 Auch B0018. S. die ausführliche Schnitt- und Materialanalyse der Kniehose B0180 von Kloos und Buckmiller.
- 557 B0396.
- 558 Inventarbuch Lüchow. Im Amtsturmuseum gehörte sie zu der Figurine mit der „Bräutigam-Tracht“ (T61) und ist auch heute in der Lübelner Dauerausstellung als Kleidungsstück des Bräutigams ausgestellt.
- 559 Die Hose gehörte zur Figurine des wendländischen Brautpaares als Kleidungsstück des Bräutigams.
- 560 Auch im HMH wurde eine Hose aus dem Sammelkauf von Wiegrefe aus Lübeln nachgeschneidert: VM 020689,1-5: „Hose aus braunem Samt in genau gleicher Weise wie das Original VM 20689,1 nachgearbeitet, da das Original nicht paßte.“
- 561 R00916.
- 562 Vgl. Ottenjann 1984, S. 34.
- 563 Vgl. ebd., S. 26ff.

- 564 Sie war nur in Einzelausgaben zugänglich.
- 565 Ausgewertet wurden die Jahrgänge 1855/56 ganz, ab 1859 jeder dritte Jahrgang für die Marktmonate März/April und September/Oktober ab 1859-1904 durch die wissenschaftliche Hilfskraft Bastian Guong.
- 566 Die „Zeitung für das Wendland“ erschien erstmals 1854 in Lüchow mit einigen Probenummern, seit 1. Januar 1855 dann regelmäßig. 40 Jahre später kaufte der Buchdrucker und Schriftsetzer Ernst Köhring das Druck- und Verlagsunternehmen und führte 1934 den Zusammenschluss mehrerer Lokalzeitungen – darunter auch die „Jeetzel-Zeitung“ – unter dem Namen „Allgemeiner Anzeiger für den Kreis Dannenberg-Lüchow“ herbei. Nach mehreren Fusionen mit weiteren Lokalzeitungen wurde am 1. Januar 1953 die „Elbe-Jeetzel-Zeitung“ aus der Taufe gehoben. http://www.bdzv.de/bdzv_intern+M51e3bd2cfdc.html (25.8.2011).
- 567 JZ 21.5.1856.
- 568 JZ 22.4.1857.
- 569 ZfW 16.04.1856, Nr. 31.
- 570 Vgl. Kaiser 1985, S. 87.
- 571 S. dazu Tschörner 2007.
- 572 Hennings, S. 39. ZfW 10.02.1855, Nr. 12.
- 573 ZfW 19.10.1861, Nr. 84.
- 574 ZfW 7.11.1855, Nr. 89.
- 575 ZfW 08.12.1855, Nr. 98.
- 576 ZfW 24.09.1856, Nr. 77.
- 577 ZfW 30.10.1861, Nr. 87.
- 578 ZfW 26.04.1865, Nr. 33.
- 579 ZfW 01.04.1868, Nr. 27.
- 580 ZfW 01.03.1865, Nr. 17.
- 581 ZfW 13.09.1865, Nr. 73.
- 582 ZfW 02.11.1861, Nr. 88; 24.09.1862, Nr. 77.
- 583 JZ 8.9.1874.
- 584 JZ 22.4.1857. ZfW 17.10.1874, Nr. 83.
- 585 ZfW 27.09.1871, Nr. 77.
- 586 JZ 18.5.1872.
- 587 „Damenmäntel, Kindermäntel, Costümes, farbige Kleiderstoffe, schwarze Costüm- und Trauerstoffe, Seidenstoffe; eigenes Atelier für Costüm-Mäntel-Anfertigung“ bot Ch. Ackemann, Lüneburg, Gr. Bäckerstraße 5. ZfW 30.03.1895, Nr. 39.
- 588 ZfW 15.10.1898, Nr. 122.
- 589 U. a. ZfW 17.10.1868, Nr. 84: Charlotte Niederhoff; ZfW 07.09.1889, Nr. 106: Eduard Siebert, Wustrow; ZfW 13.09.1892, Nr. 108: H.H.Meier, Bergen; ZfW 22.10.1895, Nr. 125: Fr. Pamp, Lüchow; ZfW 08.10.1898, Nr. 119: E.F. Wentz.
- 590 Zwischen 1883 und 1895 inserierte die Putzmacherin insgesamt 94 mal in der ZfW.
- 591 S. dazu ausführlicher Andrea Hauser (erscheint 2015): Sammler, Mächte, Artefakte.

Insert:

Gudrun Hildebrandt

„Aus Eins mach Zehn ...“

Vergleichende Analyse von Schnittform, Materialverwendung und Verarbeitung an ‚Trachtenhauben‘

Untersucht wurden 25 Hauben aus dem Lüneburger Raum und dem Wendland.¹ Obwohl allen Hauben eine einzige Schnittform zugrunde liegt, zeigen sie einen erstaunlichen, differenzierten Variantenreichtum, der im Folgenden vorgestellt werden soll.

Aus der Fülle aller aufgenommenen Kopfbedeckungen wurden diese 25 Exponate ausgewählt, weil sie entweder stellvertretend für eine Vielzahl gleichartiger Mützen stehen oder aber durch besondere Schnittführung, Verarbeitung oder Auszier aus dem Rahmen fallen.

Alle untersuchten Objekte wurden nach einem durchgehenden Schema vermessen, nach dem Schnitte abgenommen und Schnittzeichnungen angefertigt werden konnten. Auf diese Weise war ein direkter Vergleich 1:1 möglich.

Für die Gewebebestimmung ist das Vokabular der französischen Bindungslehre der Centre International d' Etudes des Textiles Anciens (C.I.E.T.A.) zugrunde gelegt worden, das Gabriel Vial 1979 in Lyon für die Textilforschung entwickelte, um einen international vergleichbaren Standard festzulegen. Das Vokabular kam

Vielfalt des äußern Gestalt

Abb. 1:
Vielfalt der
Haubenformen



Lüblen



Hösseringen



Lüneburg



Lüblen



Celle



Celle

sowohl bei der Bezeichnung der verwendeten Gewebe als auch in der Charakteristik der verschiedenen Sticktechniken mit Seidengarnen und Metallfäden zur Anwendung. Alle Gewebeanalysen erfolgten mit Hilfe eines Stereomikroskops, die Faseruntersuchungen und -bestimmungen am Durchlichtmikroskop.

Die 25 Hauben wurden fotografisch von der Vorder- und Rückseite wie in der Seitenansicht dokumentiert. Darüber hinaus sind alle Besonderheiten wie etwa Strichmontage, Zwickelfüllungen, Details in den Geweben, Nähstiche oder Papiereinlagen in Makroaufnahmen festgehalten.

So entstand für jedes Objekt neben einer detaillierten Einzelanalyse zugleich ein umfassender, aussagekräftiger Merkmalskatalog, der nun einen direkten Vergleich von Schnittform, Abmessungen, Verarbeitung und Materialverwendung der als exemplarisch ausgewählten Mützen aus dem Untersuchungsgebiet ermöglichte.

I. Schnittführung

Die größte Übereinstimmung aller Objekte liegt in der Schnittführung. Bei allen Hauben handelt es sich ausnahmslos um sog. **Dreistücksmützen**, d.h. sie bestehen aus einem im Ganzen geschnittenen Mittelteil (Kopf- oder Stirnteil), das den Oberkopf von der Stirn bis zum Nacken bedeckt und zwei gegengleichen Seitenteilen. Schon in Form und Winkel der Kinnlaschen des Seitenteils wie in der Ausformung der Spitze als Rundung oder eckig geschnittene oder gar sehr spitz zulaufende Ecke differieren die Objekte.

Der Kopfteil kann in einer sehr ausgearbeiteten Schneppe enden, flach bogig verlaufen oder ganz gerade ohne jeglichen Schneppenansatz geschnitten sein. Auch in der Breite des Kopfteils oder seiner Länge gibt es große Unterschiede, die letztlich für die Ausgestaltung der Haube prägend sind. Es gibt breite und lange Formen mit konvex oder konkav geschwungenen Seitennähten, so dass eine Einhaltung der

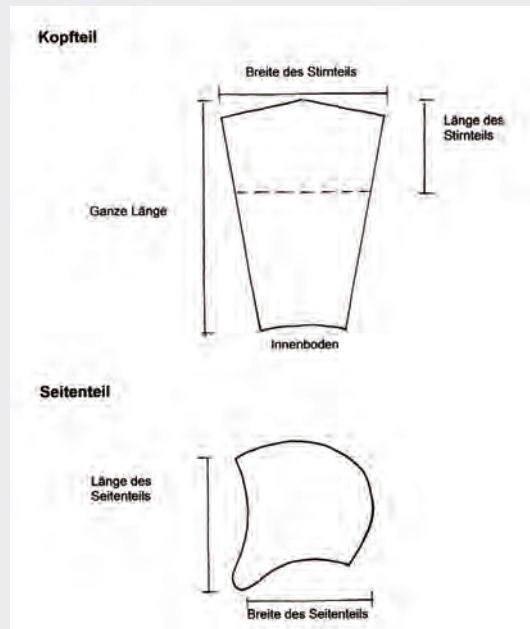


Abb. 2:
Zeichnung: Wo
wurden welche
Maße genommen?

Kopfweite erforderlich ist² oder schmale und kurze, was eine kleine, eng anliegende Kopfform entstehen lässt.³

Das Futter, das häufig aus Leinen-, seltener aus Baumwollgewebe oder auch aus einer Kombination von beiden sowie aus Wollgewebe bestehen kann, folgt überwiegend dem Schnitt des Oberstoffes. Die Kanten der Schnittteile sind zumeist gegeneinander eingeschlagen und mit Überwendlichstichen verbunden, die zumeist sehr grob gearbeitet sind,⁴ aber auch in einigen Fällen feiner ausfallen; sie sind dann hohl mit Saumstich, also nahezu unsichtbar geschlossen.⁵

Die Wahl der Garnfarbe kann sehr von der Farbe des Futterstoffes abweichen.

In mehreren Fällen sind diese Innennähte des Futters als deutliche Wulst zusammengezogen.⁶ Nicht immer stimmt die Lage der Nähte mit den Abmessungen des Oberstoffes überein, naturgemäß sind die Unterhauben häufig enger geschnitten. Soweit ersichtlich, handelt es sich immer um Handnähte.

Grundsätzlich sind bei den Dreistücksmützen **drei verschiedene Schnittführungen** unterscheidbar:

Abb. 3a: (links)
Wulstnaht L 1462

Abb. 3b: (mitte)
Flache Naht mit
breiten Nahtzugaben
B0 114

Abb. 3c: (rechts)
Flache Naht B0 335



1. Der Schnitt bezieht die Form des Kopfes mit ein, beide Schnittteile sind glatt und passend zugeschnitten und benötigen keinerlei Abnäher, um die Passform zu erreichen.⁷

2. Die Schnittteile sind weit geschnitten und werden an der Mütze in Form eingehalten durch zwei oder mehrere Abnäher im Nacken oder/und in den Seitenteilen.⁸ Hier ist das Mittelstück der Timpmützen aus Lübeln im Nacken bewusst weiter geschnitten und wird regelmä-

ßig durch das Einlegen von zwei Quetschfalten auf eine engere Weite eingehalten, das sog. „Faltenlegen“.

Auch die Seitenteile sind weiter geschnitten als für die Form benötigt und zumeist mit einer seitlichen Längsfalte parallel zur Seitennaht eingehalten. Durch diese Falten-technik, die manchmal mit durchlaufenden Fäden fixiert wird, gewinnt die Haube ihre charakteristische Kopfform und Weite. Zusammengehalten wird



Abb. 4: Kopfform ohne Abnäher R 00397



Abb. 5: Faltenlegen im Nacken L1437

die Gesamtweite im Nacken, die Gewebelagen von Oberstoff und Futterstoff sind gegeneinander eingeschlagen und mit feinen Stichen versäubert. Eine Haube aus Hösseringen⁹ zeigt als einzige die Eigenart des Faltenlegens, die sonst nur an einigen Timpmützen aus Lübeln beobachtet werden konnte.¹⁰

3. Der Schnitt entspricht zwar dem einer Dreistücksmütze, aber offensichtlich sind die Schnittteile in der Weite ihrer Längsnähte sehr eingehalten, dabei nicht in Falten gelegt, sondern vermutlich über eine Form gepresst, um ein kugeliges Aussehen zu erreichen.¹¹ Diese Hauben zeichnen sich auch durch besondere Art der Verarbeitung der ungewöhnlichen Schnittteile aus: Die Nähte des Oberstoffes wie des Futters sind mit feinen Saumstichen hohl gegeneinander – fast ohne Nahtzugabe – zusammengezogen, so dass eine sehr flache, kaum spürbare Naht entsteht.

II. Verarbeitung

Alle Mützen sind in mehreren Schichten aufgebaut, in der Untersuchung wird diese Konstruktion als ‚Schichtenfolge‘ bezeichnet und beschrieben. Alle Hauben besitzen einen stabilen ‚Kern‘, in Form einer **Papp- oder Papiereinlage**, die der jeweiligen Haube eine sehr feste Form verleiht.

In der Regel wird diese steife Form durch eine dickere Pappeinlage oder zwei Lagen dünneres Papier erzeugt. Doch es kommen auch weiche und biegsame Mützen vor, die nicht erkennen lassen, ob sie über eine Einlage verfügen. Aber da bisher alle Hauben, deren Kanten schadhafte waren und so einen Einblick in das Innere ermöglichten, eine oder mehrere Papierlagen zeigten, ist es wahrscheinlich, dass alle Hauben über einen derartigen Unterbau gearbeitet sind. Bestätigt wird diese These durch mehrere ‚Rohlinge‘, also halbfertige Mützen, bei denen Dekorationselemente wie Paspel oder Strich entnommen wurden, so dass ihre Kanten nicht mehr versäubert sind.



Abb. 6:
Schichtenfolge
der Untermütze:
Pappverstärkung
A 181

Zumeist wird diese Form mit einer dünnen Schicht **Werg** abgepolstert, das aus Pflanzenhaaren, Stängelresten und pflanzlichen, groben Verunreinigungen besteht. Es ist unge richtet, d.h. nicht in verwebter oder gedrehter Form, sondern in loser Auflage auf das Papier gebracht und mit einer Untermütze abgedeckt.

Diese **Untermütze** kann aus Leinen oder auch aus schlichten Baumwollgeweben, sehr häufig auch aus bedruckten, kleinstufigen Baumwollstoffen (Kattundrucken, vgl. auch Abb. 7a und 7b) bestehen, kann im Ganzen vorhanden sein oder den Oberkopf nur in Streifen belegen. Auf der Innenseite ist die Haube mit dem oben beschriebenen **Futterstoff** ausgeschlagen.

Alle Unterschichten einer Mütze (Futter, Einlage, Wergpolsterung und Unterhaube) sind mit dickerem, oftmals Leinengarn in verschiedensten Sticharten in der Art des Pikierens miteinander durchgenäht und verbunden. Diese Stichreihen sind in regelmäßigen Abständen von der Innenseite der Hauben her gesetzt und dort auch gut zu sehen. Es gibt parallele Stichreihen, die der Richtung der Außennähte folgen, aber auch kleine Stichlinien, die halbrund dem Schnittteil entsprechen oder dichte kleine, kurze Stiche ohne Richtung.¹² Die Mütze erhält durch dieses gemeinsame Durchnähen der Schichten ihre endgültige Passform.

Haubenränder sind immer als Schnittkanten offen belassen, sie werden in der Regel mit einem umlaufenden Paspel zum Abschluss versäubert oder aber der Oberstoff wurde zum

Abb. 7a: (links)
Paspel­ein­fas­sun­g
A 212, Sei­den­müt­ze,
weiß

Abb. 7b: (rechts)
Paspel­ein­fas­sun­g
A 213, Sei­den­müt­ze,
grün



Haubeninneren umgeschlagen und mit mehr oder wenigen feinen Stichen gegen genäht.

Der Paspel kann aus einem schmalen vorfertigten Band bestehen oder aus einem Gewebe geschnitten sein, das beidseitig eingeschlagen und gegen genäht wurde.

Auf diese Untermütze sind die nach außen sichtbaren, wertvollen ‚Schaugewebe‘ der **Außenhaube** gelegt, mit denen die Mütze dem Anlass/Zweck entsprechend dekoriert wurde. In keinem Fall sind die Oberstoffe mit durchgenäht, sondern immer lose aufgelegt und separat befestigt, am häufigsten über den Paspel.

Die Form der **Belegung einer Außenhaube** lässt sich in 4 Gruppen unterteilen:

1. Die Abdeckung erfolgte mit einem durchgehenden Gewebe. Es gibt unifarbene Seidengewebe jeder Qualität und Farbigkeit¹³, Halbseide¹⁴, vier gemusterte Seidengewebe¹⁵, ein besticktes Baumwollgewebe¹⁶, ein rautengemustertes Leinengewebe¹⁷ sowie ein Wollgewebe.¹⁸

Bei den Seidengeweben wurden jeweils broschierte und lancierte Seidengewebe mit Flormusterung verwendet. Die Broschierungen/Lancierungen können aus Metall-Lahn, Metallfaden um Seidenseele gesponnen oder aus lose gedrehtem Seidengarn bestehen. Häufig sind

diese Gewebe gestückelt, z.T. im anderen, gedrehten Fadenlauf zusammengesetzt und auf eine Leinenunterhaube mit sehr groben Stichen aufgenäht. An den Fragmenten der beiden als „Rohlinge“ bezeichneten Mützen (L1471, L1472) sind alte Nahtspuren abzulesen, die für eine Zweitverwendung vielleicht eines Kleidestoffes (Ärmelschnittform?) sprechen.¹⁹ Die Tatsache, dass viele dieser Fragmente nicht den ganzen Kopf bedecken, sondern besonders im Stirnbereich und am unteren Ende der Seitenteile zu kurz sind und den Unterstoff, etwa ein Leinen- oder Baumwollgewebe, zeigen, spricht eindeutig dafür, dass es sich bei diesen Mützen um halbfertige Fabrikate handelt, und zwar nicht im Sinn einer geplanten, noch zu erfolgenden Fortführung der Garnierung, sondern der Entnahme einer ehemaligen Dekoration. Alte Stichspuren und Nähfadenreste sind Zeugnisse einer früheren Zutat, die entfernt wurden. Die jetzt sichtbaren, ausrauenden Gewebekanten oder grobe, unregelmäßige Befestigungsstiche sprechen deutlich dafür, dass diese Partien ursprünglich mit weiteren schmückenden Bändern oder einer umlaufenden Spitze kaschiert waren.

Das gemusterte, broschierte Seidengewebe von H0128 weist starke Ähnlichkeit mit dem Seidengewebe der Lübelner Mütze L1471 auf.²⁰ Beide Seitenteile der Haube aus Hösseringen sind mit einem Gewebe belegt, das eine rosé-beigefarbene Rose zeigt, die auf braunem Grund steht, bei der Lübelner Haube steht eine ähnliche Blume auf grünem Grund. Über die Größe der Fragmente lässt sich bei der Hösseringer Mütze keine Aussage treffen, denn sie werden von grünen Seidenbändern eingerahmt und die Randbereiche zusätzlich mit Guipure-Spitze verziert. Auffällig ist jedoch die weitere, oben bereits erwähnte Übereinstimmung, nämlich die identische Art des Faltenlegens bei den Lübelner Mützen und dieser einzigen Mütze aus Hösseringen.

2. Eine weitere Form der Belegung einer Außenhaube geschieht mit Bändern, die in einer bestimmten Reihenfolge verarbeitet sind:



Abb. 8: Goldhaube A 175



Abb. 9: Halbkugelform B0 335

ein Band, quer über den Stirnteil geführt, zur Schneppe abgenäht, zwei Bänder dazu senkrecht am Hinterkopf parallel verlaufend, einen Zwickel (Spiegel) freilassend. Ein weiteres Band wird im Nacken quergenommen, mit Abnähern dort in Form gebracht (Rundmützen). Die Bänder bestehen häufig aus schlichten Seidenbändern²¹, aber auch aus Gold- oder Silberborten.²²

Diese Metallwebbänder, bei denen das Muster aus einem Wechsel von Metallfaden und Metall-Lahn im Schuss über Seidengrund entsteht, sind immer vorgefertigt und haben Schlaufen oder Picots als besondere Kantenverzierungen, die in der Gestaltung des Oberkopfes bewusst mit eingesetzt werden.

3. Eine andere Form bildet die Bedeckung der Außenhaube mit Bändern, die lose um den Kopf dekoriert sind. Eine klare Kopfform ist hier sehr schwer ablesbar,²³ denn sie wird durch die paarweise zu Schlaufen angeordneten Bänder, die zur Haubenform abgenäht sind, gänzlich verdeckt.

4. Eine besondere Außenhaube kann auch aus einem Gewebe entstehen, das fest mit dem Unterkopf verbunden ist, so dass es wie ‚aufgeklebt‘ aussieht.²⁴ Alle Lagen, Oberstoff und Futter sind untrennbar miteinander verbunden. Im Inneren der Mützen zeigen sich am Futter Fal-

tenausprägungen als starke Verpressungen, wie sie durch das Formen mit Hitze und Druck über eine feste Form entstehen. Zwei der Beispielhauben haben auf diese Weise eine gleichmäßige, nahezu perfekte, feste Halbkugelform erhalten.

Eine spezielle Ausfertigung der Nähte, welche die Gewebe flach, nahezu ohne auftragende Nahtzugaben zusammenzieht, wurde oben schon angesprochen.

III. Auszier

Auch die Auszier aller Hauben bietet eine ganze Bandbreite an Verzierungstechniken:

- Bestickte Zwickel zeigen Metallstickerei in Sprengtechnik mit Pailletten und verschiedenen Bouillondrähten (Abb. 10), Flitterstickereien mit Lüsterplättchen aller Formen und Farben.²⁵ Stickereien mit Seiden- und Chenillegarn (Abb. 11) und Perlen jeder Größe und Art komplettieren den Variantenreichtum.
- Zusätzlich zu Bändermontierung wird Spitzenabdeckung eingesetzt.²⁶
- Schmale Litzenbänder aus Metallfadengewebe, geflochten oder gewebt, begleiten Seidenstoffe oder Metallborten.²⁷

Abb. 10:
Metallstickerei
A 181



Abb. 11:
Chenille Stickerei
R 00953



Sehr häufig tritt die Kombination aus mehreren Verzierungstechniken an einer Haube auf, so dass sie in ihrem Schmuck fast überladen wirkt.²⁸

IV. Strich

Ein Großteil der untersuchten Hauben ist dem Anlass oder der Funktion entsprechend mit einem Strich versehen:

- Er kann aus einem Gewebestreifen bestehen, an den eine Hand- (Klöppel- oder Tüllspitze) oder eine Maschinenspitze angenäht ist. Bei dem Gewebestreifen handelt es sich häufig um eine dünne Gaze, ein sog. Drehergewebe²⁹ (Abb. 12); aber auch schmale Leinenstreifen³⁰ dienen als Fuß für die Spitze. Gaze und Spitze werden zusammen plissiert oder enggefältelt.
- Er kann nur aus einem dünnen, feinen Baumwollgewebe³¹ bestehen, das plissiert ist oder einem dicken, steifen Gewebe³², das enggefältelt wurde.

Die häufigste Montierung des Strichs überdeckt zunächst die gesamte Stirnpartie, verläuft an den Seiten über die Kinnlaschen und wechselt in Höhe der Ohren zum Nacken hin nach innen. Bei einer kleineren Anzahl von Hauben ist der Strich umlaufend im Ganzen von der Innenseite der Mütze untergenäht.

Zusammenfassung

Der hier skizzierte Überblick über die Haubenformen im Lüneburger Raum und im Wendland zeigt deutlich die Vielfalt: zum einen schon in der Ausgestaltung der Grundform der Dreistücksmütze, zum anderen aber noch stärker in der Ausführung der Außenhaube. Der Verwendung von Materialien, Formgestaltung in Stickerei und anderer ‚Auszier‘ oder in der

Anwendung und Verarbeitung von Spitze sind kaum Grenzen gesetzt. Erlaubt und beliebt war, was gefiel.

Im Gegensatz zu den roten, goldenen und schwarzen Timpmützen des Wendlandes scheint es im Lüneburger Raum keinen einheitlichen Farbkanon zu geben. Die Wahl der Materialien für Außenhaube, Futterstoff und Auszier scheint ebenso beliebig wie die der Binde- und Kinnbänder.

Offen bleibt auch die Frage, woher die Gewebe und Bortenbesätze stammen. Ein nicht datiertes Musterbuch aus Nürnberg³³ weist exakt die Goldborten auf, die sich in der untersuchten Region großer Beliebtheit erfreuten; über die Handelswege in den Norden selbst ist nichts Eindeutiges belegt. Ob sie auf den Höfen selbst verarbeitet oder von Haubennäherinnen auf Bestellung gefertigt wurden, kann ebenfalls nicht geklärt werden. Bei den gemusterten Seidengeweben, die aufgrund ihrer Nahtspuren und ihres Zuschnitts als Zweitverwendung angesprochen werden können, wäre ein ‚Wandern durch die Generationen‘ denkbar, allerdings ist damit die Frage nicht geklärt, woher diese als französische Seidenstoffe anzusprechenden Gewebe ursprünglich kamen. Brachte sie vielleicht der Händler mit, der auch die „buntgemusterten Hochzeitsbänder“ aus Lyon anbot?³⁴

Am ehesten können die verwendeten Leinwandstoffe verschiedenster Qualität als ein Erzeugnis des bäuerlichen Raumes gelten, die bedruckten Baumwollstoffe könnten in Nachbarregionen wie Hamburg erworben worden sein.

Stickereien wie die Haubenspiegel der wendländischen Rundmützen oder auch die Bandbesätze der Timpmützen waren häufig vorgefertigt und durchaus übliche Massen-Handelsware. Ähnliches gilt für die Metallstickereien der Mützen, die vorgefertigt später auf die Grundform der Haubenrohlinge aufgebracht wurden, denn sie sind nicht mit durchgestochen, sondern nur am Rand per Paspel mit der jeweiligen Haube verbunden, also auch jeder-



zeit wieder entfernbare und weiter zu verwenden.

So bleibt der Versuch, eine Datierung über die Verwendung bestimmter Materialien vorzunehmen, unbefriedigend. Ähnliches gilt für den Schnittvergleich der Hauben untereinander. Dennoch hat die Untersuchung der ausgewählten Beispiele der Objektgruppe ‚Mützen‘ aus dem Lüneburger Raum und dem Wendland einen detaillierten Einblick in die Gestaltungsvielfalt von Material und Verarbeitung geliefert, der Respekt und Bewunderung verlangt.

Abb. 12:
Gazegewebe und
Spitzenstrich
R 00953

Anmerkungen

- 1 Die Hauben wurden aus folgenden Museen bereitgestellt: Rundlingsmuseum Wendlandhof, Lübeln; Museum für das Fürstentum, Lüneburg; Bomann-Museum Celle; Museumsdorf Hösseringen.
- 2 L1437, L1634.
- 3 L1424, R00953.
- 4 L1458, L1459, L1462, R00953, H0128, H0457, B0483, B0114.

- 5 R00979, B0064, B0335, B0607.
- 6 R00937, R00824, R00865, H0345.
- 7 R00937, H0345, H0365.
- 8 L1424, L1437, L1458, L1459, L1462, L1634, R00824, R00979, H0128, H0457, B0114.
- 9 H0128.
- 10 L1437, weitere L1471, L1436, L1472.
- 11 B0335, B0607.
- 12 Bei L1458 sind diese Stichreihen mit der Nähmaschine ausgeführt.
- 13 R00937, H0365.
- 14 B0578.
- 15 L1437, L1471, L1472, H0128.
- 16 B0483.
- 17 B0607.
- 18 H0345.
- 19 Für das weiße Seidengewebe von Haube L1472 (Lübeln) findet sich ein sehr ähnliches Vergleichsgewebe an einer Schnürbrust in: Fukai 2006, S.124.
- 20 Die technische Einordnung der Seidengewebe erfolgte neben dem Schema der Cietà nach: Markowsky 1986.
- 21 L1458, L1459, L1462, L1634, R00824, R00979.
- 22 L1424, L1437, R00953, H0457, B0064.
- 23 B0114 als Beispiel für die zahlreichen Celler Bändermützen.
- 24 R00824, B0483, B0607, B0335.
- 25 Fürnkranz 2005.
- 26 R00865, R00979 mit Tüllspitze, H0128 mit Guipure.
- 27 R00953, R00937, B0064.
- 28 Durch die Verwendung von broschiertem, lanciertem Seidengewebe, Metall- und Seidenwebborten, Metalllitzten, Flitterstickerei und Spitzenstrich ist die Haube L1437 dafür ein prägnantes Beispiel.
- 29 R00953, H0457, B0578.
- 30 R00979.
- 31 H0345, H0365.
- 32 R00824.
- 33 Vgl. dazu Hauser, Engelbracht in diesem Band.
- 34 Ebd.

Insert:

Gudrun Hildebrandt

Schnitt- und Materialanalyse von Hauben/Mützen

**Inv. Nr.: L1437, KN 5/A 182/II 9,
Timpmütze**



Maße:

Ganze Länge:	29,5 cm (ohne Strich)
Kopfweite:	33,0 cm
Breite des Stirnteils:	14,5 cm
Breite des Seitenteils:	13,5 cm
Länge des Seitenteils:	14,0 cm
Innenboden-Unterkante:	auf 5,0 cm zusammengelegt
Breite der Silberborte:	5,0 cm
Breite der Seiden-Silberbänder:	3,0 cm
Strich:	
Klößelspitze:	
sichtbare Breite:	4,0 cm

ganze Breite:	4,5 cm
ganze Länge:	?
Paspel:	0,5 cm

Schichtenfolge:

- Seidengewebe, beige mit broschierten Blumen und Metall-Lancierung;
- darauf montiert 2 „Silber“- Metallborten, den Kopf und die Seitenteile umlaufend, am Hinterkopf als Paar laufend, lassen sie das Seidengewebe frei sichtbar;
- darauf montiert 2 Seiden-Silberbänder, beigefarben mit einer Flottierung aus Silberlahn, als Paar nebeneinander;
- Innenfutter: Leinen, naturfarben im Mittelteil

- Baumwollstoff, bedruckt mit hellblau-weißer Rautenmusterung in den Seitenteilen;
- Paspel, Seidentaft, beige;
- Strich: Klöppelspitze, Leinen, jetzt gelblich;
- Flitterstickerei;
- vermutliche Pappeinlage.

Verarbeitung

Der Korpus dieser Dreistückshaube aus vermutlicher Papiereinlage und Leinen ist belegt mit einem broschierten Seidengewebe, auf das verschiedene Borten und Seidenbänder gesetzt sind. Der Grund des Gewebes wird durch die dicken Schüsse des Gros de Tours gebildet, der zusätzlich durchgehend mit einer Metall-Lahn-Lancierung belegt ist, die wiederum eine zarte, parallele Strichmusterung entstehen lässt. Die floralen Ornamente werden von den Seidenbrochierschüssen gebildet, Details der Blüten durch die Musterschüsse des Metallfadens sowie von Metallfaden und geschnittenem Lahn im Schusswechsel.

Der Haubenboden oder Spiegel ist bestickt mit 7 Flitterelementen. Z.T. fragmentarisch: Metallbleche in Rosetten- und Gefäßform mit Lüster belegt in pink, gelb und hellgrün. Vermutlich ist die gesamte Mütze mit dem Seidengewebe abgedeckt, sichtbar ist es nur im Bereich des Spiegels und partieweise unter der Silberborte.

Die Silberborten zeigen auf Kettripsgrund eine Wellen- oder Zackenkante als Musterung. Es entsteht aus Schussflottierungen des eingesetzten Metallfadens, Silberlahn in Z-Grat um beige Seidenseele (Schuss: 64 Fd/cm).

Die Borten enden jeweils auf einer Seite in kleinen Schlaufen aus Klöppelspitze in Fächerschlag, die mit kleinen, diagonalen Stichen an den Bortenrand genäht sind.

Im Stirnteil gibt die Silberborte durch eine Mittelnaht und 2 Abnäher der Haube ihre charakteristische Form mit Stirnschneppe, die Seitenteile bestehen aus jeweils 2 Bortenstreifen, 1 davon ist quergenommen.

Auf die Silberborten ist als weiteres Schmuckelement jeweils ein Paar Seiden-Silber-

bänder gesetzt. Auch sie sind in der Kopfmittle zusammengeätzt, werden entlang des Seitenteileinsatzes geführt, mit in die Seitennaht genommen und im Nacken zu einer Schleife gebunden.

- Grund: Atlasbindung, beigefarben;
- Muster: Kettflottierung eines Silberlahns, Blümchen und Rauten im Wechsel mustergemäß eingebunden., ein Metallfaden wird jeweils von einem Paar Seidenfäden flankierend eingebunden;
- Kette: 42 Seidenfäden/cm, 22 Metallfäden/cm, Schuss: 24 Fd/cm.

Am linken und rechten Rand der Seidenbänder verläuft zur Stabilisierung der Borte nochmals ein Doppelfadenpaar Silberlahn, die Kanten enden in kleinen Schlaufen-Picots.

Die Gesamtmütze ist mit einem schmalen Seidenpaspel, leinwandbindig, beigefarben mit seitlich gebogenen Kanten eingefasst, innen mit groben Überwendlichstichen aufgeätzt.

Das Innenfutter ist aus zwei verschiedenen Geweben zusammengesetzt:

- für den Mittelteil ein naturfarbener Leinenstoff (Kette: 15-16 Fd/cm, Schuss: 15-16 Fd/cm);
- für die Seitenteile ein naturfarbener Baumwollstoff, bedruckt mit blaugrauen Rautenformen, die durch die halbe Füllung der Raute einerseits eine schattierende, plastische Wirkung erhalten, andererseits durch die rautenförmigen Begrenzungsstriche wie durchgestept erscheinen (Kette: 31 Fd/cm, Schuss: 25 Fd/cm).

Ein Strich aus Klöppelspitze, Leinen, jetzt gelblich, ist mit Überwendlichstichen umlaufend um den Mützenrand an die Innenseite genäht. Bei der Klöppelspitze handelt es sich um eine Valenciennespitze: Muster in Leinenschlag mit typischer ‚Hohlsaumkontur‘, sog. passés tordues und mit Füllungen in „fond de neige“ und fünflöchriger Masche, Außenkante in kleinen Bogen, Picots endend. Der Fuß der Spitze ist an einem breiten Streifen eines Gazegewebes in Dreherbindung mit kleinen Diagonalstichen befestigt. Im Stirnteil ist der Strich mit ei-

nem Durchlauffaden eingehalten. Die inneren Schichten der Haube sind mit groben Vorstichen in dickem Leinengarn in ca. 1 cm breiten Reihen durchgenäht. Im Hinterkopf ist gelbes Seidengarn zur Befestigung der Flitterteile sichtbar.

Zustand:

- Strich verdrückt;
- Seiden-Metallbänder sehr brüchig, besonders im Nacken Fehlstellen.

Inv. Nr.: L1424, KN 11/A 170, Rundmütze

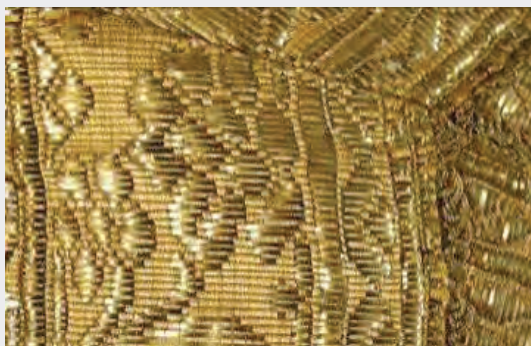


Maße:

Ganze Länge:	22,0 cm (ohne Strich)
Kopfweite:	33,0 cm
Breite des Stirnteils:	11,0 cm
Breite des Seitenteils:	11,0 cm
Länge des Seitenteils :	9,0 cm
Strich: Maschinenspitze	
sichtbare Breite:	5,0 cm
ganze Breite:	8,0 cm
ganze Länge:	120 cm, ca.
Paspel:	0,5 cm

Schichtenfolge:

- Goldborten
- vermutliches Leinenzwischenfutter
- Papp-, Papiereinlage
- Innenfutter Leinen, leinwandbindig
- Strich: Maschinenspitze



Verarbeitung:

Die Dreistücksmütze mit einer vermutlichen Unterhaube aus Leinen ist im Ganzen mit sog. ‚Goldborten‘ belegt, die im Stirnteil zu einer Spitze, der sog. Schneppe, gelegt ist und mit zwei seitlich-gelegten ‚Abnähern‘ den Kopf formen. Eine weitere Goldborte bildet mit zwei eingelegten Abnähern den Nackenteil. Das Mittelstück des Kopfes wird durch zwei Goldborten in Längsrichtung geformt.

Goldborten:

- Breite: 8,0 cm;
- Kette : Seide, gefacht in Gelbtönen;
- Schuss: 2 Musterschüsse im Wechsel: Metall-Lahn, goldfarben und Metallfaden, Lahn um Seidenseele, S-Grat, goldfarben;
- Schussdichte: 27 Fd./cm, davon 15 Metall-Lahn/cm;
- Muster: Blüten im spiegelsymmetrischen Versatz gebildet durch die Metall-Lahn-Lancierung ;
- Rapport: 14,0 cm.

Beidseitig der Webkanten sind 1,6 cm lange Schlaufen aus gewebten Metallfäden als zusätzliches Musterelement stehen geblieben und bilden einen wellenförmigen Abschluss.

Innenfutter:

Naturfarbendes Leinen in Form einer Dreistückshaube. Das Mittelteil besteht aus einem Stück und wird von der Stirn bis in den Nacken geführt, zwei gegengleiche Schnittteile mit einer bogig zum Kinn zulaufenden, abgerundeten Spitze bilden die Seitenteile. Alle Nähte sind mit groben Überwendlichstichen in Leinengarn ausgeführt. Die Goldborte ist mit kleinen Vorstichen entlang der Kanten aufgenäht. Aufgrund der festen Form der Haube wird eine steife Pappeinlage vermutet.

Alle Schichten sind miteinander in einem Abstand von ca. 1 cm mit dichten gleichmäßigen Stichen in Reihen durch genäht. Ein knapper Paspel aus beigefarbener Seide in Leinwandbindung bildet umlaufend die Kantenversäuberung.

Strich:

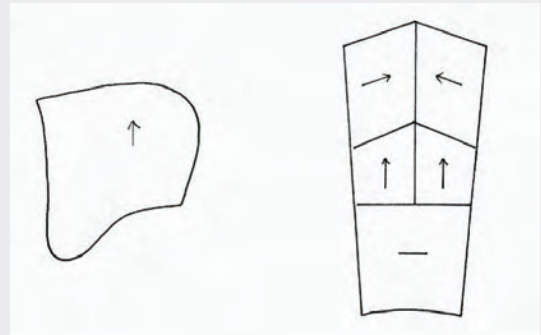
Von innen entlang der Mützenkante ist der Strich aus Maschinenspitze angenäht, Bobinet-Tüll mit kleinen Blütenformen in Maschinestickerei. Er wurde gebläut, gestärkt, gefältelt und mit groben Diagonalstichen gegen genäht.

Die Spitze ist im Stirnteil stark gefältelt, die Vorderkante 2 cm eingeschlagen, mit einem Durchzugsfaden fixiert. Hier wurde der Strich

unter genäht, wechselt im Seitenteil nach außen, bedeckt die gesamte Kinnrundung, wechselt im Nackenteil zurück nach unten, wo er im Nacken übereinandergeschlagen wird.

Zustand:

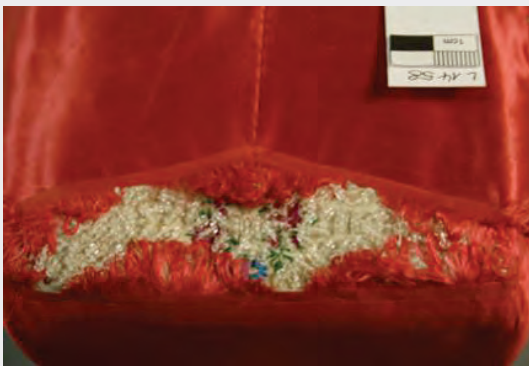
- Goldborten und Form insgesamt sehr gut;
- Strich stark verdrückt, teilw. gebrochen, Schadstellen/Löcher.



Maßstab 1:4.

Inv.-Nr.: L 1458, KN 13/A 200, Rundmütze





– Innenfutter: Leinen, naturfarben, leinwandbindig.

Verarbeitung:

Dreistückshaube mit ausgeprägter Schneppe mit 2 violett-roten Seidensatinbändern belegt. Ein Band umläuft den Stirnteil der Mütze und wird zur Schneppe abgenäht, ein zweites ist um die scharf abgeknickte Nackenpartie geführt. An den Webkanten der vorgefertigten Bänder bleiben die Schüsse in Schlaufen als zusätzliche Verzierungen stehen. Die Naht des Oberkopfes ist durch Übereinanderlegen der Satinbänder entstanden, geschlossen mit kleinen Vorstichen, alle anderen Kanten sind in das Haubeninnere umgeschlagen und mit groben Überwendlichstichen am Innenfutter festgenäht. Drei parallele Stichreihen begleiten die Außenkanten. Ein Abnäher links und rechts der Schnepfenspitze, sowie jeweils zwei seitliche am Hinterkopf und je 1 kleiner am Seitenteil geben die Kopfform. Das linke Seitenteil ist im unteren Wangenbereich zu kurz und mit einem Bandrest derselben Qualität im Querfadenlauf unterlegt. An beiden Enden der Seitenteile sind Reste eines grünen Bindebandes aus Seidensatin vorhanden (ca. 2 cm breit).

Zwischen den Bändern bleibt ein Zwickel frei, in dem der querformatig-längliche Spiegel sichtbar ist. Kleine durchsichtige Glasperlen sind in Blattformen aufgereiht. In der Mitte schimmert ein broschierter Blütenkranz eines vermutlich zweitverwendeten Schleifenbandes durch, auf das der Spiegel vormontiert ist. Wegen der dichten Belegung durch die darüber liegenden Satinbänder ist aber eine weitere Analyse der Gewebequalität nicht möglich.

An beiden Enden der Seitenteile ist eine 2-lagige dünne Papiereinlage zu sehen, die der Haube eine exakt konturierte Form verleiht. Das Innenfutter aus naturfarbenem Leinen ist in derselben Form einer Dreistückshaube gearbeitet: Das Mittelteil besteht aus einem Stück und wird von der Stirn bis in den Nacken geführt, zwei gegengleiche Schnittteile mit einer leicht bogig zum Kinn zulaufenden, eckig-

Maße:

Ganze Länge:	22,5 cm
Kopfweite:	32,5 cm
Breite des Stirnteils:	11,0 cm
Länge des Stirnteils:	13,5 cm
Breite des Seitenteils:	11,2 cm
Länge des Seitenteils:	11,5 cm
Innenboden:	9,0 cm
Spiegel:	
Länge:	11,0 cm
Breite:	3,5 cm

Schichtenfolge:

- Satinband, violett-rot;
- vermutliches Leinenzwischenfutter;
- Unterstoff für Spiegel, vermutl. Baumwolle (Untersuchung nicht möglich);
- 2-lagige Papiereinlage;

geschnittenen Spitze bilden die Seitenteile. Alle Nähte sind mit groben Überwendlichstichen in Leinengarn ausgeführt.

Leinen: Kette: 14 Fd/cm, Schuss: 13 Fd/cm.

Alle Schichten sind halbkreisförmig mit der Maschine durchgesteppt. Eine Reihe dichter, großer Einstichlöcher entlang der Seitennaht am Oberkopf mit weißen Garnresten zeugen von einer ehemals montierten Spitze oder der Anbringung eines Mützenbandes.

Zustand:

- bräunliche, großflächige Verschmutzung an der Schneppe;
- leichte Verschmutzungen am Innenboden.



Inv. Nr.: L1634, KN 20/A 36, T 58, 355, II 51, Timpmütze



Maße:

Ganze Länge:	25,0 cm
Kopfweite:	32,0 cm
Breite des Stirnteils:	14,0 cm
Breite des Seitenteils:	13,0 cm
Länge des Seitenteils:	11,5 cm
Innenboden-Unterkante:	9,0 cm (errechnet!) auf 3,0 cm zusammengelegt
Länge der Bänder:	48,0 cm
Breite der Bänder:	12,0 cm
Eingelegte Falten:	3,0 cm

Schichtenfolge:

- schwarze Seidenbänder;
- Baumwollstoff, blau-weiß-kariert;
- Pappeinlage;
- vermutlich Werg;

- Innenfutter Leinen;
- Perlenstickerei auf Spiegel und Bändern.

Verarbeitung:

Dreistückshaube mit klarer, geometrischer Silhouette, Oberkopf mit 3 schwarzen Seidenbändern, atlasbindig, gestaffelt übereinander im Abstand von je 3,5 cm. Eine Mittelnaht auf dem Oberkopf formt den Kopf, vorn in einer Spitze endend, die letzte Borte ist um den scharfen Hinterkopfknicke geführt. Die Schussfäden sind an den Kanten der Borten als Schmuckfransen im Bogen belassen. Borten auf der Außenseite eingeschlagen, innen mit groben Diagonalstichen am Leinenfutter der Mütze befestigt.

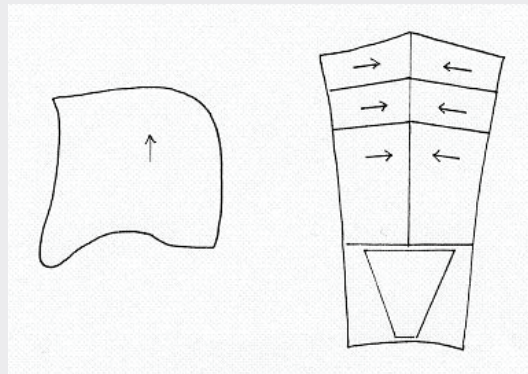
In die Seitennaht eingefügt sind jeweils 2 Schlaufen aus dem demselben Satinband, zur Mitte in 10 scharfe Plisséfalten eingelegt. Die Schlaufen sind zur Rundung gelegt und an der Seitennaht der Haube festgenäht. Die sich auf diese Weise ergebenden ‚Rollen‘ (Timpen) sind im leichten Versatz untereinander durch Vorstiche verbunden.

In der Mitte ist auf die Seidenbänder ein trapezförmiger Spiegel aus Perlenstickerei und zwischengefassten Flitterelementen auf steifer, weißer Leinenunterlage gesetzt (Glasperlen, geprägte, Metallbleche, silberfarben und Flitterkreise in blau, grün und hellblau).

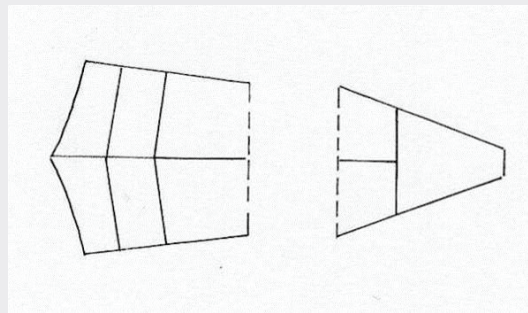
Zwischen Spiegel und Leinenfutter sind die langen Schmuckbänder mitgefasst. Sie sind am oberen Ende in drei tiefe Falten gelegt, unten mit Perlarbeit (Glasperlen und Silberpailletten) in 3 verschiedenen Musterpartien untereinander bestickt.

Perlarbeiten: Höhe: 3,5; 3,8; 5,2 cm, Breite: 9,5 cm

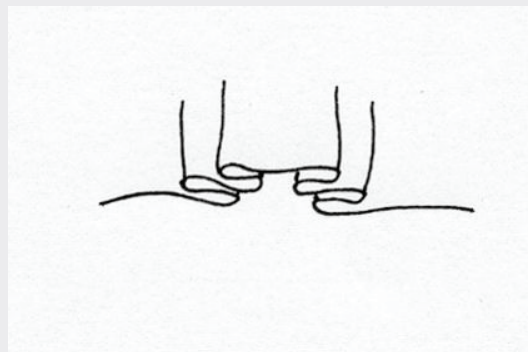
In der offenen Nackenkante wird ein blauweiß-kariertes Zwischenfutter (vermutl. Baumwolle) sichtbar, darüber eine dünne Schicht Werg. Diese Schicht wird mit dem Innenfutter aus Leinen, leinwandbindig abgedeckt, es folgt dem typischen Schnitt der Timpmütze: ein durchgehendes Kopf-Mittelteil mit Schneppe und 2 Seitenteile, die an der Seitennaht in 2 Falten gelegt werden.



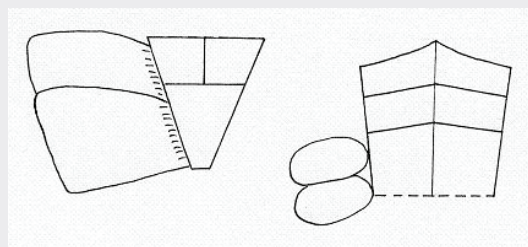
Seitenteil (li.) und Mittelteil / Kopfteil (re.).



Aufsicht: Drapierung der Seidenbänder (li.),
Montierung des Spiegels (mi.).



Faltenlegung.



Rückansicht: Montierung der Timpen (li.),
Aufsicht: Montierung der Timpen (re.).

Eine Papier- oder Pappeinlage kann nur vermutet werden. In der hinteren Mitte ist innen ein zweitverwendetes (Zeitung-) Papier (10,0 x 5,5 cm) mit groben Stichen wahrscheinlich zur Verstärkung eingenäht. Aufdruck: „Brooks Royal Patent, London and Paris“ und rückseitig die Darstellung einer Fabrikanlage.

Zustand:

- Band rechts, Schleißspuren;
- untere Rolle links, scharfer Knick, der sich zu einem Schlitz erweitert;
- Satinband am linken Hinterkopf zerschlossen;
- Stirnrand innen speckig verklebt.



Inv.-Nr.: R00865, KN 27/ VI.b.738, Mütze



Maße:

Ganze Länge:	25,5 cm
Kopfweite:	31,5 cm
Breite des Stirnteils:	11,2 cm
Länge des Stirnteils:	11,0 cm
Breite des Seitenteils:	11,0 cm
Länge des Seitenteils:	15,2 cm
Innenboden:	3,5 cm
Paspel:	1,5 cm
Breite der Tüllspitze:	7,5 cm

Schichtenfolge:

- Baumwolltüll, schwarz mit Stickerei;
- Seidenatlas, schwarz, webgemustert;
- Papp-, Papiereinlage;
- Innenfutter: Leinen, naturfarbig, leinwandbindig;
- Paspel: Seidentaft, schwarz;
- Strich.

Verarbeitung:

Schmale Dreistücksmütze mit Schneppe sind im Ganzen mit schwarzem Seidendamast belegt. Die Form folgt dem Schnitt der klassischen Dreistücksmütze: durchgehendes Stirn-Kopfteil mit 2 gegengleichen Seitenteilen. Das Gewebe ist teilweise gestückelt, z. B. verläuft eine Naht quer im linken Seitenteil. Im Nacken ist das Gewebe leicht eingehalten.

Bestickte, schwarze Tüllspitze überdeckt an den Seitenteilen den Damast, Streifen des Tülls werden über den Oberkopf geführt, so dass ein Fenster wie ein Spiegel frei bleibt, in dem florale, zentrische Motive zu erkennen sind. Die Form der Tüllspitze folgt dem Dreistücksschnitt.

Ein umlaufender Paspel aus schwarzem Seidentaft versäubert die Kanten, ist nach innen eingeschlagen und mit feinen Überwendlichstichen festgenäht. Dichte Vorstiche in Reihung halten Stoff und Spitze ein.

Eine Papiereinlage lässt die Mütze fest und steif erscheinen. Das Innenfutter aus sehr grobem, naturfarbenem Leinen, leinwandbindig, ist an allen Nähten eingeschlagen und mit groben Überwendlichstichen als Wulst abgenäht, es folgt der Schnittform der Dreistücksmütze.

Leinen: Kette: 13 Fd/cm, Schuss: 10 Fd/cm.

Schwarze Nähstiche von der Spitzenmontierung sind im Haubeninneren zu erkennen.

Zustand:

- leicht angestaubt;
- Schneppenspitze und Kinnlaschen stark nach innen gebogen.

Inv.-Nr.: R00953, KN 34/ Ve.3099a, Mütze



Maße:

Ganze Länge:	18,5 cm
Kopfweite:	24,0 cm
Breite des Stirnteils:	10,5 cm
Länge des Stirnteils:	
Breite des Seitenteils:	8,5 cm
Länge des Seitenteils:	11,5 cm
Innenboden:	5,5 cm
Paspel:	1,2 cm ca.
Breite der Silberborte:	5,0 cm
Breite der Silberlitze:	0,6 cm
Strich:	
Ganze Breite:	11,0 cm
Klößelspitze:	2,8 cm

Schichtenfolge:

- Silberborte mit Litzenband;
- vermutliches Leinenzwischenfutter;
- Unterstoff für Spiegel: Taft, violett, (Leinwandabwandlung) mit Chenille- und Metallstickerei;
- Papp-, Papiereinlage;
- Innenfutter: Baumwolle, naturfarben, leinwandbindig;
- Paspel: Seide, weiß, leinwandbindig;
- Strich.

Verarbeitung:

Kleine Dreistückshaube mit Schneppe mit Silberborten belegt: eine um die Stirn laufend, mittig zur Schneppe abgenäht, jeweils ein Paar parallel zu den Seitennähten und ein Band im Nacken unten quermontiert. Sie zeigen eine Wellenbandmusterung durch lancierten Metall-Lahn auf Leinwandgrund.

- Kette: Seide, weiß, hochgedreht, Z-Drehung;
- Schuss: Metallfaden aus weißem Seidenseelenfaden weitläufig mit Lahnumwicklung in S-Grat mit geschnittenem Metall-Lahn;
- Musterschuss: geschnittener Lahn, 12 Fd/cm.

Die Borten enden jeweils beidseitig in kleinen Schlaufen in 1,7 cm Abstand. Eine schmale Litze umläuft den gesamten Kopf von der Schneppe über die Seitenteile und wird im Nacken zur Schleife gebunden. Ein Paspel aus weißem Seidentaft fasst die Haube ein und ist gro-

ben Überwendlichstichen gegen genäht.

Eine Papier- oder Pappeinlage ist wahrscheinlich, denn die Haube zeigt eine gleichmäßige runde Form des Stirn-Kopfteils, die ohne eine feste Einlage in dieser Form nicht möglich wäre. Zwischen den vertikalen Silberborten des Hinterkopfes ist der Spiegel, montiert auf violetter Seidengewebe, freigelassen: Chenillestickerei in hellgrün, grasgrün, hellrot, bordeauxrot umrahmen eine Blüte aus beigefarbenem Samt. Elemente der Metallstickerei wie Silberpailletten und eckiger Silberbouillondraht bereichern die Stickerei.

Das Innenfutter aus zwei verschiedenen Baumwollstoffen ist in derselben Form einer Dreistückshaube gearbeitet: Das Mittelteil besteht aus einem Stück (dunkelbrauner Kattundruck mit kleinen, schwarzen Ornamenten in rautenähnlicher Form) und wird von der Stirn bis in den Nacken geführt, zwei gegengleiche Schnittteile mit einer leicht bogig zum Kinn zulaufenden Rundung bilden die Seitenteile. Sie bestehen aus weißem Baumwollstoff, der mit honigfarbenen, kleinteiligen Ornamenten bedruckt ist.

Starke Knicke und Nahtspuren verweisen auf Zweitverwendung der weißen Baumwollstoffe, ebenso finden sich zahlreiche Nahtspuren, besonders im rechten Teil.

Alle Nähte sind mit groben Überwendlichstichen mit blauem Garn geschlossen.

Die Mütze ist mit umlaufendem Strich besetzt, der aus einem zarten, stark gefältem, plissiertem Gazegewebe (Drehergewebe) besteht, an das mit feinen Stichen eine Klößelspitze genäht ist. Im Stirnteil ist die Spitze von innen untergesetzt, wird dann außen über die Seitenteile geführt, um im Nacken wieder innen angebracht zu werden.

Zustand:

- sehr stark verschmutzt, besonders der Strich stark vergraut;
- starke Verschmutzung in den Nähten, innen;
- Knicke und Einstichlöcher den Baumwollstoff.

Inv.-Nr.: B0114, KN 39/ TA 02827,
Bändermütze



Maße:

Ganze Länge:	24,5 cm
Kopfweite:	35,0 cm
Breite des Stirnteils:	7,5 cm
Länge des Stirnteils:	11,0 cm
Breite des Seitenteils:	1,5 cm
Länge des Seitenteils:	13,7 cm
Innenboden:	5,7 cm

Bänder:

Seidenmoiré, grün	
Breite:	6,5 cm
Länge:	60,0 cm
Schlaufenlänge:	41,5 cm
Bindebänder, beige	
Breite:	8,4 cm
Länge:	36,0 cm
Rapport:	8,0 cm
Spitzenbesatz an den Bandenden:	3,7 cm

Schichtenfolge:

– Seidenmoirébänder, grün;

- Bindebänder, beige mit broschierten Blumen mit Spitzenbesatz: Maschinentüll, weiß mit Konturfäden;
- vermutl. Leinenunterhaube;
- vermutl. Papiereinlage;
- Futter im Spiegelbereich: BW-Futter, weiß mit rosé Korallenformen (Kattundruck);
- Baumwollfutter: blau-weiß (Kattundruck), leinwandbindig;
- Innenfutter: Leinen, naturfarben, leinwandbindig.

Verarbeitung:

Kleine Dreistücksmütze mit leicht abgerundeter Schnappe mit drei moosgrünen Seidenmoirébändern belegt, wodurch die klare Form der Dreistücksmütze verloren geht und nur noch im Inneren der Mütze abzulesen ist. Die Bänder formen den Hinterkopf durch gleichmäßige Falten, das zweite Moiréband ist zu zwei Schlaufen gelegt und festgesteckt, das freie Ende hängt lose herab. Alle Mützenkanten sind mit 6 parallelen Stichreihen in grünem Garn durchgenäht, die Bänder im Nacken an den Seitennähten in 2 kleine Fältchen gelegt. Die Seitenkanten der Bänder werden von den bogigen Schlaufenenden des Schusses verziert. Statt eines Paspels sind die Bänder ca. 0,5 cm breit nach innen umgeschlagen und mit Überwendlichstichen in grünem Garn festgenäht.

Innen an den Seitenteilen sind jeweils in Höhe der Kinnlaschen zwei seidene Bindebänder mit groben Überwendlichstichen in weißem Garn angenäht: sie zeigen eine Quarréemusterung aus dem Grundschuss (liseré) und Satinstreifenkanten in beige und rosé. Zusätzlich sind in gleichmäßigem Rapport broschierte Weintrauben in grün mit rosé Blättern verteilt sowie kleine Blumen in grün und rosé im Diagonalversatz. Diese Bänder sind zur Schleife unter dem Kinn gebunden. An beiden Enden sind schmale Streifen einer weißen, leicht gefälten Maschinentüll-Spitze angenäht.

Das naturfarbene Leinenfutter folgt dem Dreistücksmützenschnitt, die Schnitteile sind an

den Nähten mit groben Überwendlichstichen zusammengenäht.

Leinen: Kette: 16 Fd/cm, Schuss: 14 Fd/cm

Unter dem Leinen ist an den Nahtzugaben ein Baumwollfutter zu erkennen, blau mit weißen, kleinen Blattornamenten in versetzter Reihung. Es ist nicht eindeutig zu erkennen, ob dieses Kattunfutter nur eine Kantenverstärkung des Leinenfutters bildet oder ob es im Ganzen dem Leinen unterlegt ist. Alle Futterstoffe sind zusammen in dichten Reihen halbrund durchgenäht, von denen außen nichts zu sehen ist, weil sie vollständig vom Moiréband verdeckt werden.

Am Hinterkopf ist im Bereich eines Spiegels zwischen den Falten der grünen Seidenbänder ein Stück weißer Baumwollstoff (vermutlich) unterlegt, der eine rosé Korallenmusterung aufgedruckt trägt. Die Mütze ist sehr weich, dennoch ist eine Papiereinlage fühlbar.

Zustand:

- grüne Moirébänder im Hinterkopf sehr mürbe, Schleißstellen;
- alte Restaurierung im grünen Moiréband mit Originalband unterlegt;
- Schleifenbänder in beige gut erhalten, Schleifenknoten nicht geöffnet, leicht verschmutzt, Farben der grünen Broschierungen ausgeblutet.

Besonderheit:

Die Haube ist in ungewöhnlicher Weise mit Bändern belegt, evt. hatte die Untermütze vormals eine andere Funktion.

Inv.-Nr.: B0064, TA06893, Brokatmütze



Maße:

Ganze Länge:	22,0 cm
Kopfweite:	29,0 cm
Breite des Stirnteils:	10,3 cm
Länge des Stirnteils:	-
Breite des Seitenteils:	9,0 cm
Länge des Seitenteils:	13,5 cm
Innenboden:	13,5 cm
Paspel:	ca. 1,5 cm
Breite der Goldborten:	6,3 cm
Breite der Litze:	7,0 cm

Schichtenfolge:

- Goldborten;
- Litzen mit Schlaufen und Troddeln;
- Samtgewebe, dunkelbraun mit Stickerei;
- vermutl. Papiereinlage;
- Innenfutter: Leinen, naturfarben, leinwandbindig;
- Paspel: Seidentaftband, weiß.

Verarbeitung:

Kleine Dreistücksmütze mit leicht abgerundeter, nicht sehr ausgeprägter Schneppe, deren Kopfteil mit Goldborten belegt ist. Die Form folgt dem Schnitt der klassischen Dreistücksmütze: durchgehendes Stirn-Kopfteil mit 2 gegengleichen Seitenteilen, allerdings ist die Mütze durch das auffällige Anbringen der Goldborte in eine gleichmäßig flach-runde Form gepresst worden. Zwei parallelverlaufende Borten bedecken den Kopfteil, deren Musterung entsteht durch Metallfäden, Seidenseele, weitläufig mit Lahn in S-Drehung umwickelt und durch lancierten Metall-Lahn, der durch eine zusätzliche Bindekette abgebunden wird. Eine kleine, symmetrische Vierpassblüte aus Frisé-Garn ist mittig im Rapport von 7 cm gesetzt.

Im Spiegel zwischen den beiden senkrechten Borten ist ein schmales Stück brauner Samt zu sehen, das eine in Sprengtechnik gestickte Blume zeigt, Stiel in Metallfadenwicklung, Blüte in Frisé, eine Goldpaillette am Stiel.

Rund um den Kopf laufen 2 Goldflechtschnüre parallel, die im Nacken auf einer Breite von 9 cm in 6 hängende Schlaufen übergehen

(Länge 9 cm), mittig enden sie in 2 Schnüren mit Quastenden. Die Mütze ist sehr weich, dennoch ist eine Papiereinlage fühlbar und sichtbar durch eine kleine Schadstelle im Futter.

Ein umlaufender weißer Seidentaft-Paspel fasst die Kanten der Mütze ein und ist im Inneren mit feinen Überwendlichstichen in weißem Garn gegen genäht. Das Innenfutter besteht aus naturfarbenem Leinen, die Schnittteile der Dreistücksform sind flach gegeneinander mit Saumstich genäht, wobei die Weite eingehalten wird.

Leinen: Kette: 15 Fd/cm, Schuss: 14 Fd/cm.

Im Innern der Haube sind zahlreiche lange, beigefarbene Nähfäden in Kreisordnung vom Aufnähen der Goldlitze sichtbar sowie kleine vereinzelte vom Aufnähen der Goldborte.

Zustand:

- Metallschüsse der Borte sehr stark schwarz korrodiert;
- Futter verschmutzt.

Inv.-Nr.: B0335, KN 42/TA01730, „Wachshaube“





- Innenfutter: Leinen, naturfarben, leinwandbindig;
- Paspel: Seidentaft, schwarz.

Verarbeitung:

Dreistückshaube sehr rund geschnitten, mit ausgeprägter Schneppe und spitzzulaufenden Kinnlaschen mit einem hellvioletten Baumwollstoff belegt, der schmal gestreift (schwarz) sowie darüber mit Ranken (dunkelviolet) und Knospen in schwarz und weiß bedruckt ist. Die nahezu kugelige Kopfform ist über eine steife Pappeinlage gearbeitet, der Stoff ist hochglänzend gewachst. Ein umlaufender Seidentaft-Paspel in schwarz versäubert die Kanten, außen mit kleinen Vorstichen, innen mit langen Stichen festgenäht. Das Innenfutter aus naturfarbenem Leinen ist unregelmäßig in Kette und Schuss sowohl in der Stärke als auch in der Farbigkeit.

Leinen: Kette: 13-14 Fd/cm, Schuss: 14-15 Fd/cm.

Alle Nähte sind flach gegeneinander zusammengezogen, so dass ein Wulst vermieden wird. Bindebänder fehlen, es sind keinerlei Einstichlöcher vorhanden, die auf das Anbringen von Bindebändern oder eines Striches hinweisen könnten.

Zustand:

- sehr gut;
- Paspel an einigen Stellen schütter;
- keine Einstichlöcher.

Besonderheit:

Die Haube hat eine ungewöhnliche, kugelige Form, rund gepresst.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Markowsky 1986, Nr. 606, 608 und 612.
- 2 Vgl. Modes en miroir 2005, S. 41; vgl. Voilà 1991, S. 27 und 37.

Maße:

Ganze Länge:	19,8 cm
Kopfweite:	28,5 cm
Breite des Stirnteils:	10,5 cm
Länge des Stirnteils:	
Breite des Seitenteils:	10,0 cm
Länge des Seitenteils:	12,0 cm
Innenboden:	6,7 cm
Paspel:	1,6 cm
Rapporthöhe:	10,0 cm

Schichtenfolge:

- Baumwolle, hellviolet, Blütenknospen, Ranken in dunkelviolet und schwarz bedruckt;
- Pappeinlage;

Insert:

Gudrun Hildebrandt

Schnitt- und Materialanalyse von Schürzen und Tüchern

Inv. Nr: L0485 (1677) Schürze



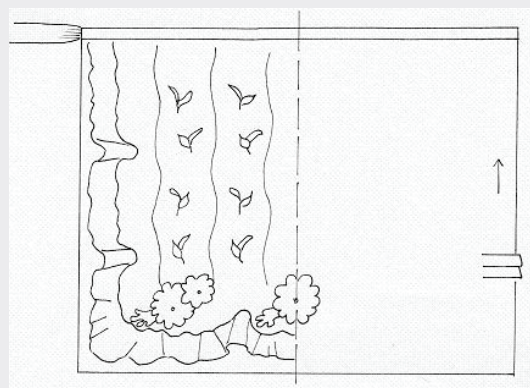
Maße:

Breite (Webbreite):	147 cm
Länge (ohne Bund):	92 cm
Bundbreite:	5 cm
Rückseitenverstärkung:	11 cm
Bindebänder:	
Länge, rechts:	144 cm
Länge, links:	147 cm
Breite:	8,2 cm

Seidendamast, silbergrau mit Flormusterung in violett: Blumenbouquets und aufsteigende Spitzblattranken in einer umlaufenden Spitzenbandrahmung. Das Muster ist in der vertikalen Mittelachse symmetrisch gespiegelt und läuft zum Bund hin aus. (Zur Spitzenbandornamentik s. Inv. Nr. L0486 (1678) Schultertuch)

Zwei Stüfchen, 2 cm tief in 28 cm Höhe vom Saum kürzen die Länge, die Taillenweite ist in enge, gleichmäßige Fältchen eingekräuselt und durch einen aufgesetzten Bund aus einem dunkelviolettem Webband mit weißen und schwarzen Kettstreifen fixiert. Von der Innenseite ist ein hellvioletter, geglätteter Baumwollstoff eingekräuselt mitgefasst, der zugleich den Bund verstärkt und als Rückseitenverstärkung dient.

An den Bund sind beidseitig farbige, lange Webbänder angesetzt: Auf dunkelviolettem Grund aus Seidenrips ranken sich lancierte Blumengirlanden in grau, schwarz, hellgelb, rosa, rot mit Blättern in schwarz und hellgrün. Die Schürze ist in vollständiger Webbreite verarbeitet, der untere Saum wurde schmal eingeschlagen und mit Überwendlichstichen versäubert, alle drei Kanten haben eingestochene Fransen.



Maßstab 1:12

Inv. Nr: L0486 (1678) Schultertuch



Schultertuch Gesamtansicht.



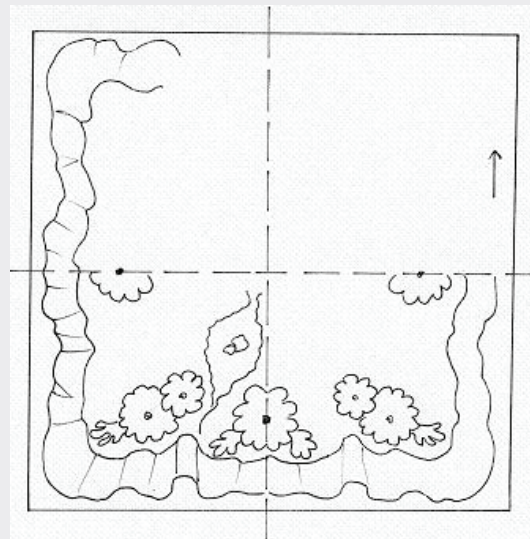
Detailansicht der Spiegelachse (re.).

Maße:

Breite (Webbreite): 123 cm
Länge: 119 cm

Seidendamast, silbergrau mit Flormusterung in violett: Blumenbouquets und Spitzblatttranken mit Streublumen in einer umlaufenden Spitzenbandrahmung. Das Muster ist in der vertikalen und horizontalen Mittelachse symmetrisch gespiegelt. Die Achse verläuft jeweils durch die Mitte der großen Blumenbouquets. Das Muster ist dem der Schürze in der Ornamentauswahl sehr ähnlich, allerdings sind in Anordnung und Größe im Detail unterschiedlich, so dass anzunehmen ist, dass sie beide mit demselben Material auf einem Jacquardwebstuhl hergestellt wurden, allerdings mit unterschiedlichen Lochkarten.

Das Ornament des Spitzenmusters ist charakteristisch für Seidenstoffe aus der Mitte des 18. Jhs. In vertikalen Wellen steigen die Bänder auf, imitieren die beliebten Spitzengarnierungen der Kostüme dieser Zeit. In den untersuchten Objekten L0485 (1677), L0486 (1678) wird sowohl das Schwingen der Bänder dargestellt, als auch die Binnenstruktur des Spitzengrundes.¹ Sogar die Garnierung der Klei-



Maßstab 1:12

der mit Falbeln erfolgt in Wellenform, so dass auch diese Musterung und Tuch und Schürze eine Entsprechung findet.² Das Tuch ist in vollständiger Webbreite verarbeitet, der obere und untere Saum wurde schmal eingeschlagen und mit Überwendlichstichen versäubert, Alle Kanten haben eingestochene Fransen.

Inv.-Nr.: L0238 (1253) Schürze



Maße:

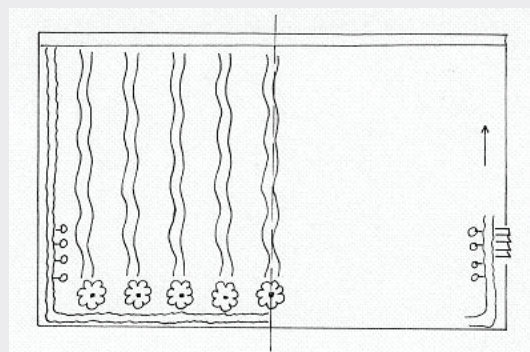
Breite (Webbreite):	143 cm
Länge (ohne Bund):	86 cm
Bund:	4,8 cm
keine Bindebänder	

Dunkelvioletter Seidenatlas mit grünem Muster in Köperbindung. Aus einer schmalen Rankenbordüre erwachsen kleine, gerichtete Blättchen, neun große Blumenbouquets säumen den unteren Rand, daraus steigen Ranken als Spitzenband auf mit dazwischen gesetzten Streublumen in Reihung. Das Muster ist fortlaufend gerichtet ohne Spiegelachse gearbeitet, nur die Blättchen aus der Rankenbordüre am Rand er-

scheinen gespiegelt, so dass sie alle zur Schürzenmitte schauen.

Vier Stüfchen, 2 cm und 2,5 cm, tief halten die Länge ein, die Taillenweite ist in lose Falten gelegt und gekräuselt, wird durch einen aufgesetzten Bund aus einem Webband fixiert. Die Vorderseite zeigt auf grün-violett-verlaufendem Grund eine schwarze Blattmusterung in aufsteigender Reihe. Die Rückseite ist mit einem dunkelblauen, groben Leinen verstärkt. Bindebänder fehlen.

Die Schürze ist in vollständiger Webbreite verarbeitet, der untere Saum wurde schmal eingeschlagen und mit Überwendlichstichen versäubert, alle 3 Kanten haben eingestochene Fransen.

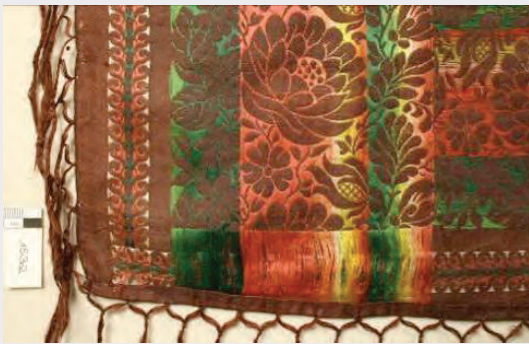


Maßstab 1:12

Inv.-Nr.: L0420 (1532) Schultertuch



Schultertuch, Gesamtansicht.



Detailansicht, der flottierenden Kette.

Maße:

Breite (Webbreite):	130,0 cm
Länge:	130,5 cm
Breite der Randbordüre:	12,6 cm
Breite des Wellenbandes:	2,0 cm

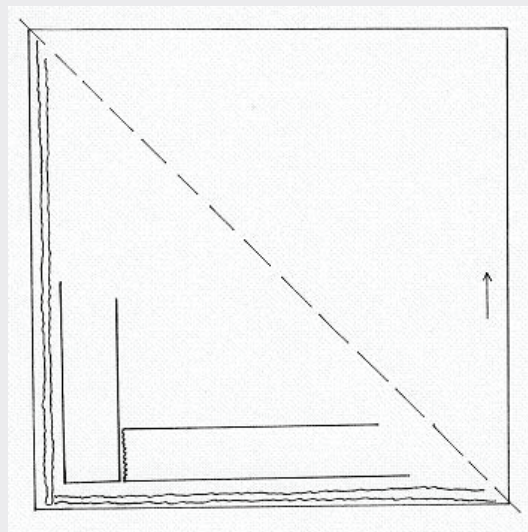
Braunvioletter Seidenkörper in K 1/3, S-Grat. Gleichfarbige, kleinformatige Blumen mit Blatt (Lg 3,8 x Br 4,2 cm) füllen das Mittelfeld aus, sie sind im Wechsel in S- und Z-Grat-Körper aus dem Grundschuss gebildet (liseré). Zwei verschiedene, schmale Randbordüren in Form von Wellenranken und breitere Schmuckbordüre

ren mit stilisierten Rosen sind achsensymmetrisch in den Ecken des Tuches angeordnet, so dass das Tuch in zwei Farbvariationen verwendet werden kann.

- Bordüre 1: Schusslancierung: in grün, lila, hellviolett. Musterschuss: 18 Fd/cm
Bordüre 2: Kettlancierung: in zwei Grüntönen, zwei Rosatönen, weiß, gelb und orange verlaufend

Die umlaufende, schmale Wellenranke am Rand des Tuches wird in den Ecken jeweils mit eingebunden, die großen Bordüren flottieren in der Kette, werden an wenigen Stellen durch Halteschüsse mit eingebunden. Wo die Bordüren aufeinandertreffen, sind die Umkehrstellen für den Schuss deutlich auf der Rückseite erkennbar.

Das Tuch ist in ganzer Webbreite verarbeitet, der obere und untere Saum wurde schmal eingeschlagen und mit Überwendlichstichen versäubert, alle Kanten haben eingestochene Fransen.



Maßstab 1:12

Inv.-Nr.: L0773 (343) Schultertuch



Schultertuch, Gesamtansicht.



Detailansicht der Bordüre (re.).

Maße:

Breite (Webbreite):	128 cm
Länge:	123 cm
Breite der Randbordüre:	12,2 cm
Breite des Rosettenbandes:	1,8 cm

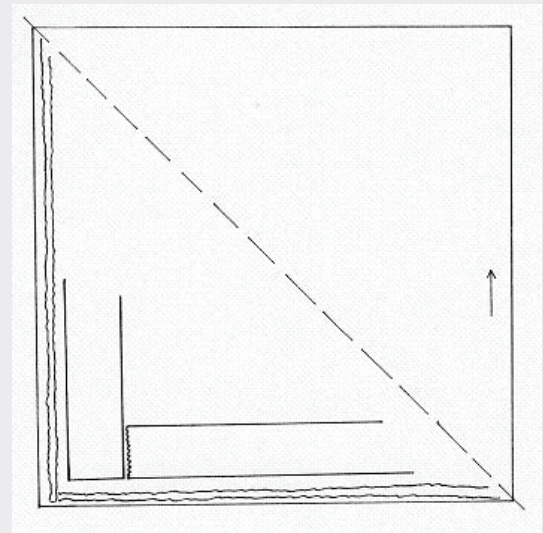
Muster und Ausführung ähneln dem Schultertuch (L0420), nur das Muster der kleinformigen Blumen mit Blatt, die den Grund des Mittelfeldes füllen, ist deutlich größer (Lg 4,2 x Br 4,8 cm). Auch sie sind im Wechsel in S- und Z-Grat-Köper aus dem Grundschuss gebildet (liseré).

Beide Bordüren sind in denselben Farben ausgeführt wie in L0420, die schmale Randbordüre zeigt statt der Wellenform kleine sechsblättrige Blüten in Reihung.

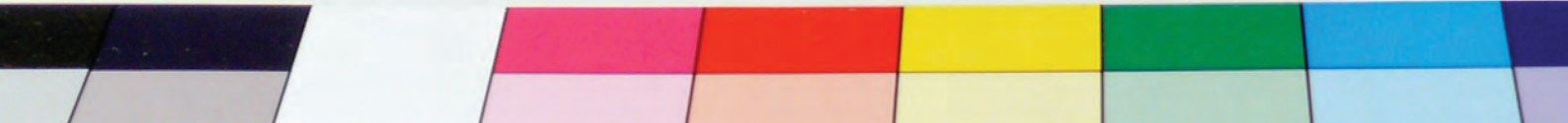
Der signifikanteste Unterschied liegt im Grund der Bordüre, der leinwandbindig in L 1/1 gewebt ist und nicht wie das gesamte Tuch L0420 in Köper. Die Leinwandbindung wird von der lang flottierenden Schusslancierung faltig zwischen den Blumen zusammengezogen. Musterschuss: 18 Fd/cm

Die Schürze ist in vollständiger Webbreite verarbeitet, der untere Saum wurde schmal eingeschlagen und mit Überwendlichstichen versäubert, alle 3 Kanten haben eingestochene Fransen.

Zustand: helle Verfleckungen im Mittelfeld, sehr weich, mürbe



Maßstab 1:12.



Aspekte der Farbigkeit bei den Trachten des Wendlandes und der Lüneburger Heide

Folgt man den Beschreibungen seit Mitte des 19. Jahrhunderts, waren ‚Trachten‘ im Allgemeinen und insbesondere die Bekleidung der Wendländischen Bäuerinnen sehr farbenfroh – mehr noch: Starke Farbigkeit war offenbar ein Faszinosum beim Betrachten solcher Kleidungsformen.¹ Eine oberflächliche Betrachtung der textilen Objekte in den Museen scheint dies zu bestätigen, die große Anzahl von magenta-farbenen Hauben und die Tücher aus intensiv orange oder violett gefärbten Garnen sind zu erwähnen. Allerdings legen u.a. die Befunde von Hauser und Engelbracht zu Sammlungs- und Ausstellungspraktiken nahe, dass vorzugsweise farbige Tücher gesammelt und insbesondere auch gezeigt wurden, obwohl im täglichen Gebrauch schlichte Tücher dominierten. In diesem Beitrag wird versucht, über die Auswertung von Einzelaspekten der Projektdatenbank sowie die Analyse ausgewählter Textilien des Untersuchungsgebietes das Phänomen der farbigen ‚Tracht‘ zu beleuchten.

1. Auswertung der Projektdatenbank in Bezug auf Farbigkeit ausgewählter Objektgruppen

Die Datenbank basiert auf den Inventaren der Museen. In vielen Fällen war eine Farbbezeichnung bereits bei der Inventarisierung vorgenommen worden. Fehlte diese (wie in immerhin ca. 1/3 aller Einträge), wurde nach dem Objektfoto – sofern eines vorlag – eine Farbe in der Datenbank ergänzt.² Dies ist ein nicht ganz unproblematisches Verfahren: Um auswertbare Ergebnisse zu erhalten, wurden die Farben

nach einem vorher aufgestellten Thesaurus zugeordnet – damit wurden die Benennungen von Farbnuancen verwischt. Die Bezeichnung „farbig“ wurde vergeben, wenn der Stoff am Objekt oder auf dem Foto des Objekts noch mindestens eine zweite Farbe in deutlicher Ausprägung enthielt. Zum anderen – und das ist die Hauptschwierigkeit – mussten wir uns darauf beschränken, die Farbe zu benennen, die das Objekt momentan besitzt. Zum Problem wird das insbesondere dann, wenn das Objekt mit Pflanzendrogen gefärbt wurde: Auf die Fasern zieht beim Färben eine Mischung aus verschiedenen in der Pflanze enthaltenden Farbstoffen auf, die sich unter dem Einfluss von Licht unterschiedlich schnell zersetzt. Nach Degradation der Farbstoffe durch Licht kann dadurch beispielsweise ein ursprünglich schwarzer Seidenstoff heute grau verblasst sein oder violett erscheinen.

Das Kriterium Farbigkeit wurde nur auf die Oberbekleidung der in der Projektdatenbank erfassten Kleidungsstücke hin ausgewertet.

Zunächst wurden folgende große Objektgruppen³ zugrunde gelegt:

- Männerkleidung/Oberkleidung (ohne Kopfbedeckung) 137
- Männerkleidung/Oberkleidung (Kopfbedeckung) 36
- Frauenkleidung/Oberkleidung (ohne Kopfbedeckung) 729
- Frauenkleidung/Oberkleidung (Kopfbedeckung) 1033

In einem zweiten Schritt habe ich die Farben mit Materialien und differenzierteren Kleidungsarten in Beziehung gesetzt.

1.1 Männeroberbekleidung

Die Auswertung der Datenbank nach Einzelfarben ergibt folgende Verteilung:

- schwarz (53), weiß (43), blau (8), grau (3), rot (3), braun (3), grün (1), farbig (8), unklar⁴ (10).

Für die Materialien ergibt sich folgende Verteilung:

- Wolle (32), Leinen (30), Baumwolle (11), Seide (7), keine Angabe⁵ (49).

Werden die Farbangaben sowohl mit den Materialien als auch mit den Objektbezeichnungen in Bezug gebracht, ergibt sich folgender Befund:

Alle Gehröcke sowie fast alle Mäntel sind aus schwarzer Wolle.⁶ Die Jacken sind ebenfalls aus Wolle, sie sind schwarz oder blau; die Hosen sind aus schwarzer Wolle.⁷ Die Hemden sind alle weiß, mehrheitlich aus Leinen sowie einige aus Baumwolle. Ausnahmen sind ein Arbeitskittel aus blauem Leinen aus Celle [B0366] sowie ein leinenes Hemd aus Lübeln [L0839] mit der Bezeichnung „farbig“. Hierbei handelt sich um ein weißes Hemd mit hellblauen Streifen.⁸ Wie in der städtischen Männerkleidung des 19. Jh. weisen die Westen die relativ größte Farb- und Materialvarianz auf: Von vierundzwanzig Westen sind dreizehn schwarz, vier sind „farbig“ und drei in einem leuchtenden Rot gefärbt. Männerstrümpfe finden sich in der Datenbank nicht.

Unter der Kategorie „Männerkopfbedeckung“ finden sich in der Datenbank 36 Objekte. Davon sind 13 schwarze Zylinder, 7 weiße Zipfelmützen, 6 schwarze Hüte, 5 Strohhüte und 1 schwarzer Dreispitz. Bei den restlichen Mützen kann die Farbe nicht bestimmt werden.

Zusammenfassend kann festgehalten werden: Männeroberbekleidung, wie Gehröcke, Mäntel, Hosen⁹ und Jacken, ist mehrheitlich dunkel (schwarz) gefärbt und aus Wolle. Die in der Datenbank aufgenommenen Hemden sind weiß und aus Leinen oder Baumwolle, die Westen zeichnen sich dagegen durch die größte Farb- und Materialvielfalt aus.

Interessant ist, dass hier die Farbigkeit der Museumsbestände mit Daten, die außerhalb des Museums gewonnen wurden, korreliert. So hat Pina Weymann für die Untersuchungsregion ausgewählte Jahrgänge der Hannoverschen Polizeiblätter ab Mitte des 19. Jh. ausgewertet¹⁰ und ist u. a. zu folgendem Ergebnis gekommen: „Für die Bekleidung der Männer wurden 1853 vorwiegend dunkle Leinen, Tuche, Wolle und Baumwolle aufgeführt. An Farben wurden hauptsächlich Blau, Schwarz, Grau, und Grün genannt.“¹¹ Auch für den Zeitraum von 1854 bis 1869 kommt sie zu ziemlich ähnlichen Ergebnissen.¹²

Ein letzter Blick gilt der Kombination von Stoffen wie Wolle und Leinen mit Farben. Es entsteht eine gedeckte Farbigkeit, die Licht eher matt erscheinen lässt als reflektiert. Vermutlich waren die Hell-Dunkel-Kontraste (schwarze Rumpfbekleidung, weißes Hemd im Halsbereich) nicht so stark ausgeprägt wie in der zeitgleichen bürgerlichen Männerkleidung. Das Farbbild ländlicher Männlichkeit wäre auch in den Beständen der Museen demnach eine Variante des männlich-städtischen – und steht im Kontrast zum Farbbild ländlicher Weiblichkeit der ‚Trachten‘.

1.2 Frauenoberbekleidung

Die Auswertung der Museumsbestände von Frauenoberbekleidung ergibt einen anderen Befund als bei der Männeroberbekleidung. Hier sieht die Verteilung für Objekte mit Farbbezeichnung wie folgt aus:

- schwarz (171), weiß (158), blau (58), unklar (44), grün (39), rot (35), farbig = mehrfarbig (33), braun (27), violett (25), grau (12) und weitere Farben (jeweils <10).

Für die Materialien ergibt sich folgende Verteilung:

- Seide (307), Leinen (76), Baumwolle (46) und Wolle (43).¹³

Mithin ist etwa ein Viertel der Bekleidung schwarz, ein Fünftel ist weiß, ansonsten herrscht eine große Farbvielfalt. Da jede Kombination möglich war, führte eine Korrelation zwischen Bekleidungsgruppen, Farbigekeit und Materialität – anders als bei der Herrenoberbekleidung – zu keinem eindeutigen Ergebnis, es sei denn, eben diese Variationsbreite ist als Ergebnis zu konstatieren.

Werfen wir zunächst einen vergleichenden Blick auf Weymanns Auswertung der Hannoverischen Polizeiblätter: „An Farbtönen sind [für Frauenkleidung 1853] vor allem Blau, Schwarz und Weiß verzeichnet worden, ebenfalls mehrmals tauchen jedoch auch Rot, Braun und Grün auf.“¹⁴ Im Zeitraum 1854 bis 1869 werden „[a]ls Farben [...] hauptsächlich Rot, Blau, Weiß und Grau“¹⁵ genannt.

Hier ist ein ebenfalls weit gefächertes Farbspektrum zu verzeichnen, das allerdings insgesamt dunkler wirkt. Die Farbe Magenta, gesuchter und spezifischer Bestandteil wendländischer ‚Trachten‘, hat zumindest im Auswertungszeitraum bis 1869 offenbar keine Bedeutung.

„1853 Bei der Frauenbekleidung wurden überwiegend Leinen, Wolle und Baumwolle verzeichnet.“¹⁶ Während die Materialien im Zeitraum 1854 bis 1869 identisch sind, fällt auf, dass in den Polizeiberichten Bekleidung aus Seide nicht genannt wird, während in den Museen Seide als Material bei Frauenoberbekleidung dominiert – ein weiterer Hinweis darauf, dass in den Museen die farbprächtige Festtagskleidung aus Seide bevorzugt gesammelt wurde. Farbigekeiten auf Seide haben eine völlig andere Anmutungsqualität als entsprechende Farben auf Leinen oder Wolle: Sie erscheinen glänzend und farbintensiv und haben geradezu eine Signalwirkung. Durch das Tragen von Kleidung (mit Elementen) aus farbiger Seide wird der Kontrast zur „Unfarbigekeit“ der Männerkleidung verstärkt.

1.3 Kopfbedeckungen der Frauen

Die Aufstellung Farben ergibt folgende Verteilung:

- schwarz (587), weiß (88), rot (77), gold (73), farbig (= mehrfarbig) (51), unklar (42), blau (34), grün (26), violett (24), silber (16), braun (12) und weitere Farben (jeweils < 5).

Für die Materialien ergibt sich folgende Verteilung:

- Seide (273), Leinen (41), Baumwolle (34), Halbseide (14), Stroh (11) und Wolle (7).¹⁷

Mehr als die Hälfte der Hauben sind schwarz, d.h. bei diesen Hauben sind die Rohlinge lückenlos mit schwarzen Seidenbändern beschlagen. Die Kopfbedeckungen aus Leinen sind dagegen überwiegend weiß; es handelt sich um Schuten¹⁸, die – ebenso wie die Strohhüte – zur Arbeitsbekleidung gehören. Auffallend sind zum einen die ‚typischen‘ Timpmützen des Wendlands, die mit magentafarbenen Seidenbändern beschlagen sind.¹⁹ Zum anderen sind es die goldenen bzw. silbernen Hauben, die ein begehrtes Sammelobjekt darstellten.

Wie bestimmte Kleidungsformen, so wurde auch die Farbe Gold bei ‚Trachten‘ immer wieder als zeitlich verzögerte Aufnahme höfischer und bürgerlicher Kleidungselemente gedeutet. Heidi Müller schreibt dazu: „Zahlreiche bauerliche Festtrachten des 19. Jahrhunderts in Europa, die nach der Aufhebung der alten Ständeordnung die bürgerliche Goldhaube übernehmen und weiterentwickeln, zeigen die gleiche Wertschätzung für glänzende, goldverzierte Stoffe, wie die Kleidung von Adel und Bürgertum in den vorangegangenen Jahrhunderten.“²⁰ Abgesehen davon, dass es sich bei sehr wertvollen Materialien immer auch um Wertspeicher handelt und von spezifischeren Moden innerhalb der ‚Trachten‘ gesprochen werden kann – die genauere Bestimmung muss ich den KollegInnen aus den Kulturwissenschaften überlassen – möchte ich darauf hinweisen, dass Gold neben den seit Ende des 19. Jh. verbreiteten synthetischen Farben den

höchsten Glanz aufweist und dadurch – auch schon damals – als ‚weiblich‘ konnotierte Elemente vestimentärer Farbigkeit besonders betont.

Die Zuordnung von Haubentypen bzw. -farben zu einem Trageanlass ist letztlich nicht möglich, dies schließt insbesondere die größte Gruppe, die schwarzen Hauben, ein. Denn ähnliche Hauben in der Datenbank werden sowohl der Trauer, dem Abendmahl oder den Sonn- und Feiertagen zugeordnet. Darüber hinaus ließ sich nicht erkennen, wann und von wem die Zuordnung getroffen wurde: von der Person, die die Haube dem Museum übergab, vom Museumspersonal bei der Einlieferung oder bei der späteren Bearbeitungen der Bestände.²¹

2. Weitergehende Untersuchung ausgewählter Objekte

Wenigstens exemplarisch sollen hier einige wenige Kleidungsstücke weitergehender untersucht werden – wir haben uns auf vier geeinigt, die Fragen aufwarfen.

Diese stammen zum einen aus dem Objektbestand, der im Zentrum der Vorstellung von ‚Trachten‘, mithin weiblicher Kleidungsstücke, liegt: Haube und Schultertuch. Tatsächlich hat uns ein signifikantes Teil des ältesten Stücks der Bestände interessiert: die Seidenbänder einer Timpmütze, die auf 1820 datiert ist. Daneben waren wir an einer Einordnung zweier jüngerer Tücher interessiert, die durch ihre intensive Farbigkeit auffielen und die zeitlich in die Phase der Etablierung synthetischer Farbstoffe fallen.

Aber auch ein Männerkleidungsstück der Bestände des Bomann-Museums in Celle ist dabei: der blaue Mantel des Hofbesitzers Cammann. Dieser aus drei Gründen: Er ist auch Gegenstand der Betrachtung in anderen Beiträgen dieses Bandes,²² er ist vergleichsweise klar datiert (1827) und zählt damit ohnehin schon zu den ältesten Kleidungsstücken, zugleich le-

gen die Untersuchungen Petra Ellers in diesem Band sogar eine ältere Herstellung nahe.

Die Objekte im Einzelnen:

- a) Die Seidenbänder einer schwarzen Timpmütze [R00824] aus Lüneburg, datiert auf 1820 (Abbildung B). Hierbei handelt es sich um das älteste datierte Objekt aus den Museumsbeständen. Die Bänder der Mütze sind stark verschlissen und vergraut. Die Vermutung liegt nahe, dass die Mütze lange in Gebrauch und das Band durch eine intensive Nutzung verschlissen war sowie durch Sonnenlichteinfluss ausgebleicht wurde. Eine andere Überlegung ist, ob ein preiswertes Band verarbeitet worden war, da Schwarzfärbungen auf Seide eine große Sorgfalt erforderten und entsprechend teuer waren.
- b) Ein orange/gelbes Schultertuch aus Seide (Abbildung C), datiert in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts [R00812]. Die Farbe des Tuches erscheint erstaunlich frisch und kräftig. Es scheint möglich, dass das Tuch mit Chemiefarben gefärbt worden ist.²³ Als Proben wurden orangefarbene, seidene Fransen entnommen.
- c) Ein violettes Tuch aus Seide (Abbildung D) [L0041], ebenfalls datiert in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Auch hier erscheint der violette Farbton sehr kräftig, was eine Färbung mit synthetischen Farbstoffen nahelegt. Darüber hinaus sollte geprüft werden, ob sowohl die Schussfäden als auch die Fransen mit den gleichen Farbstoffen gefärbt worden sind. Die Probennehmerin – Frau Hildebrandt vom *Museum für Hamburgische Geschichte* – erkannte eine unterschiedliche Farbtönung sowohl bei den Schussfäden als auch bei den Fransen.²⁴ Hierfür wurden sowohl ein flottierender violetter Schussfaden sowie Garn aus den Fransen als Probenmaterial entnommen.
- d) Der blaue Mantel des Hofbesitzers Cammann aus Celle [B0365/TA03096], datiert 1827. Der Mantel war Teil der Figurine N9,

die aus Kleidungsstücken unterschiedlicher Herkunft und Alters zusammengestellt worden war: „Sonntagstracht eines verheirateten Mannes, von Hofbesitzer Cammann Kl. Eicklingen, erstmalig zur Hochzeit 1827, getragen. Weste, Strümpfe, Schuhe ergänzt.“²⁵ Ohne Zweifel stammt die blaue Farbe von einer Indigo-liefernden Färbedroge. Der Mantel stammt aus einem Zeitraum, in dem in einigen Regionen Deutschlands wieder mit Waid gefärbt worden war. Im Zuge der Kontinentalsperre Napoleons, die von 1806 bis 1814 dauerte, wurde auf dem Kontinent wieder Waidanbau betrieben, der vorher zum Erliegen gekommen war.²⁶ Ursprünglich sollte deshalb eine Faserprobe auf die Quelle für das Indigoblau (heimischer Waid oder Indigofera – die Pflanze des importierten Indigos) hin untersucht werden. Auf diese Untersuchung wurde dann verzichtet, nachdem das ausführende Untersuchungsinstitut erklärt hatte, dass eine Unterscheidung nicht möglich sei.

Der Mantel wurde daher makroskopisch untersucht: Der zerschlissene Mantelsaum im unteren Bereich deutet darauf hin, dass er häufig getragen wurde. Das feste und stark geschorene Tuch weist gerade an dieser Stelle starke Nutzungsspuren z.T. mit Löchern auf und sieht verschmutzt aus. Beim Vergleich vom Inneren des Mantels mit den Außenseiten wird deutlich, dass das Blau im Inneren deutlich dunkler erscheint als außen (Abb. A). Gerade auch in Anbetracht der nicht sehr guten Lichtechtheit von Indigo könnte dies ein Indiz für die häufige Nutzung des Mantels sein und damit für eine starke Lichteinwirkung. Nicht zuletzt kann dies auch durch die Aufstellung als Bestandteil einer Figurine zustande gekommen sein.



Abb. A:
Blauer Mantel
[B0365/TA03096].

3. Physikalisch-chemische Farbstoffanalyse ausgewählter Objekte

Bis ins späte 19. Jahrhundert war die Farbpalette für Textilien aufgrund der Naturfarbstofffärbung stark eingeschränkt. Um 1900 hatte sich diese Situation jedoch grundlegend geändert: Dank synthetischer Farbstoffe konnte fast jede beliebige Farbnuance erreicht und fast jedes Material konnte damit gefärbt werden.

Anhand ausgewählter textiler Objekte soll exemplarisch geprüft werden, ob mit Hilfe der gefundenen Farbstoffe eine zeitliche Einordnung vorgenommen werden kann. Denn ähnlich wie bei Gemälden kann eine Farbstoffanalyse bei der Datierung von Bekleidung den Zeitraum der Färbung eingrenzen. Wie bei den Trageanlässen für Hauben ist die Datenlage innerhalb der Datenbank über den Zeitraum, in der die Kleidung hergestellt bzw. getragen wurde, sehr lückenhaft. Beispielsweise werden für die Hauben häufig vage Zeiträume wie „zweite [oder erste] Hälfte des 19. Jahrhunderts“ oder gar ‚19. Jahrhundert‘ angegeben²⁷.

Abb. B:
Schwarze Timpmütze
[R00824].



Abb. C:
Schultertuch [R00812].



Drei unserer ausgewählten Objekte wurden einer aufwändigen Farbstoffbestimmung unterzogen: a, b, c (s.o.).

Die Farbstoffbestimmung wurde vom Royal Institute for Cultural Heritage (KIK/IRPA) in Brüssel mithilfe folgender Methodik vorgenommen:

- Extraktion der Farbstoffe von den Fasern mit angesäuertem Methanol;²⁸
- HPLC-DAD (Hochdruckflüssigkeitschromatographie mit Diodenarraydetektor);²⁹
- UV-Vis (UV-Spektroskopie);³⁰
- unterstützende MRS (Mikroramanspektroskopie).³¹

Analyseergebnisse und deren Interpretation

Im Folgenden werden die Analyseergebnisse im Einzelnen dargestellt.

- B) Die Seidenbänder einer schwarzen Timpmütze:

„Die schwarze Seide wurde mit Eisen(II)sulfat gebeizt und mit Tannin gefärbt. Es handelt sich um eine sehr preiswerte Methoden der Schwarzfärbung. Da die Lichtechtheit solchermaßen gefärbter Seide jedoch ‚schlecht‘ ist, verbräunt sie schnell. Wird nach dem Beizen und Färben mit dieser Methode die Seide nicht ausreichend gewaschen, wird sie schnell brüchig.“³² Genau dies lässt sich bei den schwarzen Bändern der Seide beobachten, die möglicherweise aus einer lokalen Produktion stammen. Der einzige Hinweis, der für lokale Seidenfärberei erbracht werden konnte, findet sich in einer Ausgabe der Zeitschrift für das Wendland: Hier bietet Charlotte Niederhoff, geb. Schulz, in einer Anzeige „[n]eue Modellhüte, Leipziger Hauben, Coiffüren, Blumen“ an, verspricht aber auch die Umarbeitung „alte[r] Sammhüte [...] auf’s modernste“ ebenso wie das Färben von Seide.³³

- C) Ein orange/gelbes Schultertuch aus Seide: „Nachgewiesen werden konnte der Farbstoff Brasileïn.“³⁴ Was kann man aus die-

sem Befund schließen? Demnach wurde der Orangeton durch Färben der Seide mit Brasilholz (Rotholz) erzielt, entweder mit *Caesalpinia brasiliensis* (aus Brasilien) oder *Caesalpinia sappan* (aus Asien). Die Datierung des Tuches auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist somit möglich. Da das Tuch noch mit Naturfarbstoffen gefärbt wurde, sollte jedoch seine Herstellung eher in der Mitte als zum Ende des Jahrhunderts angesetzt werden. Hier handelt es sich also ausnahmsweise wohl um ein älteres Stück als angenommen – normalerweise muss man Datierungen solcher Art eher in die andere Richtung korrigieren. Zum Ende des 19. Jahrhunderts wäre bereits mit synthetischen Farbstoffen gefärbt worden. Aufgrund der schwachen Lichtechtheit von Brasilein kann der frische Farbeindruck auf den seltenen direkten Lichteinfluss zurückgeführt werden. Das Tuch wurde also sowohl selten getragen als auch wenig ausgestellt.

- D) Ein violettes Tuch aus Seide:

Die Farbstoffe konnten nicht mit letzter Sicherheit bestimmt werden.³⁵ Mit großer Wahrscheinlichkeit wurden die Schussfäden mit einer Mischung aus *Basic violet 14* (Fuchsin) und *Basic violet 3* (Kristallviolett) gefärbt. Das Violett der Fransen wurde durch eine Mischung aus *Basic blue 26* (Viktoria-blau B) und *Basic blue 7* (Reines Viktoria-blau) hergestellt. Damit stammen die Fransen ohne Zweifel aus einer anderen Färbepartie und sind möglicherweise zu einem späteren Zeitpunkt angefügt worden. Solche Differenzierungen auch innerhalb einzelner Objekte zeigen zu können (und damit aus unterschiedlichen Methoden gespeiste „Objektbiografien“ zu ermöglichen), ist ein Gewinn aus aufwändigen Farbanalysen. Das Tuch und die Fransen müssen jedenfalls nach 1883 hergestellt worden sein, da erst in diesem Jahr die Synthese aller vier genannten Farbstoffe gelang. Bei diesem Tuch hat sich der Ersteindruck bestätigt, dass der violette Farbton so auffallend und leuchtend farbtintensiv ist,



Abb. D:
Schultertuch [L0041].

dass er einen ‚synthetischen Eindruck‘ macht; die Datierung konnte weiter eingegrenzt werden.

4. Zusammenfassung und Ausblick

Die Analyse von Oberbekleidung aus der Projektdatenbank verweist einerseits auf Übereinstimmungen mit (den wenigen) außerhalb von Museen produzierten Daten zur Kleidung in der Untersuchungsregion. So ist die gesammelte Männer- wie Frauenbekleidung überwiegend dunkel (schwarz), wobei die Oberbekleidung der Frauen insgesamt eine größere Farbvielfalt zeigt. Andererseits gibt es spezifische Farbigkeiten in der Frauenoberbekleidung sowie ohnehin bei den Hauben, die zumindest bei der in den Polizeiberichten beschriebenen Kleidung keine Rolle spielen.

Die Männerbekleidung unterscheidet sich auch im Material bzw. dem Zusammenspiel von Farbe und Material nicht strukturell. Die dominierenden Materialien sind Wolle und Leinen.

Große Unterschiede gibt es beim Material der Frauenoberbekleidung:

Es fällt auf, dass in den Polizeiberichten Bekleidung aus Seide nicht genannt wird, während in den Museen Frauenoberbekleidung aus Seide als Material dominiert. Dies zeigt, dass in den Museen bevorzugt farbprächtige Festtagskleidung aus Seide gesammelt wurde. Auffällig sind auch die überaus großen Bestände an (meist schwarzen, mit Seidenbändern bezogenen) Hauben, die ebenfalls bevorzugt Objekte in den Sammlungen der Museen darzustellen scheinen.

Durch die Farbstoffanalyse konnte für die stark verschlissene schwarze Haube von 1820 eine Erklärung für ihren prekären Zustand erbracht werden. Für das orangefarbene Schultertuch konnte der Naturfarbstoff identifiziert werden, mit dem es gefärbt worden war. Das violette Schultertuch könnte aus der Zeit des „Synthesefiebers“³⁶ stammen. Ein Desiderat ist die Analyse des Farbstoffs der magenta-farbenen Hauben. Zu vermuten ist, dass eine Vielzahl farbenprächtiger Bekleidungsstücke aus der Zeit des Siegeszuges der Synthesefarbstoffe stammt. Tradition – in Form von ‚Tracht‘ – wurde demnach mit modernsten technischen Mitteln erzeugt.

Anmerkungen

- 1 Siehe hierzu die einführenden Auswertungen der ‚Trachtenliteratur‘ von Andrea Hauser und Gerda Engelbracht in diesem Band.
- 2 Um bei der Eingabe bzw. Wahrnehmung von Farben eine gewisse Vergleichbarkeit zu gewährleisten, habe ich mit wechselnder Unterstützung von Christiane Großmann und Tinka Lehn, denen ich an dieser Stelle danken möchte, fehlende Farbbezeichnungen anhand der Arbeitsfotos selbst eingegeben.
- 3 Vgl. hierzu die Auszählungen der jeweiligen Objektgruppen von Gerda Engelbracht in diesem Band. Bei der Betrachtung der Farbigkeit wurden z. B. Schuhe und Accessoires nicht berücksichtigt, darum sind hier insgesamt weniger Objekte vertreten. Die Proportionen sind aber gleich: Es überwiegt Frauenoberbekleidung (5,5 mal mehr als Männeroberbekleidung); dominant ist weibliche Kopfbedeckungen – männliche ist marginal.
- 4 ‚Unklar‘ bedeutet i. d. R., dass weder eine Abbildung vorlag noch ein Eintrag im entsprechenden Feld der Datenbank vorhanden gewesen ist.
- 5 ‚Keine Angaben‘ bedeutet, dass das entsprechende Feld in der Datenbank nicht ausgefüllt worden ist und aus der Objektbeschreibung keine Information erhalten werden kann.
- 6 Die Ausnahme bildet ein blauer Wollmantel aus dem Flotwedel, jetzt im Bomann-Museum Celle, vgl. [B0365], s. u.
- 7 Mit Ausnahme zweier weißer ledrerner „Kniehosen zur Sonntagskleidung“, die aus Flotwedel stammen sollen und sich im Bomann-Museum in Celle befinden.
- 8 An dieser Stelle offenbarten sich die Grenzen einer Datenbank: Objekte, für die keine eigene Kategorie vorgesehen sind (hier: Arbeitskittel [B0366]), müssen einer ähnlichen Kategorie zugeordnet werden (hier: Hemden). Für den Arbeitskittel wäre eher die nicht vorhandene Kategorie „Arbeitskleidung“ denkbar.
- 9 Bis auf zwei Ausnahmen aus weißem Leder [B0029] und [B0370] aus dem Bomann-Museum Celle.
- 10 Es handelt sich sowohl um als gestohlen gemeldete Kleidung als auch um Kleidungsbeschreibungen im Rahmen von Personenbeschreibungen gesuchter Verdächtiger.
- 11 Weymann 2010, S. 46.
- 12 Vgl. ebd., S. 81-82.
- 13 Zu den restlichen Bekleidungsstücken sind in der Datenbank keine Angaben zur Materialität gemacht worden.
- 14 Ebd., S. 46.
- 15 Ebd., S. 81f.
- 16 Ebd., S. 46.
- 17 Bei den restlichen Kopfbedeckungen sind in der Datenbank keine Angaben zur Materialität gemacht worden.
- 18 Bei Schute handelt es sich um eine hutartige sowie auf einem Stück Stoffe bestehende Haube, die mit eingezogenen Peddigrohren sowie die mit einem Band unter das Kinn in Form gehalten wird.
- 19 Timpmützen haben Rollen (Timpen) am Hinterkopf (siehe hierzu den Beitrag von Hildebrandt).
- 20 Müller 1983, S. 27.
- 21 Aus den Inventarkarten kann die gewünschte Information nicht gewonnen werden, da nicht erkennbar ist, wer die Einträge vorgenommen hat.
- 22 Siehe die Beiträge von Eller (ästhetische Kontextualisierung), Buckmiller und Kloos (Schnitt) sowie Hauser (Wunschbild als Teil eines medialisierten ‚Trachtenpaars‘) in diesem Band.
- 23 Naturfarben haben in der Regel schlechte Lichteigenschaften, d. h. unter dem Einfluss von Sonnenlicht werden sie abgebaut.
- 24 Vgl. Hildebrandt 2010.
- 25 Gemäß Auskunft von Frau Pezold, Celle, die beim Auskleiden der Figurine beteiligt war.
- 26 Foltys de Garcia; Biertümpfel in: Forum „Färberpflanzen“ 1997, S. 78.

- 27 Bspw. B0011 aus dem Bomann-Museum Celle: „1.H. 19.Jhd.“; L0003 aus dem Rundlingsmuseum Wendland, Lübeln: „1.H. 19.Jhd.“
- 28 Mithilfe von angesäuertem Methanol werden die Farbstoffe von den Fasern gelöst.
- 29 Substanzmischungen wie z.B. Farbstoffe können durch die HPLC aufgetrennt werden.
- 30 Die Zuordnung der einzelnen Farbstoffe erfolgt über die UV-Spektroskopie in Abgleich mit der institutseigenen UV-Spektrendatenbank.
- 31 MRS-Spektren sind u. a. besonders gut zur Identifizierung von synthetischen Farbstoffen und organischen Beizen geeignet. Die Zuordnung der Spektren wurde über die institutseigene Datenbank vorgenommen.
- 32 Sinngemäße Übersetzung des Untersuchungsergebnisses des KIK/IRPA.
- 33 Zeitschrift für das Wendland 7.11.1855, Nr. 89 ohne Seitenangabe.
- 34 Sinngemäße Übersetzung des Untersuchungsergebnisses des KIK/IRPA.
- 35 Die Farbstoffe werden über ihre UV-Spektren identifiziert. Bei Farbstoffgemischen gibt es ein summarisches Spektrum, das oft nicht eindeutig interpretiert werden kann.
- 36 In Anlehnung an den Aufsatztitel von Gerd Spelsberg (1990, S. 9-56) „Im Fieber des Farbenrausches“.

Insert:

Norbert Henzel

Färben im 19. Jahrhundert

Der Zeitraum, in dem die meisten Bekleidungsobjekte der untersuchten ‚Trachten‘ hergestellt wurden (1820-1900), erweist sich unter dem Gesichtspunkt der dabei verwendeten Farbstoffe als äußerst aufschlussreich: Zum einen befand sich der Kenntnisstand der Färber insofern auf seinem Höhepunkt, als dass das früher geheime Wissen der Zünfte nicht mehr nur mündlich weitergegeben, sondern vermehrt in Büchern niedergelegt wurde. Zum anderen setzte sich zwischen 1860 und 1870 in der organischen Chemie die von Friedrich August Kekulé etablierte Schreibweise von Strukturformeln durch, was einer der Gründe für die nun einsetzende und gezielte Synthese von organischen Farbstoffen war. Damit wurde die (Textil-)Färberei revolutioniert.

1856 gelang William Henry Perkin durch Zufall die Synthese des ersten synthetischen organischen Farbstoffs, dem Mauvein: Es eignete sich nicht nur gut zum Färben von Seide, sondern auch von Baumwolle. 1857 ging es in Produktion und bereits 1864 ließ die Nachfrage nach, sodass 1873 die Produktion eingestellt wurde. Ab 1860 brach ein regelrechtes ‚Synthesefieber‘ für synthetische organische Farbstoffe aus: Es kamen fast täglich neue Farbstoffe auf den Markt, die zwar neuartige Nuancen und hohe Brillanzen zeigten, jedoch schlechte Echtheiten besaßen. Deshalb wurden sie oft nur kurzfristig eingesetzt, bis sie von einem Farbstoff, der noch bessere Eigenschaften (Brillanzen, Echtheiten) besaß, ersetzt wurden.¹

1868 gelang die Synthese von Alizarin, der Hauptkomponente der Färbewurzel Krapp. Nach Patentanmeldung ging der synthetische Farbstoff rasch in Produktion, was dazu führ-

te, dass der Preis für Krapp sowie in der Folge wegen Überproduktion auch der von Alizarin rasant fiel. Bereits um das Jahr 1880 wird in Deutschland nicht mehr mit Krapp gefärbt.

Nach 23 Jahren intensiver Forschungstätigkeit gelang 1883 Adolph von Baeyer die Strukturklärung von Indigo, wofür er den Nobelpreis erhält. Die großtechnische Synthese gelingt jedoch erst 1897. Synthetisches Indigo ist schnell so preiswert, dass um das Jahr 1905 in Deutschland nicht mehr mit Natur-Indigo gefärbt wird.

Mangels befriedigender synthetischer Alternativen wurden bis ca. 1920 sowohl das Schwarzfärben mit Blauholz (Blauholzscharlach) als auch das Gelbfärben mit Quercitron mit Naturfarbstoffen durchgeführt.

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts stand Rot für Luxus, da sich Rotfärben als extrem aufwändig und teuer erwies. Gerade der Prozess des Färbens auf pflanzlichen Fasern (Baumwolle) war besonders aufwändig, einzig das Färben mit ‚Türkisch Rot‘ ergab einen intensiven, leuchtenden Rotton.

Dagegen war das Färben mit blauen Farbstoffen – auch auf pflanzlichen Fasern – wesentlich preiswerter. Hauptsächlich wurde mit Indigo, mit der sogenannten Küpenfärbung, gefärbt, die viel Erfahrung erforderte. Deshalb war Blau nie eine exklusive Farbe und wurde, nachdem Schwarz im 16. Jahrhundert zur (be-)herrschenden Kleiderfarbe wurde, zum Kennzeichen unterer Stände.

Weil die Schwarzfärbungen mit guten Echtheiten (z.B. Licht-, Wasch-, Schweißechtheit) bis in das 20. Jahrhundert nur unter sehr großem Aufwand erzielt wurden, war schwarze Be-

kleidung entsprechend teuer. Im Gegensatz zum teuren Färben mit Blauholzschwarz gab es eine preiswerte Variante, Schwarz zu erzielen: Eine Grundfärbung mit Indigo und darüber eine Krapp- und Gelbfärbung waren bspw. in Zunftzeiten die Methode der Schlechtfärber.² Blauholzfärbungen wurden noch bis in die Mitte der 1970er Jahre industriell angewendet, denn bestimmte Schwarznuancen auf Seide waren nicht anders zu erzielen.³

Gut und mit geringem Aufwand war Wolle mit Naturfarbstoffen in allen möglichen Nuancen zu färben. Dagegen war das Färben von Seide aufwändiger, da diese aus dem Gewinnungsprozess mit vielerlei Chemikalien behandelt worden war und gegenüber anderen Che-

mikalien sehr empfindlich gewesen ist. Das Färben cellulosischer Fasern wie Baumwolle und Leinen gelang befriedigend nur mit Pflanzendrogen, die das blaue Indigo lieferten,⁴ sowie durch den äußerst aufwändigen Prozess mit bis zu 24 Behandlungsstufen der Türkischrotfärbung mit Krapp.⁵

Anmerkungen

- 1 Vgl. Chenciner 2000, S. 262.
- 2 Vgl. Witzinger 1 1973, S. 9.
- 3 Vgl. Witzinger 2 1973, S. 26.
- 4 Vgl. Schweppe 1993, S. 282ff.
- 5 Vgl. Chenciner 2000, S. 174-204.

Rezeptbuch

Schönroth auf 1 lb Garn
ein Loth und 1 Quenchen
Cochinel 4 Loth Scheidewasser
1 Loth englisch Zinn 4 Loth
Weissen Weinstein 2 Loth
weiße Stärke. Wenn das
fließende Wasser kocht so
wird von allen diesen Farben
die Hälfte in das kochende
Wasser gethan und das
Garn dazu, und eine viertel
Stunde kochen lassen dann
heraus gezogen und die andere
Hälfte Farben zu demselbigen
Wasser gethan und umgerührt

Schönroth auf 1 Pfund Garn

Ein Loth und 1 Quenchen
Cochinel 4 Loth Scheidewasser
1 Loth englisch Zinn 4 Loth
Weissen Weinstein 2 Loth
weiße Stärke. Wenn das
fließende Wasser kocht so
wird von allen diesen Farben
die Hälfte in das kochende
Wasser gethan und das
Garn dazu, und eine viertel
Stunde kochen lassen dann
heraus gezogen und die andere
Hälfte Farben zu demselbigen
Wasser gethan und umgerührt

Insert:

Norbert Henzel

**Ein Färbebuch von 1810 aus dem Bestand
des Museumsdorfs Hösseringen**

Eine außergewöhnliche Quelle wurde von Mitarbeitern des Museumsdorfs Hösseringen in den Unterlagen des Hofes Bautsch aus Groß Hesebeck im Kreis Uelzen entdeckt und gesichtet: das Original eines achtzehneitigen handschriftlichen ‚Rezeptbuches‘ aus dem Jahr 1810 mit detaillierten Anleitungen zum Färben von Wolle, Leinen, Baumwolle und in einem Fall von Seide. Diese Aufzeichnung stellt insofern ein Fenster in die Vergangenheit dar, als dass mit deren Hilfe eine Vorstellung davon gewonnen werden kann, mit welchen Färbedrogen welche Farbtöne im privaten Bereich erzielt werden konnte.

In dem Rezeptbuch befinden sich folgende zwölf Rezepte:

- S. 1-2 (1) Schönroth auf 1 Pfund Garn
- S. 3 (2) Rothe Farbe auf Baum=Schaafwolle und Leinen zu setzen
- S. 4-5 (3) Roth auf schonrothe Art auf 1 Pfund Garn
- S. 5-6 (4) Kraproth auf 1 Pfund Garn
- S. 6-8 (5) Auf Baumwolle hochroth
- S. 8-10 (6) Karmosin ächt auf 1 Pfund Garn
- S. 10-11 (7) Hellroth auf 1 Pfund Garn
- S. 11-12 (8) Leinroth auf Türksche Art
- S. 12-13 (9) Gelb auf 1 Pfund Wollen Garn
- S. 13-14 (10) Dauerhafte gelbe Farbe
- S. 15-16 (11) Dunkelblau gut färben auf Leinen Baumwolle und Schaffwolle
- S. 16-18 (12) Hellblau auf Seide und Wolle

Elf der zwölf Rezepte wurden im Labor des Instituts für Materielle Kultur der Universität Oldenburg von einer Gruppe Studierender unter

meiner Leitung in Experimentreihen nachvollzogen.

Begriffe und Maßeinheiten

Viele der benutzen Begriffe und Maßeinheiten sind im heutigen Sprachgebrauch nicht mehr zu finden. Im Folgenden wird eine Übersetzung vorgenommen.

1 Pfund entspricht 32 Lot entspricht 128 Quentchen entspricht 512 Pfennige.

Da im Preußischen Zollverein bis 1854 1 Pfund 467 Gramm entsprach, ergeben sich daher für ein Lot ca. 15,5 Gramm, 1 Quentchen ca. 3,65 Gramm und für 1 Pfennig 0,9 Gramm.¹ In den ausgeführten Färbungen wurden die Gewichtsangaben aufgerundet.

Bei Farnabuck (Rezept 2) / Fernambuck (Rezept 7) handelt es sich um Rotholz.²

Cochinel (Rezept 1) / Kochenille (Rezept 5 und 6) ist Cochenille.

Ordeljahn (Rezept 8) / Orleans (Rezept 10) wird heute als Annatto bezeichnet.³ In der Vergangenheit kam es als getrocknetes Konzentrat in den Handel, heute werden die orangenen Farbstoffe daraus extrahiert und in der Lebensmittelindustrie eingesetzt.⁴ Zum Nachvollziehen der Versuche wurden Annatto-Samen, die übliche Handelsform für Hobbyfärber, eingesetzt.

Bei Shaar (Rezept 9) handelt es sich vermutlich um die Färbescharte. Schaar war die Bezeichnung im Niedersächsischen für diese Pflanze.⁵ Da die Färbedrogen trotz intensiver Recherche

Übersicht über eingesetzte Substanzen bei den Färbungen (überwiegend modernisierte Schreibweise):

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Wolle	X	X	X	X		X	X		X		X	X
Baumwolle		X			X					X	X	
Leinen		X						X			X	
Seide												X
Cochenille	X				X	X						
Fernambuk (Rotholz)		X					X					
Krapp				X								
Orlean (Annatto)								X		X		
Shaar									X			
Blauholz											X	
Indigo											X	X
Alaun				X		X	X	X	X			X
Salpetersäure und Zinn	X		X		X							
Weinstein	X			X	X	X					X	
Buchenasche										X		
Pottasche					(X)				X		X	
Ammoniak-Lösung		X										
Nachtwasser											X	
Stärke	X											
Weizenkleie				X								
Seife				X								
Kupfersulfat											X	
Schwefelsäure												X

nicht zu beziehen war, konnte diese Färbung nicht nachvollzogen werden.

Im Färberbuch werden sowohl roter als auch weißer Weinstein eingesetzt. Dabei handelte es sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts um Mischungen von Calciumtartrat und Kaliumtartraten, die sich beim Lagern von Weißwein bzw. Rotwein absetzen. Heute besteht Weinstein, als fein pulverisierter Weinsteinrahm im Handel, aus reinem Kaliumhydrogentartrat.⁶

Scheidewasser ist die altertümliche Bezeichnung für konzentrierte Salpetersäure. In den Rezepten 1, 3 und 5 wird mit Scheidewasser und englischem Zinn, einer besonders guten Zinnqualität, in situ Zinnnitrat hergestellt,

das als Beize eingesetzt wird. Für das Nachvollziehen der Versuche wurde diese Methode der Zinnbeize beibehalten und nicht auf das heute bei der Färberei übliche Zinnchlorid ausgewichen.

Pottasche ist Kaliumcarbonat, das früher durch Auslaugen von Holzasche gewonnen wurde. In einem Rezept (Nr. 10) wird Buchenasche eingesetzt, um ein stark basisches Milieu zu erzielen. Nach einem Vorversuch mit Buchenasche wurde diese dann in späteren Versuchen ebenfalls durch Kaliumcarbonat ersetzt.

Weißes Vitriolöl ist eine gereinigte konzentrierte Schwefelsäure.

Ciprischer Vitriol ist eine sehr gute Kupfersulfat-Qualität.

Bei Nachtwasser, das in Rezept 11 eingesetzt wird, handelt es sich um abgestandenen Urin. Vermutlich wurde dieser wegen seiner reduzierenden Wirkung auf Indigo eingesetzt. Mehrere Vorversuche verliefen negativ, eine Reduktion von Indigo wurde nie beobachtet – auch nicht bei tagelangem Stehenlassen des Versuchsansatzes. Deshalb wurde das Nachtwasser durch Ammoniak (Salmiakgeist) ersetzt, da so wenigstens die basische Wirkung des Ammoniaks zum Tragen kommen konnte.

Auch bei Färberezepten, die nur für (Woll-)Garn ausgelegt sind, wurde bei den Versuchen immer eine Partie Wolle, Baumwolle und Leinen zusammen gefärbt; mit Ausnahme des Rezepts 10, da hier das Milieu zu alkalisch für Wolle ist, die sich womöglich zersetzen würde. Bei Rezept 12 wurde nicht mit Baumwolle gefärbt, da diese sich unter den stark sauren Bedingungen ebenfalls zersetzen würde. Die Versuche wurden in Einmachkesseln „Kochstar“ der Firma Merten und Storck durchgeführt. Die Färbedrogen Rotholz und Annatto wurden zur besseren Handhabbarkeit in einen Färbebeutel eingebunden. Vor dem Färben wurden die Garne immer ausgewaschen. Nach dem Färben wurden die Gar-

ne zum Entfernen von Farbstoffüberschüssen ebenfalls ausgewaschen.

Die Mengenangaben der transkribierten Färberezepte werden in Prozent bezogen auf das Garngewicht angegeben. Die Angabe „25% Rotholz“ bedeutet also, dass bei einer Färbung von 100 g Garn 25 g Rotholz eingesetzt werden.

Modernisierte Färberezepte und ihre Ergebnisse

Schönroth auf 1 Pfund Garn (1)

4% Cochenille werden fein gemörsert und über Nacht in Wasser eingeweicht. 3% Zinn werden mit 12% konzentrierter Salpetersäure versetzt und nach Umrühren und Stehenlassen für 10 Minuten in ausreichend Wasser in einen Färbekessel mit 12% Weinsteinrahm und 6% Stärkepolver gegeben. Nach Aufkochen der Lösung wird ca. die Hälfte der eingeweichten Cochenille sowie das Garn dazu gegeben und alles für eine Viertelstunde gekocht. Das Garn wird aus der Lösung herausgenommen und der restliche Farbstoff dazugegeben. Dann kommt das Garn zurück und es wird unter stetem Rühren noch eine halbe Stunde weiter gekocht. Das gefärbte Garn wird herausgenommen und gut gespült.

Auswertung

Baumwolle und Leinen haben Cochenille kaum angenommen. Dagegen ist die Farbe sehr intensiv auf Wolle aufgezogen. Die meisten Naturfarbstoffe reagieren nicht mit cellulosischen Fasern. Anders als bei den Proteinfasern Wolle und Seide hilft auch eine Metallsalzbeize in der Regel nicht, die Farbstoffmoleküle an die Cellulose anzukoppeln. Die Metallionen können keine starke Bindung zur cellulosischen Faser eingehen.



Abb. 1a und Abb. 1b

Rothe Farbe auf Baum=Schaaafwolle und Leinen zu setzen (2)

25% Rotholz werden eine Stunden lang gekocht. Nach Entfernen des Färbebeutels wird das Garn in den Farbstoffsud gelegt und 3% einer Ammoniak-Lösung dazugegeben. Der Ansatz wird einen Tag bzw. eine Woche stehen gelassen

Auswertung

Dieses Rezept beschreibt eine Direktfärbung, d.h. auf eine Beize wird verzichtet. Rotholz vermag Baumwolle und Leinen nur zart zu färben. Auf Wolle wird ein Farbton erhalten, der ins Bräunliche geht (Abb. 2a). Diese Tendenz verstärkt sich noch, wenn die Garne eine ganze Woche lang in der Farbstofflösung liegen gelassen werden (Abb. 2b).

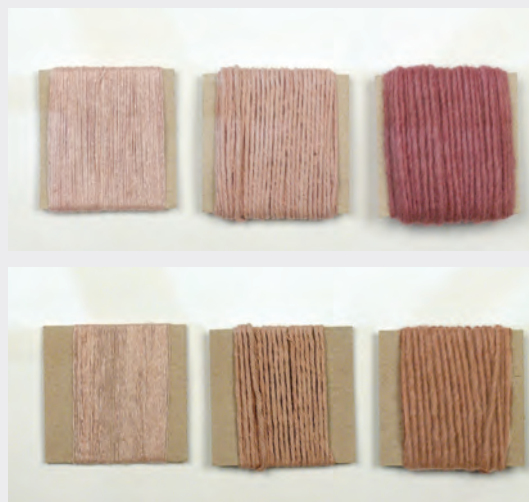


Abb. 2a einen Tag,
Abb. 2b eine Woche

Roth auf schonrothe Art auf 1 Pfund Garn (3)

Das Garn wird mit 0,2% Alaun über Nacht gebeizt. Vor dem Färben wird die Beize ausgespült. 25% Rotholz werden eine Stunde lang gekocht. Der Färbebeutel wird aus dem Sud entfernt. 2% Zinn werden mit 6% konzentrierter Salpetersäure versetzt und nach Umrühren und Stehenlassen für 10 Minuten in den Farbstoffsud gegeben.

Das gebeizte Garn kommt dazu, wird durch den Sud gezogen und 30 Minuten lang darin gekocht.

Abb. 3



Auswertung

In diesem Rezept wird – anders als dem vorangegangenen – eine Beize durchgeführt. Baumwolle und Leinen nehmen die Farbe nur schwach an.

Kraproth auf 1 Pfund Garn (4)

40% geschnittelte Krappwurzeln werden über Nacht eingeweicht. Das Garn wird mit 6% Weinstein und 6% Alaun über Nacht gebeizt.

In einem Topf wird Weizenkleie für 15 Minuten aufgekocht. Nach kurzem Stehenlassen wird das Kochwasser dann in einen Färbekessel dekantiert. Die eingeweichten Krappwurzeln kommen dazu, ebenso das gebeizte und dann ausgewaschene Garn. Der Ansatz wird langsam aufgekocht, dabei wird etwas Kernseife in die Färbelösung geschält. Nach 10 Minuten Kochen

wird das Garn aus der Färbelösung entnommen und ausgespült.

Auswertung

Krappfärbungen verlangen viel Erfahrung und Geschick von Färbern, wenn sie klare Rottöne erhalten wollen. Werden zu hohe Temperaturen für den Färbeprozess gewählt, werden matte Farben mit einem Braunstich erhalten, da braunfärbende Farbstoffe aus der Färbedroge auf die Wolle binden.⁷ Die Weizenkleie soll für brillantere Farbtöne sorgen.⁸

Ein überraschend klares und intensives Rot (Abb. 4a) wird bei Befolgen des Rezepts erhalten, wenn der Ansatz langsam – in diesem Fall über den Zeitraum von einer Stunde – aufgekocht wird. Als Gegenversuch wurde das gleiche Rezept als Grundlage genommen, jedoch wurde die Temperatur auf maximal 65 °C geführt, wie es sich als Erfahrungswert für die verwendeten Färbekessel des Instituts in den letzten Jahren herausgestellt hat. Der Farbton (Abb. 4b) ist das typische Rotorange einer Krappfärbung mit Alaun/Weinstein-Beize, allerdings in sehr zarter Färbung.

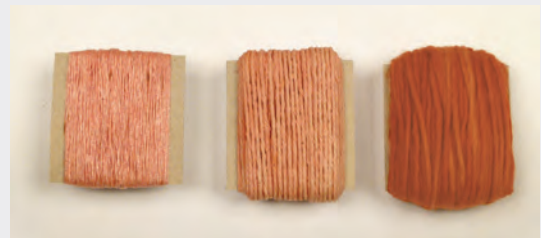


Abb. 4a und Abb. 4b

Auf Baumwolle hochroth (5)

Zu 6% Zinn werden 12% konzentrierte Salpetersäure gegeben und nach Umrühren und Stehenlassen für 10 Minuten in einen Färbetopf mit ausreichend Wasser gegeben. Nach Zugabe von 12% Alaun wird der Ansatz erhitzt und der Stoff darin für 90 Minuten gekocht. Die Beize wird ausgewaschen.

3% Cochenille werden gut in einem Mörser zerstoßen und mit 12% Weinsteinrahm in einer ausreichenden Menge Wasser in einem Färbekessel gelöst. Zu 3% Zinn werden 6% konzentrierte Salpetersäure gegeben und nach Umrühren und Stehenlassen für 10 Minuten zu dem Ansatz gegeben. Nach Umrühren wird aufgekocht und der gebeizte Stoff dazu gegeben. Alles wird 90 Minuten gekocht. Anschließend wird der Stoff gut ausgewaschen.

Hochroth

Wird der Stoff jetzt anschließend für einen Tag in eine Kaliumcarbonat-Lösung gelegt, so wird „Karmosin roth“ erhalten. Bei einer alternativen Färbung, bei der der Cochenille kein Zinn/Salpetersäure zugesetzt wird, kann der Farbton „Karmosin roth“ erhalten werden.

Auswertung

Die Färbungen auf Baumwolle und Leinen fallen – anders als es das Rezept verspricht – sehr zart aus. Auf Wolle werden die intensiveren Farben erhalten.

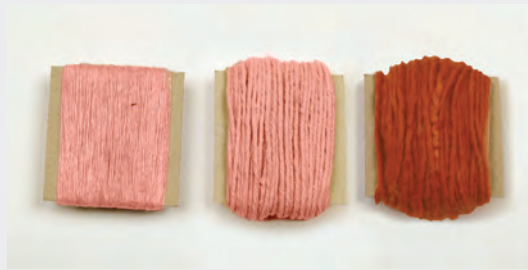


Abb. 5a und
Abb. 5b



Karmosin ächt auf 1 Pfund Garn (6)

4% Cochenille wird gemörsert und über Nacht in Wasser eingeweicht.

Das Garn wird in 12% Alaun und 12% Weinsteinrahm durch Kochen für eine Stunde gebeizt. In einem Färbekessel wird die Cochenille in ausreichend Wasser erhitzt, das Garn dazu gegeben und unter Rühren eine Stunde lang gekocht. Das Garn wird aus dem Färbesud genommen. Nach Zugabe von 6% Weinsteinrahm wird das Garn wieder zurückgetan und 15 Minuten weiter gekocht. Das Garn lässt man in der Farbstofflösung bis zum Auskühlen ruhen.

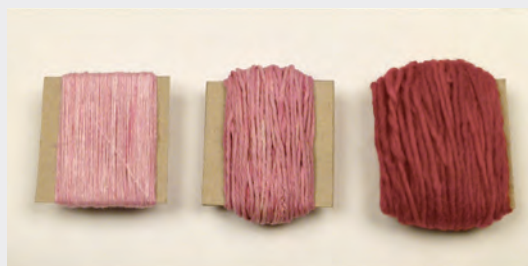


Abb. 6

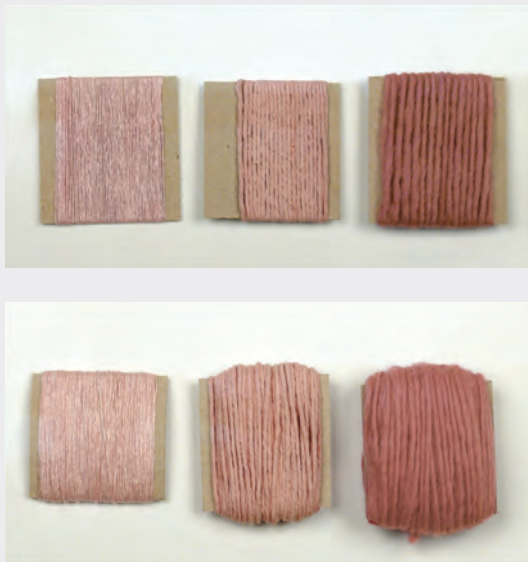
Auswertung

Im Vergleich zum vorhergehenden Rezept wird hier eine Färbung auf Wolle ohne Zinn-Beize beschrieben. Die Farbtöne – auch auf Baumwolle und Leinen – gehen ins Violette. Die Wolle wird sehr intensiv gefärbt.

Hellroth auf 1 Pfund Garn (7)

25% Rotholz werden eine Stunden lang gekocht. 0,2% Alaun werden dazugegeben. Nach Entfernen des Färbebeutels wird das Garn in den Farbstoffsud gegeben und 15 Minuten lang gekocht. Das gefärbte Garn wird aus der Lösung genommen und getrocknet. Zur Farbtintensivierung wird es nach dem Trocknen wiederholt gefärbt.

Abb. 7a und
Abb. 7b



Auswertung

Dieses Rezept ist nicht eindeutig. Bedeutet der letzte Satz, dass das Garn nach Färben und Trocknen in der gleichen Färbelösung nochmals gekocht wird oder wird eine neue Färbelösung angesetzt? Gegen die erste Interpretati-

on spricht, dass der Farbton nach dem zweiten Zug schwächer erscheint (Abb. 7b) im Vergleich zur einfachen Färbung (Abb. 7a). Gegen die letzte Interpretation spricht, dass der Färber – im Vergleich zu Färbvorschriften in modernen Färberezepten – verhältnismäßig sparsam mit seinen Färbedrogen und Chemikalien umgeht und dass beim Überfärben keine Farbtintensivierung erreicht wurde (ohne Abbildung).

Leinroth auf Türksche Art (8)

3% Annatto werden über Nacht in einer konzentrierten Natriumcarbonat-Lösung eingeweicht. In einem Färbetopf wird mit ausreichend Wasser das Garn mit dem eingeweichten Farbstoff und 0,2% Alaun für 15 Minuten gekocht. 1% Alaun wird aufgekocht und das so erhaltene gelbe Garn wird darin über Nacht eingelegt. Danach erscheint es hellrot. 25% Rotholz wird für eine Stunde ausgekocht. Nach Entfernen des Färbebeutels wird das hellrote Garn für zehn Minuten in dem Sud gekocht. Für intensivere Farbtöne wird nach dem Trocknen des Garns die Prozedur wiederholt.

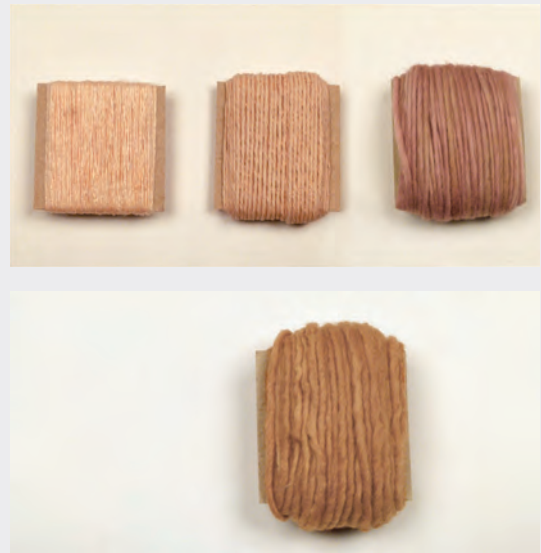


Abb. 8a und Abb. 8b

Auswertung

Bei „Roth auf Türksche Art“ denkt man vielleicht an den intensiven Rotton, der bei der komplizierten Färbung auf Baumwolle erreicht werden kann. Leider konnte dieser Farbton trotz Variation vieler Faktoren (höherer Einsatz von Annatto bzw. Alaun, längere Kochzeiten mit Annatto bzw. Rotholz) nicht erzielt werden.

Nach Färben mit Annatto wird – wie zu erwarten – auf Baumwolle, Leinen und Wolle ein zarter Gelbton erhalten, nicht jedoch „hellrot“ (ohne Abbildung). Das Überfärben mit Rotholz ergibt auf Wolle einen zarten Rotton (Abb. 8a), der nach Wiederholung der Prozedur teilweise wieder verschwindet (Abb. 8b).

Gelb auf 1 Pfund Wollen Garn (9)

Wurde nicht durchgeführt (s.o.)

Dauerhafte gelbe Farbe (10)

Leinengarn wird in 3% Alaun-Lösung für eine Stunde gekocht.

In einem Färbetopf wird eine konzentrierte Kaliumcarbonat-Lösung mit 3% Annatto, das vorher über Nacht in Essig eingeweicht wurde, versetzt und eine Stunde lang gekocht. Nach Zugabe des gebeizten Leinengarns wird eine weitere Stunde gekocht. Dann wird das Garn ausgespült.

Auswertung

Auch bei diesem Rezept kann ähnlich wie bei Rezept (8) der versprochene Farbton trotz Variation der Bedingungen (höherer Einsatz von Annatto bzw. Alaun, längere Kochzeiten) die versprochene gelbe Farbe nicht erhalten werden. Wird Annatto über Nacht ohne Essig eingeweicht, wird eine rötlichere Färbung erhalten

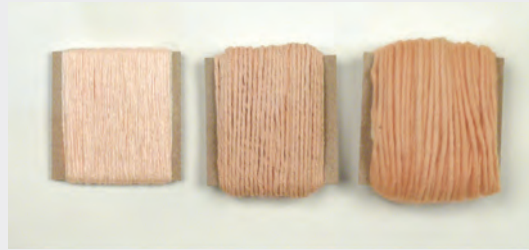
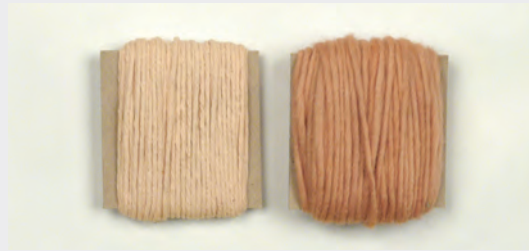


Abb. 9a und
Abb. 9b



(Abb. 9b) als beim Einweichen mit Essig (Abb. 9a).

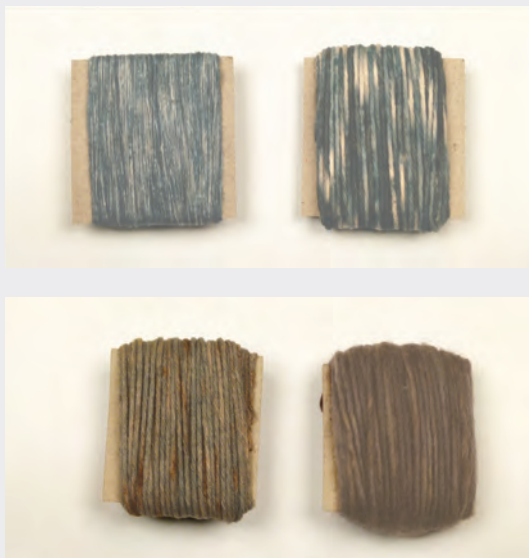
Dunkelblau gut färben auf Leinen Baumwolle und Schaffwolle (11)

2% Indigopulver und 50% Blauholz werden zusammen eine Stunde lang gekocht. 10 ml Ammoniak (im Original: Nachtwasser) werden dazugegeben und nach Umschwenken wird der Färbebeutel entfernt. In den Farbstoffsud werden 5% Kaliumcarbonat und 2% Weinstein gegeben. Nach Umrühren kommt das Garn dazu, das dort 10 Minuten ruht. 3% Kupfersulfat werden in Wasser gelöst. Das Garn aus der Färbelösung wird vorsichtig ausgewrungen, in die Kupfersulfat-Lösung gegeben und dort für 10 Minuten bewegt.

Auswertung

Wie schon in der Einleitung beschrieben, konnte bei Vorversuchen durch Nachtwasser (stehenden Urin) keine Reduktion von Indigo beobachtet werden. Eine bessere Indigo-Färbung wäre sicherlich mit Natriumdithionit, dem heute üblichen industriellen Reduktionsmittel für

Abb. 10a und
Abb. 10b



Indigo, erzielt worden. Darauf wurde – um möglichst eng an den Originalrezepten zu bleiben – verzichtet.

Umso erstaunlicher ist, dass bei den hier gewählten Versuchsbedingungen trotzdem Indigo an die Fasern gebunden hat. Das scheckige Muster vor dem Nuancieren⁹ mit Kupfersulfat (Abb. 10a) kommt dadurch zustande, dass die Fasern – wie beim Shibori – partiell abgebunden wurden, um den Färbereffekt von Indigo zu beobachten. Blauholz als Farbstoff kommt hier noch nicht zum Tragen, erst nach dem Einlegen in eine Kupfersulfat-Lösung bildet sich ein bräunlicher Farbton auf den Fasern aus. Trotz Variation der Bedingungen des Nuancierens konnte kein besseres Ergebnis erhalten werden.

Hellblau auf Seide und Wolle (12)

Nach Kochen für eine Stunde in 12% Alaun lässt man den Stoff in der Beize auskühlen. Danach wird er ausgewaschen. 1% Indigopulver wird mit 6% konzentrierter Schwefelsäure angefeuchtet und einen Tag stehen gelassen. In einem Färbekessel wird ausreichend Wasser aufgekocht und der Farbteig hinzugegeben. Dann

wird der gebeizte Stoff hineingegeben und für eine halbe Stunde gekocht.

Auswertung

Die Färbung gelang auf Anhieb. Bei diesem Rezept entsteht in situ aus Indigo das Indigo-karmin, einem sulfoniertem Indigoderivat, das 1740 erstmals in reiner Form hergestellt wurde und sehr beliebt zum Färben von hellblauen Garnen und Stoffen war. Die Lichtechtheit ist schlecht, nach einiger Zeit verfärbten sich die Textilien grün.¹⁰



Abb. 11

Zusammenfassung und Ausblick

Für die Farbe Rot werden sieben Färbungen beschrieben, davon sechs Rezepte für Wolle, drei Rezepte für Baumwolle oder Leinen mit Krapp bzw. den exotischen Färbedrogen Cochenille, Orleans und Rotholz. Für Gelb findet sich je ein Rezept für Wolle und Leinen mit der heimischen Färberscharte sowie der exotischen Färbedroge Orlean. Eine Anweisung zur Blaufärbung geben zwei Rezepte für Baumwolle oder Leinen bzw. Wolle oder Seide mit den exotischen Färbedrogen Indigo bzw. Blauholz. Es fällt auf, dass die schwer zu erzielende Farbe Schwarz nicht beschrieben wird und Seide nur in einem Färberezept erwähnt wird.

Interessant ist, dass das „Färbetuch von 1810“ zwei Indigofärbungen aufführt. In diesem Jahr unterband die Kontinentalsperre Napoleons (1806-1814) im vierten Jahr den Import von Indigo aus den englischen Kolonien.¹¹ Dies könnte bedeuten, dass das Buch entweder vor diesem Zeitraum verfasst wurde oder dass dem Autor noch genügend Indigo zur Verfügung stand. Warum findet sich kein Rezept zum Färben mit Waid? „Die Waidfärbung war ziemlich kompliziert und wurde daher nur von erfahrenen Blaufärbern durchgeführt.“¹²

Auch damaligen Standards einer wissenschaftlich geschuldeten Versuchsbeschreibung hält das Färbetuch nicht stand. Für den Autor war es vielleicht eher eine ‚Eselsbrücke‘, die nicht alle Färbergeheimnisse schriftlich fixierte. Auch werden ‚Selbstverständlichkeiten‘, die sich heute nicht ohne weiteres erschließen, nicht schriftlich festgehalten worden sein. Einige Rezepte lassen sich nur mit dem heutigen Wissensstand nachvollziehen, und bei anderen Rezepten ließen sich die angegebenen Farbtöne trotz Variation der Versuchsbedingungen nicht erzielen.

Über den Autor kann nur spekuliert werden. Ein Hof im Kreis Uelzen lässt auf ein bäuerliches Umfeld schließen. Diese Vermutung wird zum einen durch die sehr geringe Spanne der eingesetzten Färbetrogen und die Anzahl der erhaltenen Nuancen für einen professionell arbeitenden Färber bestätigt. Auch die geringen Mengenangaben lassen darauf schließen. Für professionelle Färber gedachte Bücher im 19. Jahrhundert werden größere Mengenangaben gemacht.¹³ Obwohl den FärberInnen der Zugang zu exotischen Färbetrogen gewährleistet war (trotz Kontinentalsperre), bleibt unklar, in welchem Umfang und wo sie erworben werden konnten.

Auch über die Produkte, die mit den gefärbten Garnen hergestellt wurden, kann nur spekuliert werden. Zu denken ist beispielsweise an wollene Strümpfe, von denen sich einige in den Museumsinventaren nachweisen lassen.¹⁴

Nach Abschluss der Versuche bleibt ein großer Respekt vor dem Autor und seinen Vorgängern, die ohne moderne Apparaturen wie pH-Meter oder Thermostaten sowie einer begrenzten Zahl an Färbetrogen und Chemikalien bunte Garne und Stoffe mit einfachen Mitteln schaffen konnten.

Danksagung

Mein Dank gilt meinem inzwischen verstorbenen Vater Manfred Henzel, der mich bei der Transkription des handschriftlichen Textes mit Rat und Tat unterstützte. Daneben danke ich Astrid Claaßen, M.A., welche die Korrektur des Transkription vornahm. Und mein Dank gilt Irina Filippov, Theresa Frößler, Hanna Günther, Caroline Hoffmann, Claire Kettler, Katharina Kleinhans, Anna-Mareike Oellien, Kinga Piekos, Pia Pritzel, Ulrike Schroer und Laura Siebertz, die im Labor das Abenteuer wagten, die Färberezepte im Experiment nachzuvollziehen.

Anmerkungen

- 1 http://de.wikipedia.org/wiki/Alte_Ma%C3%9Fe_und_Gewichte_%28deutschsprachiger_Raum%29 (22.5.2013)
- 2 Vgl. Schweppe 1993, S. 414.
- 3 Vgl. ebd., S. 176.
- 4 Vgl. ebd., S. 177.
- 5 Vgl. Adelung 1793, ohne Seite (Online: <http://www.zeno.org/Adelung-1793/K/adelung-1793-02-0046>) (22.5.2013)
- 6 <http://www.eberhardprinz.de/blog/?p=8092> (22.5.2013)
- 7 Vgl. Schweppe 1993, S. 232.
- 8 Vgl. ebd., S. 233.
- 9 Nuancieren ist das nachträgliche Behandeln einer Färbung mit einer Metallsalzlösung zum Erzielen einer Farbverschiebung.
- 10 Vgl. ebd., S. 303f.
- 11 Foltys de Garcia; Biertümpel in: Forum „Färberpflanzen“ 1997, S. 78.
- 12 Vgl. Schweppe 1993, S. 296.
- 13 Vgl. Runge 1834.
- 14 Beispiele finden sich im Bomann-Museum (Herrenstrümpfe B0007 oder B0257).



Petra Eller

Vestimentäre Zirkulationen

Neun Chintzmieder und Fragen an die Sammlung von ‚Trachten‘

Ob illustrierte Darstellungen, Fotografien oder hinter Glas befindliche Ausstellungsobjekte – als Textildesignerin habe ich mich mit ‚Trachten‘ bisher ausschließlich als Quelle für gestalterische Inspirationen befasst. Hierbei beeindruckte mich das gesamte ästhetische Spektrum der als ‚Tracht‘ bezeichneten ländlichen Kleidung: die archaische Eleganz der schlichten bäuerlichen Arbeitskleidung ebenso wie die opulent ausgestaffierte ‚Festtagstracht‘. Auf den ersten Blick wirkt die ländliche Kleidung gleichmachend, uniformierend. Doch jedes Detail, jeder Stich, der eine Falte definiert, erklärte sich mir auch als bewusst und individuell arrangierter Bestandteil einer an modischer Veränderung beteiligten Kleiderordnung. Modischen Veränderungen bei ‚Trachten‘? Im musealen Kontext wird in der Regel unterschieden zwischen städtischer Mode und ländlicher Mode, also ‚Tracht‘. Es stellt sich die Frage, ob und wie sehr das, was in der Stadt en vogue war, die Kleidung der ländlichen Bevölkerung beeinflusst hat und gab umgekehrt auch die ‚Bauertracht‘ Anregung für modische Trends?

Im Rahmen des Forschungsprojekts „Trachten in der Lüneburger Heide und im Wendland“ fand die erste real-ästhetische Konfrontation mit einer ‚Trachtensammlung‘ im Depot des Bomann-Museums in Celle statt. Die Restauratorin des Museums, Frauke Pezold, hatte einige Objekte, die von den Hauptbearbeiterinnen zuvor zur vertiefenden textilwissenschaftlichen Bestimmung ausgewählt worden waren, aus dem Magazin bereitgelegt.¹ Darunter waren viele bemerkenswerte Stücke, an denen sich sofort Diskussionen unter den fünf betei-

ligten WissenschaftlerInnen der Universität entfachten. Erstaunlich war, dass die Begegnung im Depot unvermittelt ‚körperliche‘ Assoziationen hervorrief. Die Perspektive wurde durch Fühlen, wenn auch durch die Schutzhandschuhe beeinträchtigt, Hören und Riechen synästhetisch erweitert. Das Bedürfnis, die Objekte zu erfassen und zu begreifen, drängte sich geradezu auf. Die ersten Fragen bezogen sich auf die TrägerInnen: Wer hat diese Kleidung wann und zu welchem Anlass getragen? Wie hat die Person sich darin bewegt? Wie hat sie sich gefühlt?

Meine Kollegin Doris Meyer-Logemann (†) und ich interessierten uns besonders für die insgesamt sieben bedruckten und gehintzten Miederjacken, die aufgrund ihrer außergewöhnlich anmutenden Muster und reizvollen Farbigkeit zwischen den sonst sehr schlichten Teilen aus dem Objektbereich der Damenoberbekleidung besonders auffielen.

Die Objekte – Erster Eindruck und erste Fragen

Die sieben Mieder aus der Sammlung des Bomann-Museum Celle erschienen uns als Bestandteil von ‚Tracht‘ zunächst als sehr untypisch, was seitens des Museums Bestätigung fand. Sie bilden stilistisch eine geschlossene Sammelgruppe und wirken daher seltsam isoliert unter den übrigen, überwiegend schwarzen Arbeitsmiedern oder Miederjacken. Leider gibt die Objektdokumentation des Bomann-Museums wenig Aufschluss über den Sammlungskontext. Sowohl die Herkunft als auch die Datierung ist bei fast allen sieben Miedern dif-

Abb. 1:
Miederjacke B0014,
Bomann-Museum Celle

fus, sodass nicht klar ist, welche Rolle sie in der ‚Trachtenregion‘ der Lüneburger Heide und dem Wendland spielen. Es stellt sich generell die Frage, ob diese Kleidungsstücke jemals auf dem Land getragen wurden. Waren sie Teil einer regionalen ‚Identität‘ oder eher Ergebnis der modischen Beeinflussung durch die nahegelegenen Städte? Oder wurden sie dem Museum als Konvolut von SammlerInnen überlassen?

Um die vorliegenden Angaben aus der Objektdatenbank zu bestätigen, gegebenenfalls zu korrigieren und zu ergänzen, beschäftigten mich – unabhängig vom unklaren Sammlungskontext – die Fragen, wann diese Muster modern gewesen sind sowie wann und wo die Stoffe hergestellt worden sein könnten.

Der methodische Zugang beinhaltet Aspekte der Kostümgeschichte, der Modetheorie sowie der Produktions- und Technikgeschichte. Im Wesentlichen stellen visuelle Analysen der Stoffe, aus denen die Mieder gefertigt wurden, die Grundlage der Untersuchung dar, aber auch die Schnitte und die Verarbeitung der Miederjacken werden berücksichtigt, um im Vergleich

mit anderen historischen Beispielen Erkenntnisse und Gewissheit über deren Entstehung und Nutzung zu gewinnen. Der Abgleich mit technischen Bedingungen der Druckverfahren spielt eine große Rolle, weshalb ich mich intensiv in die Geschichte des Zeugdrucks einarbeitete und Details über die verschiedenen Druckverfahren zu ermitteln versuchte.

Im Museumsdorf Hösseringen und im Museum für das Fürstentum Lüneburg entdeckten wir später zwei weitere Miederjacken, die ebenfalls aus bedruckten und gehintzten Stoffen angefertigt worden sind. In der Datenbank des Rundlingmuseum Wendlandhof Lübeln fanden wir keinen Hinweis auf gehintzte Mieder oder andere Objekte aus Chintzstoffen.

Die übereinstimmenden Merkmale der Chintze sind neben der glänzenden Oberfläche die floralen Musteranteile. Diese unterscheiden sich wiederum in Größe und Anordnung der Motive sowie in der Farbigkeit der Dessins, so dass sich kleine Mustergruppen bilden lassen. Die folgenden Datierungen und Ortsangaben sind den Objektdatenbanken entnommen:

Gruppe 1: Mehrfarbige Drucke mit flächig angeordneten großblumigen Mustern



Abb. 2: (links)
Mieder Celle
B0014, Flotwedel,
1. H. 19. Jh.



Abb. 3: (rechts)
Mieder Celle B0737,
Flotwedel, undatiert.

Gruppe 2: Einfarbige Drucke mit flächig angeordneten großblumigen Mustern



Abb. 4: (links)
Mieder Celle B0738,
Flotwedel, undatiert.

Abb. 5: (rechts)
Mieder Celle B0745,
Vierlande, undatiert.

Gruppe 3: Mehrfarbige Drucke mit längs angeordneten Bordürenstreifen



Abb. 6: (links)
Mieder Celle B0091,
Flotwedel/Lüneburger
Heide ?, 1.H.19. Jh.?,
alternativ Detail
Mieder Celle B0091.

Abb. 7: (rechts)
Hösseringer Mieder
H0468, „Kinderjacke“,
Uelzen/Umgebung,
undatiert alternativ
Detail Hösseringer
Mieder H0468.



Abb. 8:
Lüneburger
Mieder R00985,
ohne Ortsangabe
und undatiert.

Gruppe 4: Einfarbige Drucke mit längs angeordneten Bordürenstreifen

Abb. 9: (links)
Celler Mieder
B0089, Flotwedel/
Lüneburger
Heide?, 19. Jh.?



Abb. 10: (rechts)
Celler Mieder
B0090, Flotwedel/
Lüneburger Heide?,
19. Jh.? alternativ
Celler Mieder B0090.

Die Mieder sind nicht nur aufgrund der Muster und der glänzenden Oberfläche vergleichbar, auch die Schnitte und die Verarbeitung weisen große Ähnlichkeiten auf. Alle Nähte sind sehr sorgfältig von Hand genäht und jedes Mieder ist mit ungebleichten, teilweise groben Leinenstoffen gefüttert, welche mit dem Oberstoff von außen unsichtbar verstürzt worden sind. Der Schnitt entspricht einem im 18. Jahrhundert modernen, eng taillierten Schoßjäckchen, dem Caraco (siehe Abb. 11).

Abb. 11:
Schoßjacke mit
Ärmeln um 1750.



Erkenntnisse über die Verschlussweise liefert Jutta Zander-Seidel in der Beschreibung einer um 1750 datierten Schoßjacke:

„Den Reigen der Frauenoberteile beschließt eine Schoßjacke mit halblangen Ärmeln [...]. Ein eingearbeitetes, nur wenig versteiftes Leinenmieder wird in der vorderen Mitte geschnürt. Der angeschnittenen Übertritt, der die Schnürung verdeckt, besitzt auf der freien Seite keine sichtbare Fixierung, so dass ihm – wie bei Jean-Etienne Liotards Dresdener ‚Schokoladenmädchen‘ – möglicherweise eine darüber gebundene Schürze Halt gab.“⁴² (siehe Abb. 12)

Auch die untersuchten Miederjacken werden mit einem in das Futter eingearbeitetem Untertritt durch Schnürung verschlossen. Der Außenstoff liegt als Übertritt lose darüber. An den oberen Ecken befinden sich Reste von seidenen Bändern, die möglicherweise als Bindebänder einen ergänzenden Verschluss bildeten oder reinen Zierwert hatten. (Vgl. dazu das Insert von Barbara Kloos und Julia Buckmiller)

Die Analyse der Schnitte und deren Vergleich mit Abbildungen anderer historischer Miederjacken lässt den Schluss zu, dass es sich bei den neun Objekten um Frauenoberbekleidung aus dem 18. Jahrhundert handelt. Nur vier der Mieder sind in der Datenbank überhaupt datiert und zwar ins 19. Jh. (vgl. Abb. 2-10). Diese Angaben könnten sich auch auf die

Besitznahme der Museen beziehen, da über das Zustandekommen der Objektdokumentation nichts bekannt ist. Die Angaben haben wenig Aussagekraft darüber, wann und wo die Miederjacken getragen wurden und sind deshalb nur spekulativ verwertbar.

Weitere Anhaltspunkte zur Kontextualisierung der Objekte können über eine Bestandsaufnahme des allgemeinen Zustands gewonnen werden. Die Miederjacken aus Hösseringen und Lüneburg weisen Gebrauchsspuren und Verschleißerscheinungen auf, die erwartungsgemäß bei herkömmlicher Nutzung von Kleidungsstücken entstehen. An beiden Objekten existieren durch Reibung hervorgerufene, aufgeraute, abgewetzte und löchrige Stellen. Das Lüneburger Mieder ist im vorderen Bereich am Bauch stark abgenutzt, hier ist der Stoff aufgeraut und löchrig, sogar die Farbe ist abgerieben und der Glanz ist fast verschwunden (Abb. 71). Das als Kindermieder ausgewiesene Oberteil aus Hösseringen ist insgesamt am stärksten abgenutzt. Der Stoff ist weich, teilweise fadenscheinig und der Glanz ist nur an wenigen Stellen erhalten. Der Gesamtzustand beider Miederjacken ist dennoch gut.



Abb. 12:
Das Schokoladen-
mädchen von Jean-
Etienne Liotard,
1744-1745.

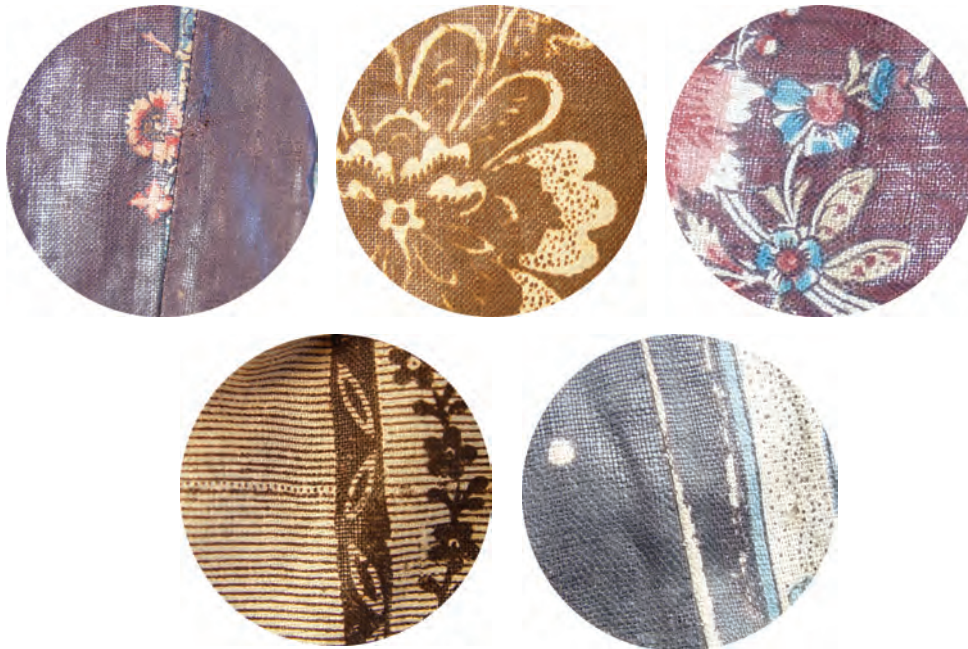


Abb. 13-17:
Detailaufnahmen
der untersuchten
Chintzmieder.

Auf den Detailaufnahmen der Celler Mieder hingegen sind der sehr gut erhaltene Glanz der Oberfläche und auch die Quetschung des Gewebes – auf das Veredelungsverfahren soll später noch genauer eingegangen werden – zu erkennen. Der extrem gute Gesamtzustand der Celler Mieder ist erstaunlich und zugleich rätselhaft, denn die Objekte weisen kaum Gebrauchsspuren oder Verschleißerscheinungen auf. Diese Mieder wurden höchstwahrscheinlich nicht als Alltagskleidung getragen und schon gar nicht von mehreren Generationen oder über mehrere Epochen hinweg genutzt. Lediglich durch Schweiß hervorgerufene Flecken und Verfärbungen bei den hellen Miedern weisen auf eine Benutzung hin. Die Kleidungsstücke wurden zweifellos in ihrem Nutzungszeitraum sehr schonend behandelt.

Dies wirft die Frage auf, ob dieses Konvolut im 19. Jahrhundert nach historischen Schnitten zum Zweck der Repräsentation oder Dokumentation für ein Museum oder als Theaterkostüm rekonstruiert worden sein könnten. Doch wären die Mieder dann so akkurat von Hand genäht worden – und warum sieben Stück? Und woher stammten die Stoffe, falls es sich um eine Rekonstruktion handelt?

Um die Datierung der Objektdatenbank durch wissenschaftliche Grundlagenforschung zu bestätigen oder zu korrigieren, rücken die Musterungen der Stoffe in den Fokus der Untersuchung. Wie können die auffälligen, teilweise exotisch anmutenden Stoffe im Kontext musealer Sammlungen gelesen werden und welche Erkenntnisse über Aspekte der Produktion und Konsumtion im ländlichen Gebiet kann die Untersuchung der Stoffe aus technologischer und ästhetischer Sicht ergeben?

Zunächst werde ich den kulturhistorischen Kontext von Druckstoffen, Textildruckverfahren und Stoffveredelung allgemeiner erschließen, um dann an den Objekten mit Hilfe visueller Analysen die ästhetischen Aspekte der Dessins herauszuarbeiten. Diese sind eng verknüpft mit technischen Sachverhalten, sodass die Objektanalyse schließlich auf die Untersuchungen

über die Herstellungsverfahren der Stoffe und Stoffmuster, deren technischen und regionalen Möglichkeiten und Einschränkungen, zurückgreift.

Bedruckte Stoffe in den Sammlungen der Museen

Wie bereits einleitend erörtert, übten die Chintzmieder aufgrund ihrer visuellen Präsenz, hervorgerufen durch die Vielfarbigkeit und interessanten Farbkombinationen, die kräftigen Farbkontraste und phantasievollen Musterungen, eine besondere Faszination aus. Neben den gehintzten Miedern gibt es zahlreiche Beispiele bedruckter Stoffe in den ‚Trachtensammlungen‘ der Museen: Blau-, Türkischrot- und Ätzdrucke sowie ein- und mehrfarbige Direktdrucke (Model- und Walzendrucke). Wahrscheinlich nehmen Blaudrucke den größten Umfang der druckgemusterten Stoffe in den Sammlungen ein. Der Blaudruck war im Verhältnis zu anderen Druckverfahren relativ simpel, galt daher als preiswertes Mittel zur Stoffveredelung. Das Handwerk konnte in kleinen Werkstätten ausgeführt werden, die sich Mitte des 18. Jh. bis ins 19. Jh. auch in Kleinstädten und ländlichen Gebieten ansiedelten³. So waren Blaudrucke ländlich-handwerklich verortet und wurden gängig mit bäuerlicher Kleidung assoziiert und ähnlich wie die ländliche Kleidung selbst, zu einer prädestinierten ‚Trachtenware‘. Es wundert daher wenig, wenn Blaudruck in den Museen dominant vertreten ist. Gehintzte Stoffe hingegen sind nicht so zahlreich aber dennoch in den Sammlungen vorhanden. Sie sind weniger sichtbar, da sie häufiger als Futterstoffe, z. B. bei einigen Hauben sowie für innere Saumbelege bei Frauenkleidung verarbeitet wurden.

Sie waren also gebräuchlich und gegenwärtig, woraus zu schließen ist, dass Chintze im norddeutschen Raum konsumiert wurden.

Im Rahmen des Forschungsprojekts wurde daraufhin versucht, die Objektdatenbanken dementsprechend auszuwerten. Die Objektbe-

schreibungen sind jedoch in der Regel zu ungenau und selbst die Sichtung jedes einzelnen Fotos brachte kein verlässliches Ergebnis, da hier die Futter- oder Belegstoffe meistens nicht sichtbar sind, so dass eine vollständige Überprüfung der Datenbank nicht erfolgte. Die Erfassung und Auswertung der Bandbreite der verschiedenen Druckverfahren in den Sammlungen der beteiligten Museen steht also noch aus.

Im Allgemeinen werden historische Druckstoffe in der einschlägigen Literatur selten präzise beschrieben, technische Erläuterungen fehlen dabei meistens gänzlich oder sind unspezifisch bis ungenau. Das technische Know-how aber entscheidet über die Machbarkeit von Ideen und Entwürfen, weshalb der historische Zeugdruck im 17. und 18. Jahrhundert ein wichtiger Bestandteil dieser Untersuchung ist. (siehe Insert zu Zeugdruckverfahren Seite ##).

Exotismus und Cultural Exchange

Was sind eigentlich Chintze? Die Stoffe haben ihren Ursprung in Indien. Die ersten Exemplare der bunten, handbemalten Baumwollstoffe, die durch das Glätten und Polieren mit Muschelschalen, Steinen oder anderen Werkzeugen eine glänzende Oberfläche bekamen, wurden kurz nach der Entdeckung des direkten Seewegs durch Vasco de Gama 1498 nach Europa gebracht.⁴ Zu dieser Zeit produzierten die indischen Werkstätten nicht nur Stoffe für den heimischen Markt, sondern unterhielten bereits einen regen Handel nach Südwestasien.⁵ Ab dem frühen 17. Jahrhundert wurden die Stoffe über die an der Coromandel Küste⁶ (Ost-Indien) gelegenen englischen und niederländischen Kolonien auch im großen Stil nach Westeuropa importiert.

Die Muster der Stoffe stellten überwiegend baumartig strukturierte Phantasiegewächse (Botha) mit üppigen naturalistischen Illustrationen von Flora und Fauna dar. Botha ist, so wird vermutet, persischen Ursprungs und bedeutet blühender Busch.⁷ (siehe Abb. 18) Die techni-



sche Grundlage der typischen Chintze ist eine komplizierte und aufwändige Beizenfärbetechnik⁸ mit Krapp (*Rubia tinctorium*)⁹.

An der Coromandel Küste wurden die Muster der Chintze und Calicos meist mit der kalam, einem speziell angefertigten Zeichenwerkzeug aus Bambus, aufgezeichnet und -gemalt.¹⁰ Nur gelegentlich wurden Konturen der Motive mit Holzmodellen aufgedruckt. Es gab regionale Unterschiede bei der Anwendung der Mustertechnik. Das Wesentliche ist aber, dass die Farben nicht direkt aufgetragen werden, sondern farblose Beizen mit verschiedenen Inhaltsstoffen, die erst in einem weiteren Arbeitsgang, dem Färben im Krappbad, chemisch reagieren und farbig werden. Eisenhaltige Beizen erzeugen im Krapp-Färbebad die dunklen Töne bis hin zu Schwarz, während Alaunbeizen die Entwicklung der Rottöne bewirkt.

Durch Abwandlung der Konzentration und der Mischungsverhältnisse kann eine große Palette von Farbtönen über Rot, Violett, Braun bis Schwarz in allen Schattierungen gefärbt werden. Um ein noch größeres Farbspektrum zu erhal-

Abb. 18:
Wandbehang oder
Bettüberwurf
ca. 1700-25 aus
der Sammlung
des Victoria and
Albert Museum in
London (V&A).



Abb. 19: Detailausschnitt von einem Wandbehang oder Bettüberwurf, ca. 1700-25 aus der Sammlung des V&A.

ten, wurde die Beizenfärbung auch mit der Indigofärbung (Beizen- und Reservefärbetechnik) kombiniert.¹¹ Dazu werden bereits ausgefärbte Bereiche mit einem Reservierungsmittel, traditionell mit Wachs, abgedeckt, um diese beim Färben in der Indigo-Küpe vor dem Anfärben zu schützen. Kleine Mengen Blau sowie Gelb werden direkt aufgemalt.

Der gesamte Prozess ist sehr kompliziert und langwierig. Die Vorbehandlung des Stoffes, das Übertragen des Entwurfs auf den Stoff, das mehrfache Auftragen verschiedener Beizen, zwischendurch das Ausfärben im Krappbad, das Reservieren bestimmter Farbflächen, das erneute Färben und schließlich das Entfernen der Reservepaste und die Nachbehandlung des Stoffes erfordern Sorgfalt, Präzision und genaue Kenntnisse der Färbedrogen und der chemischen Prozesse, um ein zufriedenstellendes Ergebnis zu erzielen.¹²

Der Begriff Chintz oder auch Chinchés und Chints (englisch), Zitz (deutsch), Sits (nieder-

ländisch) oder Chittes (franz.) kommt vermutlich vom Hindi-Wort „Chitra“. Die Bedeutung des Wortes scheint nicht eindeutig geklärt: Während Johannes Hugo Koch die Bezeichnung mit vielfarbig¹³ übersetzt, bedeutet das Wort laut Rosemary Crill und Ian Thomas gesprenkelt und bezieht sich auf den Hintergrund der Muster. Denn durch das Aufspritzen oder -spritzen der Beizen ist der Farbauftrag lebhaft gesprenkelt.¹⁴ Historische Beispiele aus der Sammlung des Victoria and Albert Museum in London belegen diese Definition (Abb. 19). Auch die portugiesischen Händler, welche die bunten Stoffe bereits im 16. Jahrhundert nach Europa brachten, nannten sie entsprechend der gesprenkelt-gefleckten Farbe pintado.¹⁵

Unklar ist, ob die bemalten Stoffe mit sprenkeligem Hintergrund in ihrer Ursprünglichkeit immer mit der geglätteten und dadurch glänzenden Oberfläche versehen waren, so wie es Susan Meller und Joost Elffers mit ihrer Begriffsdefinition von Chintz vorschlagen: „variegated or spotted [...] what distinguishes chintz is a glaze of wax, starch, or resin, originally rubbed in by hand – in India with a shell or rounded stone, in eighteenth-century England with large flat flints [...]“¹⁶.

An dieser Stelle wird deutlich, dass durch die unterschiedlichen Übersetzungen bzw. sprachlichen Aneignungen verschiedene Begriffe im Zusammenhang mit gemalten und bedruckten Baumwollstoffen kursierten, deren Verwendung teilweise widersprüchlich ist.¹⁷ Darüber hinaus wurden die Begriffe zunächst für die importierte Originalware verwendet, später für Stoffe, die im Auftrag in Indien für den europäischen Markt gefertigt wurden und schließlich für die in Europa nach indischem Vorbild produzierten Drucke. Mit ziemlicher Sicherheit wurde der Chintz für beides, für bemalte und bedruckte Stoffe, benutzt.

Für einen vergleichenden Forschungsauftrag ist die verbindliche Verwendung korrekter und einheitlicher Warenbezeichnung unumgänglich. Der Begriff Chintz wurde in Europa mit dem Import bunt bemalter indischer Stoff-

fe eingeführt und wird bis heute für bedruckte, geglänte Baumwollstoffe verwendet, so dass er für die Verwendung der zu untersuchenden Stoffe der Miederjacken angebracht ist. Ferner sind die naturwissenschaftlichen und technischen Gesetzmäßigkeiten der indischen Färbetechnik, auf der später in ganz Europa die Zeugdruckverfahren basieren, genau zu definieren. Dabei scheint mir die Analyse der verschiedenen Druckverfahren ausschlaggebend für eine regionale Zuordnung und zeitliche Differenzierung zu sein.

Chintze und Calicos wurden bereits früh in Indien in Auftrag gegeben. 1662 schickte die East India Company Muster nach Indien, die von den Handwerkern vor Ort kopiert werden sollten. Europäische Gemälde, Grafiken und Textilien sowie andere Gebrauchsgegenstände wurden als Vorlagen verwendet¹⁸, somit waren die Muster vielfach nicht original indisch, was die Stoffe aus der Sammlung des Victor and Albert Museums anschaulich verdeutlichen. (Abb. 20 und 21).

Die englische Stickerei aus dem 17. Jahrhundert, weist eine frappierende Ähnlichkeit zu dem indischen Chintz auf.¹⁹ Es ist allerdings nicht nachgewiesen, dass der bestickte Stoff als Vorlage diente. In der Malerei wurde sogar die dreidimensionale Wirkung der Stickerei imitiert und dabei eine eigene Charakteristik entwickelt. Auf der Stickerei sind nicht weniger exotisch wirkende Blüten und Blattformen zu sehen als auf dem indischen Stoff. Aufgrund der gegenseitigen Beeinflussung ist die wahre Urhebererschaft der Motive schon zu dieser Zeit nicht mehr auszumachen. Susan Meller spricht in diesem Zusammenhang von „back-and-forth kind of cultural exchange“²⁰. Dementsprechend könnte ein Chintz bereits die Vorlage für die Crewel-Stickerei des Wandbehangs (Abb. 20) gewesen sein.

Auch der folgende Papierentwurf (Abb. 22) zeigt die typischen, im Indienne Stil gemusterten Blumenranken. Es handelt sich um ein japanisches Watari-Te²¹ und damit um ein Stoffmuster, das während der Muromachi (1336



Abb. 20 und 21: links bestickter Wandbehang, England spätes 17. Jahrhundert, rechts Chintz, Ende 17./Anfang 18. Jahrhundert.



Abb. 22: Watari-Te Muster für Stoffdruck, Japan, undatiert (wahrscheinlich Edo: 1603-1868).

Abb. 23:
Rekonstruktion
eines um 1725 mit
indischem Chintz
ausgestatteten
Zimmers mit Wand-
verkleidung und
Sesselbezügen, Schloss
Hof, Niederösterreich.



bis 1573) bis Edo (1603 bis 1868) Zeit über die Handelshäfen der Holländer, Portugiesen oder Chinesen nach Japan exportiert und dort kopiert wurde.²²

Die Stoffe wurden auch in Europa, so wie ursprünglich in Indien, zunächst als Interieurtextilien für Wandbehänge und Bettdecken verwendet.²³ Mit Wandbehängen waren wahrscheinlich Wandverkleidungen gemeint, wie sie bei der Rekonstruktion einer Raumausstattung von 1725 in der Abb. 23 zu sehen sind.

Da es vergleichbare Textilien in Europa nicht gegeben hat, müssen die zarten, duftigen Gewebe mit den feinen, farbigen Mustern auf Europäer eine umwerfende Wirkung gehabt haben. Samuel Pepys notiert in seinem Tagebuch am 5. September 1663 in England: „Als er endlich fort war, mit Creed und meiner Frau in die Cornhill-Straße, wo ich meiner Frau schließlich, nach mehreren Anläufen, Chintz kaufte, das heißt eine Art feinen bunten Möbelkattun, um ihr neues Zimmer damit zu bespannen, was gewiß sehr schön aussehen wird.“²⁴

Pepys war wohlhabend und in der Londoner Gesellschaft angesehen, so werden er und seine Frau modisch auf dem neuesten Stand gewesen sein. Warum es mehrere Anläufe brauchte, wird aus diesem Beleg leider nicht ersichtlich. War das Angebot so groß, dass Frau Pepys sich aufgrund der vielfältigen Auswahl nicht entscheiden konnte? Oder waren die Chintze schwer zu bekommen?

Auf jeden Fall hatten die internationalen Vernetzungen durch die regen Handelsbeziehungen im 17. und 18. Jahrhundert Auswirkungen auf ästhetische Vorstellungen und gleichsam Einfluss auf kulturelle Werte. Unter diesen Vorzeichen ist keineswegs auszuschließen, dass diese Impulse auch die Lüneburger Heide erreicht haben, nicht zuletzt aufgrund der geografischen Nähe zu der Hansestadt Hamburg. Zweifellos veränderte sich die europäische Textilproduktion im ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert durch die progressiven Einflüsse des trans- und interkulturellen Austauschs, eine frühe Form von Globalisierung.

Der Stoff wird Mode

Das europäische Textilhandwerk verarbeitete im 17. Jahrhundert fast ausschließlich Wolle und Leinen. Die Erzeugnisse waren überwiegend grob und wirkten schwer und dumpf, da die Möglichkeiten der Färb- und Drucktechnik begrenzt waren. Gefärbt wurde mit Produkten aus der Natur: Safran und Wau für Gelb, Waid für Blau, Färberröte (Krapp) für Rot.²⁵ Auch Indigo wurde bereits ab Ende des 15. Jahrhunderts eingeführt und verdrängte den Färberwaid, da die Farbausbeute sehr viel effizienter gewesen war.²⁶ Gedruckt wurde mit Ölfarben, die erstens kaum abriebfest waren und daher ausschließlich für Dekorationsstoffe verwendet wurden. Zweitens rochen sie unangenehm, und die Farbpalette war nicht zu vergleichen mit den leuchtenden Farben der indischen Baumwollstoffe. Nur die Seidenweberei brachte ausgefallene, wertvolle und dementsprechend teurere Stoffe hervor.

Der große Boom der indischen Stoffe setzte Mitte bis Ende des 17. Jahrhunderts ein. Ausschlaggebend war die Gründung der europäischen Handelsgesellschaften²⁷ um 1600, die fortan die Ein- und Ausfuhren mit den Kolonien regelten und kontrollierten. Aus Indien wurden neben den Chintzen auch schlichte – einfarbige, gestreifte, karierte – Baumwollstoffe importiert. Viel ist jedoch über die Einfuhren nicht zu erfahren, außer, dass sie preiswert gewesen sein sollen. Die Leichtigkeit, der Tragekomfort und die einfache Pflege waren neben der Farbigkeit neue Eigenschaften, die Wolle und Leinen so nicht boten. So konstatiert etwa Gösta Sandberg: „The floral calicos streamed to the European trade houses in Paris, London and Amsterdam. Clothes were valued for their fastness and chroma, their elegant, exotic patterns, and for the lightness of the material equally suited for articles of clothing and equipment purposes.“²⁸

Zum Ende des 17. Jahrhunderts experimentierten Werkstätten in ganz Europa, um das indische Färbverfahren auf den Zeug-



Abb. 24:
Petticoat, mit
schwarzen Pigmenten
bemalt, Futter
bedruckt, Coromandel
Küste, 1750-1775.



Abb. 25:
Frauenjacke,
Baumwolle, Beizen-
und Reservefärbung,
Mitte 18. Jh.

druck übertragen zu können. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren etliche Druckereien in Deutschland in der Lage, Baumwollstoffe nach indischer Manier bunt zu bedrucken. Nach wie vor wurden in Indien Stoffe in Auftrag gegeben, deren Einfuhr, wie auch das Tragen von bemalten Baumwollstoffen überhaupt, zum Schutze der einheimischen Textilproduktion phasenweise regional verboten war (vgl. Insert Zeugdruck in Zahlen).

Entsprechend der Nutzungswandlung wurden die Muster angepasst: Die baumartigen Motive wichen, da sich Flächenmusterungen oder Muster mit Bordürenrapport besser für den Zugschnitt von Damenbekleidung eigneten (Abb. 24 und 25).

Insert:

Petra Eller

Zeugdruckverfahren



Diese undatierte Darstellung einer englischen Kattundruckerei um 1750 stellt den Vorgang des Zeugdrucks schematisch dar. Vermutlich sind die Drucktische viel länger gewesen, damit die Beizen auf den Stoffen abtrocknen und mehrere Druckvorgänge hintereinander ausgeführt werden konnten. Auf diesem Bild sind die Muster bereits auf dem Drucktisch zu erkennen, obwohl diese tatsächlich erst während des Ausfärbens sichtbar wurden. Auch werden die Schildermädchen nicht im gleichen Raum gearbeitet haben, da zwischen den Arbeitsgängen das Färben, Waschen und Trocknen lag. Dennoch liefert die Darstellung einen Eindruck vom Arbeitsprozess.

Zeugdruckverfahren

Die ursprünglichen indischen Chintze sind überwiegend nicht bedruckt sondern bemalt. In Europa dagegen versuchten die Handwerker Ende des 17. Jh. von vornherein, die indischen Färbemethoden auf den Blockdruck (Modeldruck) zu übertragen. Generell unterschieden sich die historischen Zeugdruckverfahren methodisch in Hoch- und Tiefdruck und darin, mit welchen Substanzen die Farbe erzeugt wurde, d.h. durch Farben, Beizen, Reservierungsmittel oder andere Substanzen und deren Kom-

bination. Die gängigsten Druckverfahren waren Blaudruck, Porzellan- oder Fayencedruck, Türkischrot Druck, Ätzdruck und das Beizen- und Färbeverfahren mit Krapp, dem „Zweikomponenten-Druck“¹ (identisch mit Zitzdruck bzw. Drucken nach indischer Manier).

Hochdruck: Block- oder Modeldruck

Das Muster wurde aus einem Holzblock geschnitzt. Die erhabenen Stellen bildeten das Motiv und bedruckten den Stoff. Das Muster konnte durch vorgefertigte Metallstücke ergänzt

werden, die feine, regelmäßige Abdrucke, z. B. Punkte, Sichel, Kreuze, bewirkten.

Tiefdruck: gravierte Druckplatten aus Kupfer oder Stahl

Das Tiefdruckverfahren auf Kupferplatten wurde 1765 in England und Irland von Robert Jones, Francis Nixon und der Firma Bromley Hall in den Zeugdruck eingeführt. Mit dieser Methode wurden wesentlich feinere Zeichnungen im Druck ermöglicht. Die Farbe wurde in die eingravierten oder geätzten Vertiefungen einer Kupfer-, später Stahlplatte eingerieben. Der Stoff wurde auf die Platte gelegt und das Muster mit Hilfe einer mechanischen Presse übertragen. Da das Gravieren der Metallplatten sehr viel aufwendiger war als das Formstechen der Druckmodelle, wurde dieses Verfahren fast ausschließlich für Interieurstoffe, die langlebiger waren, eingesetzt. Diese Stoffe waren meist einfarbig bedruckt, manchmal zusätzlich koloriert und zeigten häufig szenische Darstellungen, „Chinoiserien“ oder auch „Toiles de Jouy“ genannt.² 1783 erhielt Thomas Bell (Schottland) das Patent für eine Stoffdruckmaschine, die mit gravierten Metallwalzen druckte.³

Das Bedrucken von Stoffen ‚nach indischem Manier‘

Die ausführlichste und plausibelste Beschreibung des technischen Vorgangs vom Beiz- und Färbeprozess lieferte Martin Knorr in seinem Buch „Mit Druckform, Krapp und Indigo“ von 1978. Knorr bezieht sich dabei auf eine Niederschrift des holländischen Kattundruckers Jean Rijnher von 1766.⁴ Dessen Vater hatte 1716 in Basel eine Kattundruckerei gegründet, die nach dieser Methode druckte.⁵

Die Druckerei: Eine Manufaktur bestand in etwa aus folgenden Werkstattbereichen: dem Druckereigebäude mit langen Drucktischen, der Tischler- und Formstecherwerkstatt, dem Farbhaus mit kupfernen Färbekesseln, einem Bleichplatz, einem Trockenhaus und/oder Trockentürmen und einer Mangel. Da für die Pro-

zedur der Vor- und Nachbehandlung der Stoffe viel Wasser benötigt wurde, befand sich das Ganze in unmittelbarer Nähe zum fließenden Gewässer.⁶

Musterzeichner: Eine der wesentlichen Aufgaben verrichteten die Musterzeichner, die nicht nur maßgeblich für das Design verantwortlich waren, sondern auch die technische Umsetzbarkeit hinsichtlich des Rapportes und der Farbfolge festlegten. Die Anzahl der Farbdrucke hing vom Entwurf ab, konnte aber durch geschicktes Überdrucken verringert werden.

Formstecher: Das Handwerk des Formschneiders erforderte Talent und Geschicklichkeit. Die Formstecher waren neben den Musterzeichner gut bezahlte Handwerker.

Das Muster wurde in festes, dichtes Holz geschnitten, bevorzugt Buchsbaum oder Birnbaum. Diese Platte von etwa Zollstärke (2,5 cm) wurde aus Gewichts- und Kostengründen auf einen dickeren Block aus Hartholz geleimt. Dieser hatte auf der Rückseite Grifflöcher.

Die Model: Die Vorform war das erste Modell, mit dem die Kontur des Musters, gebildet aus dünnen Holzstegen oder gebogenen Metallstreifen, die in das Holz geschlagen wurden, aufgedruckt wurde.

Für jede weitere Druckfarbe wurde eine Passform entsprechend der Musterzeichnung geschnitten. Auch hier konnten feine Linien aus Metallstreifen eingesetzt werden. Pünktchen und andere Elemente wurden aus Metallstäben, die über Zieheisen in die entsprechende Form gebracht wurden, angefertigt und eingeschlagen. So entstanden insbesondere die im Blaudruck vielfach vertretenen Stibbelmuster. Die Metallteile mussten auf eine Ebene gefeilt werden. Mit der Grundform wurde letztlich der farbige Hintergrund bei Bodenzitzen aufgedruckt.

Eine Zeugdruck-Manufaktur hatte hunderte bis tausende Druckmodelle auf Lager. Knorr schließt aus der Nummerierung der Dessins im

Musterbuch von Musick und Remmers, dass diese fast 5000 Formen besessen haben müssen (S. 27). Allein diese Mustersammlung umfasst über 500 Muster aus einem Jahr, so dass die Einschätzung nicht übertrieben scheint. Durch die Wanderschaft der Musterzeichner und Formschneider verbreiteten sich Dessins auch über die Landesgrenzen hinaus.

Vorbereitung: Die Baumwollstoffe wurden in der Regel als Rohware⁷ importiert und mussten vor dem Bedrucken und Färben entschlichtet, gebleicht und geglättet werden. Die Vorarbeit bestand aus vielen unterschiedlichen Vorgängen und war daher sehr arbeitsintensiv. Das Spülen der Stoffbahnen in den Fleeten und das Klopfen mit Knüppeln war dazu noch körperliche Schwerarbeit. Wurde dabei nicht sorgfältig vorgegangen, konnte der Stoff den Druck und die Färbung nicht gut aufnehmen. Einige Druckereien ließen ihre Waren in Kattun-Stampfmühlen herrichten. Vor dem Bleichen musste der Stoff im Scheidewasser bzw. Vitriol-Öl gebadet werden. Dies bewirkte, dass weiße Stellen des Gewebes am Ende nach dem Färben im Krappbad auch wirklich weiß wurden. Danach erfolgte das Bleichen auf der Kattunbleiche. Da ein guter, scharfkantiger Druck eine glatte Oberfläche erforderte, wurde abschließend das durch die vielen Behandlungen stark aufgeraute Gewebe durch Stärken und Mangeln geglättet. Spätestens nach dieser Vorbereitung wurden die Stücke mit wasserfester Farbe oder Metallplaketten für die KundInnen gekennzeichnet.

Druck: Auf das weiße Gewebe wurden mit den Modellen verschiedene verdickte, farblose Beizen (Mordant) aufgedruckt. Im ersten Druck entstand die Kontur durch die Vorform, die meist schwarz, gelegentlich bordeauxrot ausgefärbt wurde. Mit den Passformen wurden die verschiedenen Füllungen in die Kontur gedruckt. An den Druckmodellen befanden sich Markierstifte zur genauen Einpassung und Rapportierung des Musters. Die Druckpasten mit den verschiedenen Eisensalzmischungen bzw. Al-

kali waren alle farblos. Sie wurden im Chassis, einem hölzernen Stempelkissen, verteilt. Das war die Arbeit des Streichjungen, der nach jedem Druckvorgang die Fläche des Kissens wieder gleichmäßig benetzte. Der Block wurde auf einem Stempelkissen mit Farbe benetzt und danach auf dem Drucktisch auf den Stoff gesetzt. Mit einem kräftigen Schlag auf die Rückseite des Modells wird die Druckpaste in den Stoff gedrückt.

Die Prozedur wiederholte sich mit jedem Druck bis der gesamte Stoff auf dem Tisch bearbeitet war und mit jeder weiteren Farbe, aus der sich das Muster zusammensetzte. Der Stoff wurde anschließend für eine Trockenzeit von mindestens 24 Stunden in der Druckerei aufgehängt. Da die Stoffe möglichst schnell trocknen sollten, wurden die Räume ständig beheizt.

Ausfärben: Die Arbeit der Coleurmacher war die verantwortungsvollste innerhalb einer Zeugdruckerei, da umfangreiche Kenntnisse der Rezepturen und Erfahrung mit den komplexen chemischen Prozessen gefordert waren. Die Rezepturen zur Herstellung der Druckpasten und Färbelösungen waren geheim und machten den Coloristen zu einem unentbehrlichen und damit begehrten Mitarbeiter. Kern der Färbekunst waren die unterschiedlichen Reaktionen von sauren oder alkalischen Substanzen im Krappbad, wodurch auf Baumwollstoffen alle Farbnuancen unterschiedlicher Sättigung von Schwarz über Braun, Violett bis zu Rot und Rosé hervorgerufen werden. Je dunkler der Farbton, desto höher war der Eisenanteil. Die Herstellung von Eisenbrühe dauerte mindestens ein halbes Jahr. Die flüssigen Farbgrundlagen wurden mit Stärke, Gummi arabicum oder ähnlichem zu einem druckfähigem Brei verkocht.

Nachdem der Stoff bedruckt und die Beizen eingezogen waren, musste die angetrocknete Paste vor dem Ausfärben entfernt werden. Die Krapplösung konnte sonst nicht in die Fasern eindringen. Dies geschah im heißen Kuhmist-Bad. Die Verdickungsmittel wurden gelöst, ohne die Beizen anzugreifen. Anschließend

wurden die Stoffe gespült, während die Krusten gleichzeitig ausgeklopft wurden.

Über eine Haspel wurde der Stoff dann mehrfach durch den Färbekessel mit der sich langsam erhitzenden Krapplösung gezogen. Nach und nach entstehen gleichzeitig die verschiedenen Farben, während nicht bedruckte Bereiche weiß bleiben. Schließlich verblieb der Stoff zur Fixierung einige Zeit in der kochenden Farbflotte, bis alle Farben Wasch- und Lichtechtheit besaßen.

Schildern: Die Farben Blau und Gelb sowie deren Mischung, Grün wurden aus verschiedenen Pflanzensäften gewonnenen. Diese Farben konnten nicht gedruckt werden. Sie wurden nach dem Drucken geschildert, d.h. aufgemalt (nach dem niederländischen Verb ‚schilderen‘ für malen). Dies war eine der niederen, schlecht bezahlten Arbeiten junger Mädchen und Frau-

en, der Schildermädchen. Blau, Gelb und Grün waren nicht besonders licht- und wasserfest.

Nachbehandlung: Abschließend wurden die bedruckten Stoffe ausgespült, gegebenenfalls erneut gebleicht und geglättet.

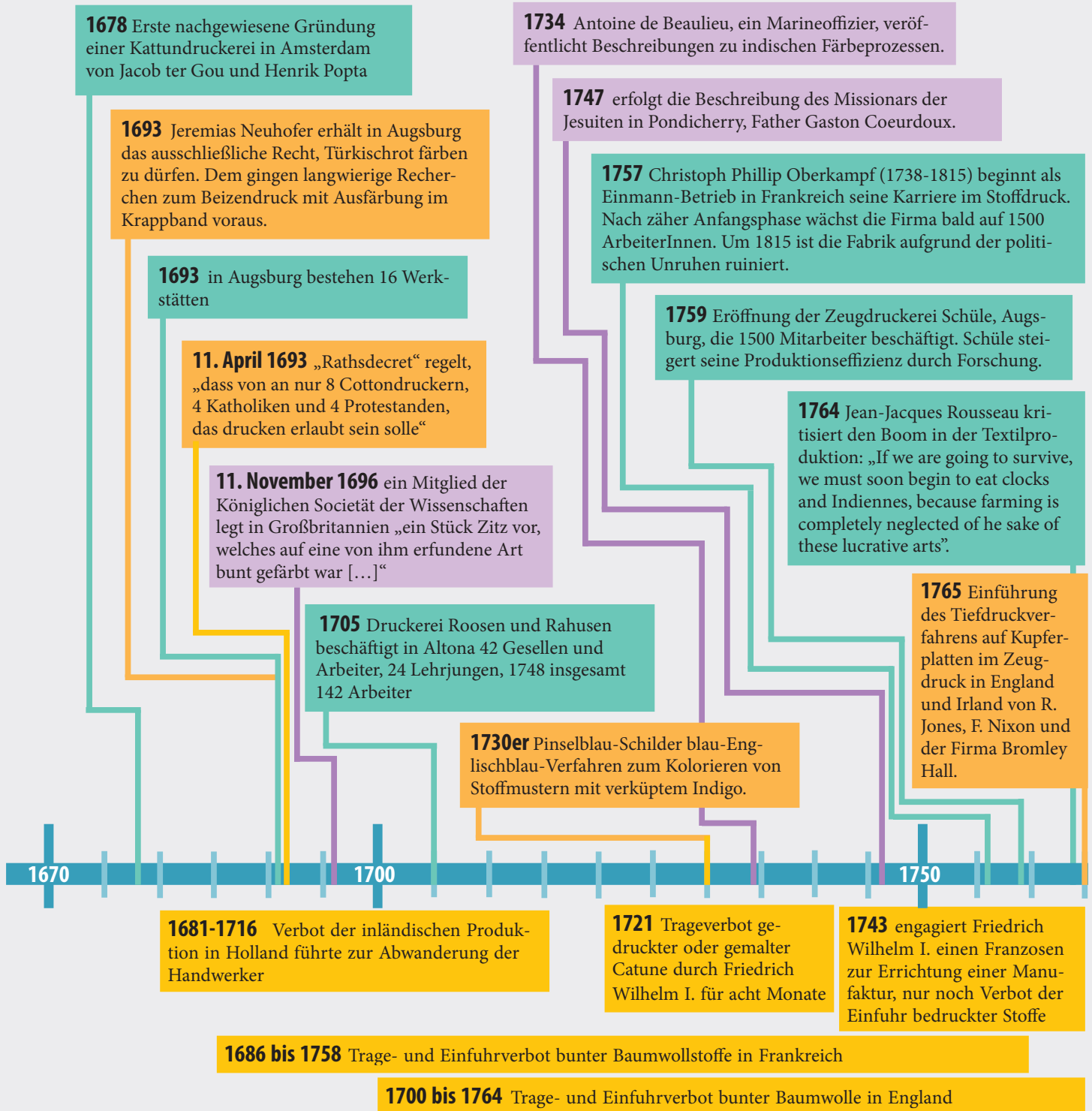
Anmerkungen

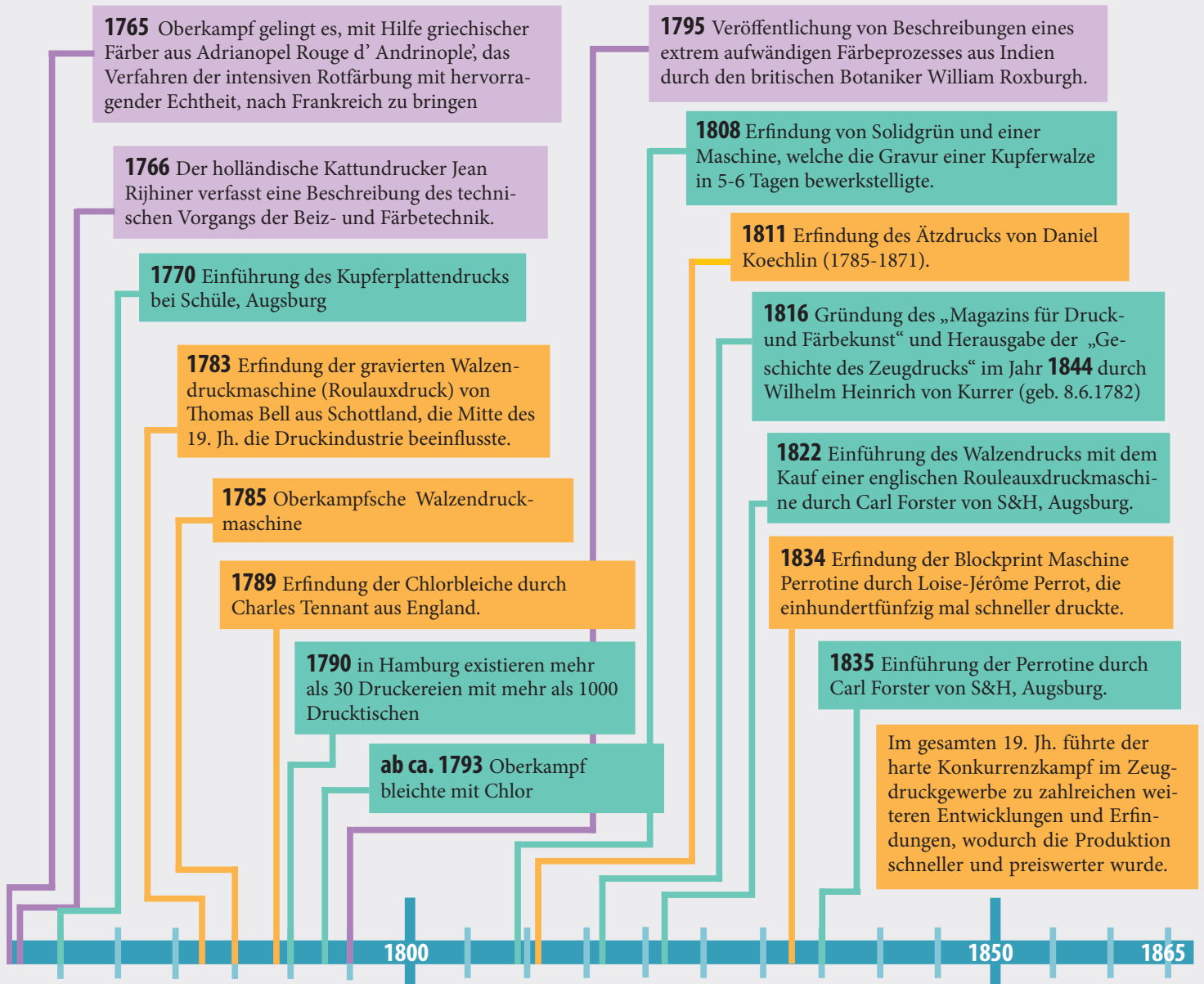
- 1 Knorr 1979, S. 4.
- 2 Vgl. Deutsches Textilmuseum Stadt Krefeld 2009, S. 16ff.
- 3 Vgl. Meller / Elffers 1991, S. 10.
- 4 Vgl. Dollfuß-Ausset/Matériaux pour la coloration des étoffes, Paris 1865, S. 112-147 sowie Knorr 1978, S. 75.
- 5 Vgl. ebd., S. 7 Sofern nicht anders gekennzeichnet, beziehen sich alle folgenden Angaben auf Knorr 1978.
- 6 Vgl. Bindewald / Kasper 1957, S. 74f.
- 7 Eine Stoffbahn hatte 22,5-40 brabantier Ellen, 40 brabantier Ellen entsprechen 28m (vgl. Knorr 1978, S. 14.)

Insert:

Petra Eller

Zeugdruck in Zahlen





Bunte Stoffe zunächst Mode der Unterschicht?

Daniel Defoe, der Autor von *Robinson Crusoe*, schrieb im Jahre 1708: „Die allgemeine Besessenheit der Leute nach ostindischen Waren hat jetzt einen derartigen Grad erreicht, dass die Chintze und gemalten Kalikos, die zuvor nur Verwendung für Teppiche, Steppdecken und zu Kleidungsstücken für Kinder und Angehörige der niederen Stände bestimmt waren, jetzt Gewänder für unsere Ladys abgeben.“²⁹

Demnach waren Chintze kurz nach der Jahrhundertwende zu einem Trend geworden und Dienstmädchen und Zofen zu Trendsetterinnen. Hatte sich Madame de Pompadour, die sich 1764 in einem nach indischer Manier gemusterten Kleid portraituren ließ, modische Anregungen in der Kammer ihrer Zofe geholt? (Abb. 26) Die zeitliche Verzögerung hängt wahrscheinlich mit den diversen Verboten der Einfuhr und des

Abb. 26:
Portrait von
Madame
de Pompadour
von 1764.



Tragens bunter Baumwollstoffe – in Frankreich beispielsweise von 1686-1759³⁰ – zusammen. Ob das Gemälde ein Gewand aus gechintzter Baumwolle oder aus Seide darstellt, ist nicht zweifelsfrei zu beurteilen. Laut Crill waren die Kleider der Damen zwar ganz im Sinn des Understatements aus preiswertem Chintz, dafür aber mit edler, teurer Seide gefüttert.³¹ Dass diese Chintze tatsächlich günstiger waren, konnte nicht verbindlich nachgewiesen werden. Sicher gab es sowohl bei den importierten Chintzen als auch bei den hiesig produzierten große Qualitätsunterschiede, die den Wert der Ware ausmachten. Ein hochwertig und aufwendig veredelter Baumwollchintz mag letztlich kaum preiswerter gewesen sein als ein Seidenstoff.

Doch wie kamen Frauen mit geringem Einkommen, die laut Defoe den Chintz-Trend auslösten, an erschwingliche Chintze? Gab es weniger kostbare Importe oder Ausschussware, die billig veräußert wurde? Oder wurden die Wandbehänge und Bettdecken der wohlhabenden Schichten, die bereits aus der Mode oder abgenutzt waren, zu Kleidung umgearbeitet? Dass die Interieurstoffe rasch durch neue ersetzt wurden ist denkbar, obwohl der modische Wandel sich bei Innenraumtextilien langsam vollzog. Verschleiß und Abnutzung sind ebenfalls auszuschließen, da die Stoffe in der Regel von guter Qualität waren. Denkbar ist, dass es günstige Reste, Ware von minderer Qualität oder Ladenhüter gab, die entweder aufgrund von Ermangelung anderer Stoffe oder aus ästhetischen Gründen für die Verarbeitung favorisiert wurden.

Bemerkenswert ist jedenfalls, dass sich dieser Trend entgegen der Simmelschen Modetheorie verbreitet hat. Ausgehend davon, dass die niederen, unterprivilegierten Schichten der oberen Schicht nacheifern und deren Bekleidungsverhalten kopieren würden, diskutierte der Soziologe Georg Simmel Anfang des 19. Jahrhundert ausführlich die Klassenmode. Einem Perpetuum mobile gleich, suche die privilegierte Schicht, vom Wunsch nach Abgrenzung und Distinktion angetrieben, ständig nach neuen Impulsen und

treibe so die Veränderungen an. In der Phase der Industrialisierung wurde das System zyklisch und schneller, die niederen Schichten erlangten Kaufkraft und modische Produkte wurden erschwinglich.³² Printmedien – Modejournale erschienen ab ca. 1770 – sorgten zusätzlich für die visuelle Verbreitung von Mode in all ihren kulturellen Erscheinungen. Bis in die 1960er Jahre des 20. Jahrhunderts galt die These Simmels als Prinzip für die Verbreitung modischer Trends. Erst mit der Popularisierung von Jugendszenen

mit stark ästhetisiertem Duktus – wie den Beatniks der 1960er, Hippies der 1970er, Punks und Popper der 1980er, Hipp-Hopper der 1990er – wurde die Trickle-Up- bzw. „bubble up“³³-Theorie erkannt und thematisiert. Individueller Streetstyle beeinflusst seitdem die Trends, Stil und Mode der Haute Couture und Prêt-à-porter und wird massentauglich. Auch die Verbreitung der Chintz-Mode im 18. Jahrhundert verlief laut Daniel Defoe³⁴ demnach ausgehend von der niederen zur oberen Schicht.

Die Chintzstoffe der neun Mieder

Im Folgenden werde ich die neun Chintzmieder aus den Sammlungen der Museen exemplarisch untersuchen und dabei unterschiedliche Schwerpunkte setzen. Wie wir bereits erfahren haben, waren gehintzte Stoffe in der Damenbekleidung des 18. Jahrhunderts beliebt und modern. Um die zeitliche Einordnung zu präzisieren, soll die Charakteristik der Stoffmuster genauer differenziert werden. Die Dessins werden insbesondere im Zusammenhang zur technischen Machbarkeit und im visuellen Vergleich mit anderem historischen Material betrachtet.

Die vorliegenden neun Mieder unterscheiden sich hauptsächlich im Stil ihrer jeweiligen

Muster, die sich in vier Gruppen gliedern lassen (vgl. s. o.). Mehr als die Hälfte der Mieder sind sogenannte Bodenzitze, d.h. die farbigen Muster stehen auf einem dunkelbraunem Grund. Die stärkste Gruppe bilden die Oberteile aus dem Museumsdorf Hösseringen und dem Museum für das Fürstentum Lüneburg sowie eines aus dem Bomann-Museum Celle. Es sind Bodenzitze mit gestreifter Flächengliederung und längs orientierter Anordnung verschiedener – teilweise naturalistisch dargestellt, teilweise stilisiert – floraler Motive, kleiner Blumensträuße und Blumenranken.

Gruppe 1: Mehrfarbige Drucke mit flächig angeordneten großblumigen Mustern

Die Stoffe der Mieder B0014 und B0737 weisen enorme Ähnlichkeiten auf. Da diese aufgrund ihrer Farbigkeit und Üppigkeit besonders auffällig sind, wurde das Muster von Objekt B0014 am gründlichsten untersucht. Es konnten einige Vergleichsmuster gefunden werden, die eine weitere Einordnung möglich machten. Bei diesen, vor dunklem Hintergrund gemusterten Stoffen, handelt es sich um Bodenzitze oder Bodendrucke, mit der Fondfarbe Rot, Braun, Violett oder Schwarz. Anne Jean-Richard erläutert die verschiedenen Möglichkeiten, einen Bodendruck herzustellen: „Mit einem speziellen Bodestempel konnten die Beizen [...]

aufgedruckt werden. [...] Eine andere Art, Bodendrucke herzustellen, war die „Rongeant“-Methode. Hier wurde der Stoff ganz mit Beize getränkt und diese in einem weiteren Arbeitsgang an den gewünschten Orten mit bestimmten Mitteln wieder entfernt.“³⁵ Eine Einschätzung bezüglich der Datierung liegt hier leider nicht vor. Generell heißt es, dass Bodenzitze im Verhältnis zu Drucken auf hellem, insbesondere weißem Hintergrund weniger hochwertig waren. Fehler konnten bei den dunklen Bodenzitzen besser retuschiert werden und es war eine Herausforderung, den Hintergrund trotz des Überfärbens weiß zu halten.³⁶



Abb. 27:
Mieder B0014,
Flotwedel 1. H.
19. Jh. Bomann-
Museum, Celle.

Celler Mieder B0014

Abb. 28: (oben re.)
Mieder B0014,
Ausschnitt Blüten-
bouquet.



Abb. 29: (unten re.)
Mieder B0014,
Detail Blüten- und
Blattornament.



Die Analyse der Merkmale der Stoffe orientiert sich an der Systematik Form-Muster-Rapport von Köller und Kunze-Groß. Hiernach unterscheiden sich Stoffe zunächst in ihrer primären optischen Wirkung: der Farbe, der Struktur oder der Musterung.³⁷

Bei den untersuchten Stoffen der gechintzten Mieder haben wir es mit einem Wechselspiel von Muster- und Farbwirkung zu tun. Die Textur der Stoffoberfläche spielt ebenfalls eine besondere Rolle. Wenngleich nicht von einer primären optischen Wirkung zu sprechen ist, verstärkt der durch das Chintzen hervorgerufene Glanz der textilen Fläche die Farbwirkung, wie auch die Spiegelung und Lichtreflexion die Gesamtwirkung beeinflussen.

Der Glanz wird auf dem leinwandbindigen Gewebe – ob es sich um Baumwolle oder Leinen handelt ist, konnte aufgrund der visuellen Analyse nicht festgestellt werden – durch mechanisches Pressen hervorgerufen, in der Regel ergänzt durch eine glättende Oberflächenausrüstung beispielsweise mit Wachs. Die Quetschung des Gewebes ist schon mit bloßem Auge gut zu erkennen, während die zusätzliche Ausrüstung mit Substanzen, die den Glanz erhöhen und den Stoff zugleich schmutzabweisend machen, aufgrund einer visuellen Analyse nicht festzustellen ist. Das Muster wurde durch Bei-

zendruck und Färbeverfahren mit Krapp hervorgerufen.

Die Farbwirkung beruht auf der Menge der einzelnen vorzufindenden Farben sowie deren Anordnung und Zuordnung. Daraus resultieren Farbrichtung, Farbhelligkeit und Farbreinheit.

Die Farbrichtung des Objekts ist bestimmt durch warme Farben, Brauntöne und Rottöne. Weiß (das gebrochene Weiß einer nicht chemisch gebleichten Naturfaser) und Blau setzen Akzente. Dabei sind die Farben leicht bis stark getrübt. Die Farbsättigung des Fonds ist satt. Das Dunkelbraun wirkt, verstärkt durch den Glanz, regelrecht tief und klebrig. Die Farben des Musters, helles und dunkles Khaki, Rosé und Bordeaux sowie Blau, sind auf dem weißen Untergrund lasierend aufgetragen und daher weniger stark gesättigt. Schwarze Kontur- und Schattierungslinien haben aufgrund ihrer Feinheit eine dezente aber markante Wirkung.

Durch die unterschiedliche Farbsättigung ergibt sich ein deutlicher Hell-Dunkel-Kontrast zwischen Fond und Muster.

Die Gestaltungselemente des Musters sind zum einen deutlich identifizierbare florale Formen in naturalistischer und naturähnlicher Darstellung und zum anderen Phantasieformen, die sich gestreut, aber durch Häufungen zu Hauptgruppen (üppige Blütenbouquets) und mehreren Nebengruppen (Ranken mit kräftigen Einzelblüten) formieren. Zwei große, rosa-rote Rosenblüten sowie eine braun-rot erblühte Phantasieblume mit gezackten Blatträndern bilden den Kern des großen Straußes, ergänzt durch verschiedenen Blattformen, kleinen Blümchen und Stängeln mit traubenartigen Fruchtständen. Verbindungselemente sind die teilweise verzweigten, feinen Ranken mit unterschiedlich großen, phantasievoll dargestellten Blüten und Blattformen. Die Blätter und Stiele sind durchweg in Khaki-Tönen ausgemalt, sodass der Anteil von braunen Farben dominiert. Die roten und blauen Flächen der Blüten runden das Bild schließlich harmonisch ab.

Die obenstehende Darstellung offenbart, mit wie vielen Druckvorgängen das Muster hergestellt wurde. Ausgehend davon, dass der Fond ebenfalls gedruckt wurde, wurden sechs Model für die verschiedenen Farben eingesetzt. Ungewöhnlich ist die Verarbeitung von zwei Konturfarben, Rot und Schwarz, sowie die reichhaltige Bemalung mit blau, ocker/gelb und khaki. Abgesehen von einem Fehler (Abb. 31), auf den ich noch zu sprechen komme, ist der gesamte Druck beachtlich passgenau, was ein Indiz für mit Präzision und großer Sorgfalt ausgeführte Druckvorgänge ist. Zusammenfassend lässt sich resümieren, dass es sich bei diesem Stoff um ein sehr hochwertiges Produkt handelt.

Der Rapport, die kleinste sich wiederholende Mustereinheit, des Stoffes vom Celler Mieder B0014 lässt sich aufgrund des kleinteiligen Zuschnitts an keinem Teil des Mieders erkennen. Durch die fotografische Vervielfältigung wurde die Mustereinheit rekonstruiert und ein Bild der zusammenhängenden Musterwirkung ge-

**Bodenform:**

Dunkelbraun

Vorform:Weinrote Konturen
und SchattierungenSchwarze Konturen
und Schattierungen**Passform:**

Hell Aubergine

Rosé

Ziegelrot

Geschildert:

Blau

Ocker- und Khakitöne

Sechs-Farb-Druck

schaffen. (Abb. 30) Deutlich ist zu sehen, dass die Motive bereits im Entwurf gespiegelt worden sind. Beim Zuschnitt des Mieders wurde die Musterrichtung ausgehend von der vorderen und der rückwertigen Mitte berücksichtigt und symmetrisch angeordnet. Jeweils an der rechten und linken vorderen Kante der Miederjacke sind der rechte und linke Stoffrand zu sehen, denn das Druckmuster setzt sich hier nicht fort. Dadurch ist der vertikale Rapport, der mit ca. 48 cm außergewöhnlich breit ist, klar definierbar. Die Webkante befindet sich wahrscheinlich im Umbruch der vorderen Mitte.

Bei der rückwertigen Mitte, auf Höhe der Schulterblätter, gibt es plötzlich eine erhebliche Verschiebung des ansonsten symmetrischen Musters bis zur Nackenlinie. Ursache ist eine Fehlstelle: Das Druckmodel wurde nicht exakt angesetzt, sodass eine Lücke entstand, die ausgebessert worden war.

Wie bereits erläutert, gab es zwei Methoden, den dunklen Hintergrund zu erzeugen. Ent-

Abb. 30:
Rekonstruiertes
Druckmuster und
Rapport, Mieder
B0014.



weder wurde eine eisenhaltige Beize mit dem Bodenstempel, der die Flächen für die Muster frei ließ, aufgedruckt oder der ganze Stoff wurde in Beize getränkt, gefärbt und danach die zu musternden Stellen durch Bedrucken mit entsprechenden Substanzen wieder entfärbt. Über das Erkennen der Unterschiede von bedruckten bzw. gefärbten Fonds lassen sich in der einschlägigen Literatur keine Informationen finden. Ob ein aufgedruckter dunkler Fond bestimmte Merkmale aufweist, beispielsweise Ansatzlinien durch überdruckte Kanten, ist nicht bekannt. Das Bedrucken ohne Überlappen birgt ein gewisses Risiko, nämlich dass der Stoff aufgrund von Ungenauigkeiten nach dem Färben weiß bleibt und der Untergrund blitzt. Ein gefärbter Fond müsste meines Erachtens nach leicht zu erkennen sein, da der Stoff auf der Rückseite die gleiche Farbintensität aufweisen müsste wie auf der Vorderseite. Aus konservatorischen Gründen gab es bei den Objekten keine Möglichkeit, die Rückseite analytisch einzubeziehen.

Celler Mieder B0737, Flotwedel, undatiert, Bomann-Museum, Celle

Dieses Bodenzitz-Mieder mit großen Blumenmustern ist dem vorangegangenen in der optischen Erscheinung sehr ähnlich. Die Farben sind ein wenig dumpfer und der Fond ist eine Nuance heller. Auch das Dessin ist schlichter und die Formenvielfalt begrenzter. Das symmetrisch angeordnete Blumenbouquet aus zwei identischen roten Blumen, die an Rosen erinnern und einer dritten, überwiegend blauen Blüte, die eine eher exotische Anmutung hat, bilden formal ein gleichseitiges Dreieck. Kleinere florale Elemente, Knospen, Hagebutten und andere Fruchtformen sowie kleine Blümchen ergänzen die Gruppe. Von den roten Blüten ranken in beide Richtungen Stängel mit pflanzlichen Details, die sich oberhalb des Blumenstraußes verbinden. Die Konturlinien sind größer und mit weniger Details ausgeführt. Da-

Abb. 31:
Ansicht der rückwertigen Mitte mit fehlerhaftem Ansatz, Mieder B0014.



Die Höhe des Rapports ist ca. 28 cm. Der horizontale Musteransatz ist aufgrund von Versätzen und teilweise nachträglichen erfolgten Ausbesserungen gut zu erkennen.



bei sind einige Mustereinheiten durch ungleichmäßigen Auftrag der Druckpaste noch kräftiger. Die Bemalung ist dagegen weniger exakt. Im Vergleich zu dem prächtigen Druck des Mieders B0014 wirkt dieser ein wenig gewöhnlicher und nachlässiger hergestellt.

Abb. 32: (oben) Mieder B0737.

Abb. 33: (oben li.) Ausschnitt Blumenbouquet, Mieder B0737.

Die Konturen sind ausschließlich schwarz gedruckt. Aufgrund der hohen Ähnlichkeiten der altrosa Blütenfüllungen ist davon auszuge-

Abb. 34: (unten li.) Detail Blüten- und Blattornament, Mieder B0737.



Abb. 35: (links) Rekonstruktion des Druckmusters, Mieder B0737.

Abb. 36: (rechts) Rapport, Mieder B0737.

Abb. 37:
Friesische Kostüme
aus Chintzen und
Calicos, links von
1750 und rechts
von 1785, aus der
Sammlung des Fries
Museum, Leeuwarden.



Abb. 40:
links Umhang mit Kapuze, rechts Kleid um 1790-1795.

Abb. 38:
Chintztechnik und
Blockdruck auf
Kattun, Indien und
Europa, 1700-1800
aus der Sammlung
des Nederland
Opentlucht
museum
Arnhem.



Abb. 41:
Detail des Umhangs.

Abb. 39:
Kattun-Stoffmuster
aus dem Altonaer
Museum ohne
Datierung.



hen, dass diese auch gedruckt wurden, d. h. sowohl der etwas dunklere Farbton als auch der hellere. Das Blau und das Ocker³⁸ wurden geschildert.

Der Rapport ist etwa 23 cm breit und 25 cm hoch. Die Grenzen in der Horizontalen lassen sich nicht genau ermitteln. Es gibt einige Fehlstellen, die aber nicht unbedingt auf einen Rapportansatz hindeuten, während der Ansatz in der vertikalen über Fehlstellen nachvollziehbar ist. Auch hier gibt die vordere Mitte des Mieders insofern eindeutige Hinweise, als dass an der nach innen geschlagenen Webkante der rechte Druckansatz deutlich zu sehen ist.

Beim visuellen Vergleich mit anderen historischen Beispielen gehinzter Stoffe bin ich auf verschiedene Objekte gestoßen, die für eine zeitliche Einordnung unserer Objektgruppe von Bedeutung sein können. Abb. 37 zeigt Kleidungsstücke aus Chintzen und Calicos, darunter ein friesisches Schößchenmieder (Caraco) von 1750 aus einem Bodenzitz mit eng zusammenliegenden, großformatigen Phantasieblüten, die den dunklen Hintergrund dominieren. Die Musterwirkung unterscheidet sich deutlich – gerade auch aufgrund der zackigeren und federigeren Blütenzeichnungen – von dem Celler Referenzstoff (B0014). Die Motive der holländischen Kindermütze (Abb. 38) scheinen ebenfalls groß und eng angeordnet. Da diese optische Wirkung jedoch durch den kleinteiligen Zuschnitt erzeugt worden sein kann, ist eine exakte Einschätzung der Musteranordnung hier nicht möglich. Bei dem dritten Beispiel (Abb. 39) aus dem Altonaer Museum wurden kleine Bouquets aus filigranen, vielfältigen Blüten- und Blattformen rhythmisch aufsteigend angeordnet.

Stoffe mit dunkelbraunem Grund, in Frankreich Ramoneur (zu dt. „Kaminfeger“) genannt, waren zum Ende des 18. Jahrhunderts in Mode. Abb. 40 und 41 zeigen einen im Elsass um 1790-1795 getragenen Umhang mit Kapuze aus Chintz „im Indienne-Stil“³⁹. Das Kleid im Stil einer Robe à l’anlaise stammt aus der gleichen Zeit, ebenso wie das um 1775 bis 1800 datierte



Abb. 42:
Kattundruck, Robe
à-l’ anglaise, getragen
in Zaanstreek, NL,
1775-1800.

Beispiel aus Zaanstreek bei Amsterdam (Abb. 42).⁴⁰ Demnach waren die Bodenzitze Ende des 18. Jahrhunderts auch in den Niederlanden populär. Der Rapport dieses Druckes ist 33 x 24 cm groß und damit etwas kleiner als bei dem Referenzobjekt B0014 (48x28 cm). Ansonsten ähneln sich die Stoffe durch die Anordnung eines zentralen Blütenbouquets, die sich locker verbindenden Ranken und die Art der Illustrationen sehr. Bei beiden scheint die Leitblume eine Rose zu sein.

Der Zeugdruck (Abb. 43) zeigt ebenfalls eine vergleichbare Dichte und Anordnung von Blumenbouquets und Ranken. Die folgende Beschreibung dieses Stoffes könnte ebenso für den des Celler Mieders geschrieben sein: „Der symmetrische Aufbau der gut verteilten, reichen Ornamente, der dem Ganzen einen organischen Zusammenhang gibt, tritt kaum in Erschei-

Abb. 43 (links):
Bunter Zeugdruck,
18. Jahrhundert.



Abb. 44 (rechts):
Rekonstruktion des
Stoffes Mieder B0014.



Abb. 45:
Erster Karton der
Musterkassette von
Musick und Remmers
Anno 1747.



nung. Eine Vielfalt von Motiven wird durch den Wechsel von Häufung und Streuung gut geordnet. Die Zeichnung der Blüten und Blätter ist kräftig und genau, ohne kleinlich zu sein.⁴¹

Andrea Kluge klassifiziert diese Art der Musterung für die Augsburger Zitzmuster im späten 18. Jahrhundert: „Es herrschten naturalistische Blumendessins in orientalisierendem Stil vor. Gebinde von exotischen Blumen und Früchten sind locker auf einen meist schwarzen oder weißen Fond gestreut, eine fein abgestufte Koloristik ahmt die Farbgebung der Pflanzenwelt nach.“⁴² Typische und kommerziell erfolgreiche Stoffe aus Augsburger Druckereien sollen mit „weit auseinander stehenden Bouquets oder

Remagen, theils in weißem Grunde, theils in farbigen Böden[...]“⁴³ gemustert gewesen sein. Demnach könnte der für die Mieder B0014 und B0737 verarbeitete Stoff durchaus in Deutschland hergestellt worden sein.

Einen weiteren Anhaltspunkt über einen möglichen Produktionsort gab Martin Knorr in seiner 1978 erschienenen Publikation „Mit Druckform, Krapp und Indigo“, in der er sich intensiv mit dem Zeugdruck in Hamburg bis ins 19. Jahrhundert beschäftigt und viele Belege und Informationen über die Situation des Hamburger Gewerbes zusammengetragen hat. Dabei stieß er u. a. auf die Sammlung historischer Druckentwürfe der Hamburger Druckerei Musick und Remmers, die sich im Archiv des Museum für Hamburger Geschichte befinden.⁴⁴

Die Sammlung „Musterbuch von Musick und Remmers Anno 1747“ enthält 539 farbige Druckmuster, aufgezogen auf etwa 50x30 cm große Kartons in vier Kassetten. Möglicherweise sind die Blätter von einem/r SammlerIn auf den Pappen fixiert worden. Die Entwürfe sind in hervorragendem Zustand.

Die Muster scheinen nicht geordnet zu sein, jedenfalls lässt sich auf den ersten Blick kein Ablagesystem erkennen. Die einzelnen Entwürfe sind unterschiedlich groß, von etwa DIN A4 bis Postkartengröße. Einige Entwurfsblätter sind geteilt oder geviertelt. Je nach Größe wurden zwischen ein und acht Muster auf einen Karton geklebt. Die Muster sind auf Ingres-Papier mit leicht eierschalener Färbung und deutlich gerippter Textur sowohl gedruckt als auch gezeichnet worden. Die Tusche-Zeichnungen sind so exakt und sauber, dass eine Unterscheidung auf den ersten Blick schwer fällt. Eindeutiges Indiz für einen Druck ist die Prägung der Rückseite durch den Andruck. Auch bei rapportierten Entwürfen handelt es sich um den Abdruck eines fertigen Druckmodells, von denen die mehrfarbigen Muster zusätzlich handkoloriert worden sind.

Bis auf ganz wenige Ausnahmen – zwei Kartons mit einfachen Streifenvarianten – haben alle Muster florale Anteile. Dabei ist die Anzahl der klein gemusterten Entwürfe geringer. Es gibt florale Kompositionen aus Blüten, Blättern, Stengeln, Beeren/Fruchtständen, fortlaufend übereinander angeordnet, die sich mit bortenartigen Streifen abwechseln (Abb. 46), sowie linear versetzt angeordnete Streublumensträußchen (Abb. 47) und mehrfarbige Mille-Fleur-Muster (Abb. 48). Die Muster auf der mittleren Fotografie sind nicht vollständig, sie wurden horizontal geteilt oder gedrittelt und offensichtlich anders herum aufgeklebt, um den breiten Rand für Beschriftungen nutzen zu können. Die schriftlichen Ergänzungen auf den zweifarbigem Entwürfen weisen darauf hin, dass Kolorits vorgesehen waren in „roth“, „caffé“, „schwarz“ und „violett“⁴⁵. Die jeweiligen Nummencodierungen sind vielleicht die Bestellnummern.

Die zahlreichen Muster mit großen Blumenmotiven können zum Vergleich mit den Cellar Bodenzitzen herangezogen werden, um Hinweise auf Produktionsstätten zu erhalten und die Datierung abzusichern. Die folgenden Abbildungen zeigen bunte Dessins auf hellem Fond, die Weißbodenzitze (Abb. 49 und 50) und ins-



gesamt zwölf mehrfarbige Entwürfe mit dunklem Fond, die Bodenzitze (Abb. 51-53) sowie einige einfarbige Drucke.

Die Mehrfarbigen sind durchweg handkoloriert. Bei Abb. 49 imitiert eine exakte Konturzeichnung in Schwarz und Rot den Konturdruck. Die farbige Bemalung in violett, rot, blau und gelb zeigt die spätere Umsetzung im Druck. Im Beispiel Abb. 50 wurden die schwarze Kontur und wahrscheinlich auch die außer-

Abb. 46, 47 und 48: Entwürfe aus der Mustermappe von Musik und Remmler (Bsp. 1.3).

Abb. 49 und 50:
Entwürfe aus der
Mustermappe
von Musick und
Remmler (Bsp. 4-5).



Abb. 51, 52 und 53:
Entwürfe aus der
Mustermappe
von Musick und Remmler
(Bsp. 6-8).



ginefarbenen Bereiche gedruckt, da hier gleichmäßige Überlappungen der Farbe erkennbar sind sowie Farbspuren, die nicht von einem Malgerät stammen können.

Was die Ausführungen der Blüten, Ranken, Knospen, Blattwerk, Stängel, trauben- bzw. hagebuttenartigen Fruchtstände betrifft, sind einige Parallelen zu den Celler Druckstoffen aufzuzeigen: Die mehrfarbigen Entwürfe entfalten durchweg eine sehr malerische Wirkung, was den Stoffen der Chintzmieder durchaus entspricht. Die Drucke der Celler Chintze sind sehr fein schattiert, wodurch sie fast natürlich und realistisch anmuten, während die Kolorationen der Hamburger Entwürfe plakativer wirken.

Abb. 54:
Die Stoffprobe eines Bodenzitces (links Mitte) aus einer englischen Stoffprobensammlung stammt ebenfalls aus dem Jahre 1747 und zeigt mit den blitzenden Rändern die gleichen Merkmale wie die oben beschriebenen Entwürfe von Musick und Remmers.

In Bezug auf die Anordnung – Häufung und Streuung der Motive – gibt es allerdings keine Übereinstimmungen. Bei den Dessins in der Mustermappe sind die Elemente durchweg gestreut, d.h. gleichmäßig auf der Fläche verteilt. Bündelungen und Gliederungen durch klar abgegrenzte Sträuße und Ranken sind nicht vor-

zufinden. Bei den meisten Bodenzitzen gibt es einen weiteren elementaren Unterschied: Die Motive sind durch einen weißen Rand vom dunklen Hintergrund abgesetzt. Nur bei zwei Entwürfen grenzt die Fondfarbe an die Motive (Abb. 52 Mitte und unten).

Gruppe 2: Einfarbige Drucke mit flächig angeordneten, großblumigen Mustern

Die beiden folgenden Stoffe wirken auf den ersten Blick, als hätten sie ein identisches Muster, das einmal als Positiv und einmal als Negativ gedruckt wurde. Die wesentlichen Elemente, ein zentrales Blumenbouquet sowie rankende Blumen- und Blattornamente, sind in Aufbau, in den Größenverhältnissen und der Flächenanordnungen sehr ähnlich und entsprechen mit diesen Elementen den bereits beschriebenen Bodenzitzen.

Celler Mieder B0738, Flotwedel, undatiert

Für alle Mieder dieser untersuchten Objektgruppe kann mithilfe einer visuellen Analyse nicht ermittelt werden, ob es sich bei dem bedruckten Grundgewebe um Baumwolle oder Leinen handelt. Das leinwandbindige, ungebleichte Gewebe wurde mit einer eisenhaltigen Beize bedruckt, die in der Ausfärbung eine dunkelbraune, fast schwarze Farbe entwickelt hat.

Ein zentrales Blütenbouquet mit drei großen Blumen, die mit einer Schleife gebündelt sind, bestimmt die Wirkung dieses Dessins. Die Blüten bilden ein Dreieck, die beiden unteren sind identisch und erinnern an Chrysanthemen oder Pfingstrosen. Die darüber angeordnete ist eine weit geöffnete Phantasieblüte. Begleitet werden sie von zart-fedrigem Blattwerk und kleineren Blumen mit gezackten Blättern und sternförmigen Blüten. Als verbindendes Element zwischen den Bouquets schlängelt sich eine gespiegelte Blattranke mit kleinen Blüten aufwärts. Kräftige



Abb. 55:
Mieder B0738.

Konturen stellen das Blattwerk dar, welches zusätzlich durch feine Schraffuren schattiert wurde. Dass diese Schattierungen gesondert gedruckt wurden, ist an der Passungengenauigkeit einiger Musterelemente zu erkennen, beispielsweise bei den drei rechten Hagebutten (Abb. 56). Da die Früchte links hingegen etwas präziser platziert sind, befindet sich an dieser Stelle höchstwahrscheinlich der vertikale Rapportanschluss. Der Rapport wurde rekonstruiert und dadurch eine Größe von etwa 24 mal 24 cm ermittelt (Abb. 58 und 59).

Auch wenn auf dem Foto der Abb. 57 eine Fehlstelle zu erkennen ist, die auf einen Riss im Holzmodell hinweisen könnte, wiederholt sich dieser Fehler auf diesen Stoffteilen nicht. Dass sich an dieser Stelle der Rapportansatz befindet, ist deswegen auszuschließen, weil eine gerade Durchtrennung eines Motivs in aller Regel vermieden wird. Möglicherweise befand sich ein

Abb. 56, 57:
Mieder B0738,
Detailaufnahmen,
Fehler im Druck.



Abb. 58, 59:
Mieder B0738,
rekonstruierte
Flächenansicht
und Rapport, ca.
24 x 24 cm.



Abb. 60, 61:
Entwürfe aus der Mustermappe von Musick und
Remmler.

Fremdkörper in der Druckpaste oder auf dem Stoff, der die Stelle abdeckte.

In der bereits erwähnten Hamburger Musterammlung befinden sich mehrere schwarz-weiße Musterentwürfe. Die floralen Elemente dieser Entwürfe von Musick und Remmers sind in ihrer Darstellung jedoch deutlich feiner und filigraner (Abb. 60, 61). Dieser Eindruck mag jedoch eine Täuschung sein, denn ein Druck auf der glatten Textur von Papier zeichnet sich generell klarer ab als der Druck auf der Textur eines Gewebes. Auch die Druckpasten und Färbetrogen des Beizendruckverfahrens verhalten sich anders als Druckfarben, die für Papier geeignet sind. Immerhin verweisen die Beispiele aus der Mustermappe darauf, dass die Idee von einfarbigen Drucken mit großblumigen Motiven Mitte des 18. Jh. in der Hamburger Druckerei präsent war. Weitere Referenzen sind der als Petticoat bezeichnete Rock (Abb. 24) aus der Sammlung des Victoria & Albert Museums. Es handelt sich um einen Stoff, der ca. 1750-1775 von der Coromandel Küste importiert wurde und schwarz bemalt ist. Schwarze Drucke, so schreiben Crill und Thomas, könnten für Trauerkleidung verwendet worden sein.⁴⁶

Celler Mieder B0745

Dieser Stoff wirkt, wie bereits angedeutet, wie ein Negativabdruck des vorangegangenen. Das Blumenmuster, ebenfalls ein Blütenbouquet mit zwei identischen, weit geöffneten Blüten an der Basis und einer aufstrebenden Mittelblume sowie sich nach beiden Seiten entwickelnden mit vielen kleinen Blüten bestückten Ranken, steht hier hell vor dem dunklen Hintergrund. Da die Konturen unscharf und teilweise feine Linien sogar gänzlich mit Farbe zugelaufen sind (Abb. 63), kann davon ausgegangen werden, dass der dunkle Fond nicht aufgedruckt wurde. Es könnte sich hier um eine Art Ätzdruck handeln, d.h. der Stoff wurde zunächst dunkelbraun gefärbt und dann mit einer in die Verdickung eingerührten chemischen Substanz bedruckt, welche



Abb. 62:
Mieder B0745,
Rapport.



Abb. 63:
Mieder B0745,
Detail unscharfe,
teilweise verlaufene
Konturen.

den Farbstoff wieder zerstört. Über die Verfahren von Ätzdrucken konnte ich in meinen Recherchen leider keine verwertbaren Hinweise finden, die bei der Analyse weitergeholfen hätten. Martin Knorr erläutert den Ätzdruck im Zusammenhang mit Blaudrucken als Zweikomponentenverfahren, welches etwa ab Anfang des 19. Jh. angewendet wurde.⁴⁷ Ob die bereits erwähnte Rongeant-Methode⁴⁸ hier Anwendung fand, kann aufgrund der fehlenden Erläuterungen dazu nicht festgestellt werden. Da mich einige Bereiche des Stoffdruckes an Blaudrucke erinnern, tendiere ich zu der Annahme, dass es sich um einen Reservedruck handelt. Es könnte also mit einem positiven Druckmodell eine Paste aufgebracht worden sein, die beim Färben verhindert, dass die Farbe den ganzen Stoff einfärbt. Ein Blick auf die Rückseite des Stoffes würde Aufschluss darüber geben, ob dieser bedruckt oder gefärbt wurde. Dazu müsste das Futter jedoch geöffnet werden, was aus konservatorischen Gründen nicht vorgesehen ist.

Gruppe 3: Mehrfarbige Drucke mit längs angeordneten Bordürenstreifen

Hösseringer Mieder H0468, „Kinderjacke“, Uelzen/Umgebung, undatiert

Die Musterfläche ist durch zwei helle Streifen, 2,5 und 1,5 cm breit, gegliedert. Auf diesen Streifen bilden sehr feine Stibbelmuster⁴⁹ Schlangenlinien, Blütenornamente und tropfenartige Formen. Die Kanten des schmaleren

Bands wirken wie durch eine Kordel gefasst. Die auberginefarbenen breiten Zwischenräume sind im Abstand von etwa 5 Millimetern von feinen, blauschwarzen Linien längs durchzogen. Darauf sind mehrfarbige, fedrige Blätterbüschel und phantasievoll gestaltete Blütensträuße rhythmisch verteilt.

Die dominierenden Sträuße bestehen aus mehreren Blütenstängeln, die eine zentrale Phantasieblüte umschließen (Abb. 65). Ein sich kräuselndes, blaues Band, das hinter der schmalen Bordüre verschwindet, prägt das Bild. Der Rapport beträgt ca. 26 cm mal 21 cm. Der Druck weist einige Stellen auf, an denen keine Farbe bzw. Druckpaste aufgetragen wurde und der Untergrund blitzt (Abb. 66). Dies passiert häufig an den Rapportansätzen, wenn die Model nicht mit der hinreichenden Sorgfalt ange-
setzt werden.

Abb. 64:
Mieder H0468,
Musterausschnitt/
ungefährer Rapport.



Abb. 65: Mieder H0468, Detail Strauß-Motiv.



Abb. 66: Mieder H0468, Detail Fehler im Druck, möglicherweise vertikaler Modelansatz.



Abb. 67: Mieder H0468 Detail Fehler im Druck, wahrscheinlich horizontaler Rapportansatz.

Lüneburger Mieder R00985, ohne Ortsangabe und undatiert

Schnitttechnisch ist die Miederjacke aus der Sammlung des Museums für das Fürstentum Lüneburg ähnlich konstruiert und aufgebaut wie die Celler Mieder. Sie ist ausschließlich von Hand genäht und mit einem leinenen Futter verstärkt. Während die Ärmel mit einem etwas feineren, aus gleichmäßigeren Kett- und Schußfäden gewebten Leinen gefüttert sind, ist der Body aus sehr grobem, leinwandbindigem Stoff. Die rückwärtigen Schößchenfalten wiederum sind mit einem orange-braunen Stoff verstärkt, der teilweise mit sehr groben Stichen eingearbeitet und möglicherweise nachträglich erneuert wurde. Dieser Stoff ist körperbindig und wahrscheinlich aus Wolle.

Die Vorderteile des Oberstoffes bestehen jeweils aus zwei Teilen: Etwas oberhalb der Armlöcher wurden bis zur Schulternahnt Stoffstücke angesetzt. Dies ist nicht konstruktionsbedingt und da auch nicht auf die Musterabfolge geachtet wurde, lässt dies auf Stoffknappheit schließen. Eine seitliche Naht gibt es nicht, die Vorderteile schließen auf zweidrittel der Rückenbreite an die rückwertige, aus zwei Teilen bestehende Partie, an.

Die Ärmel sind dreiviertel lang, deren Saumkante verläuft sehr schräg und außen weit über den Ellenbogen hinaus. Da der untere Ärmel innen auch mit dem Chintzstoff belegt ist, war das spitze Ende vermutlich ein Aufschlag. Die Saumkante ist mit einem graublauen, an den Kanten gewellten, beidseitig 11 mm breiten Seidenband eingefasst. Dieses endet an der vorderen Innennaht in einer kleinen Schleife. Die Ärmel bestehen aus zwei Schnittteilen, einem schmalen Stück Unterärmel und dem Oberärmel. Der nach innen geklappte Teil des Aufschlags wurde teilweise gestückelt⁵⁰. Die hintere Schößchenkante ist so gearbeitet, dass sich aus unterschiedlich breiten, abgerundeten Keilen eine rückwertige Falte sowie rechts und links davon zwei volantartige Falten bilden. Vorn ist jeweils eine halboffene Falte eingearbeitet. Die



Abb. 68:
Mieder R00985



Abb. 69: Mieder R00985, Detail rückwertiger Volant, schadhafte Stellen.



Abb. 70:
Mieder R00985, Rapport.



Abb. 71: (oben links)
Mieder R00985,
Gebrauchsspuren.

Abb. 72:
(oben rechts)
Mieder R00985,
Fehlerstellen,
möglicher
Motivansatz.

Abb. 73:
Mieder R00985,
deutlich sichtbare
Verschiebung der
dunkelroten Passform.

Abb. 74:
Mieder R00985,
keine Verschiebung
der dunkelroten
Passform.



rechte ist mit einer Stecknadel verschlossen. Die vordere Mitte ist wie bei den anderen Miedern ohne Verschluss, darunter gibt es auf beiden Seiten den gelochten Untertritt aus Leinen zum Verschließen. Reste eines Bindebandes sind im unteren Loch rechts angeknötet. Am Halsausschnitt der hinteren Mitte ist eine ca. 4,5 cm lange Schlaufe angenäht. Sie besteht anscheinend aus demselben Garn wie das Futtergewebe.

Das Dessin dieses Mieders entspricht formal dem vorherigen. Zwei unterschiedlich gemusterte 1,5 und 1 cm breite Bordürenstreifen gliedern die Fläche. Auf dem einen befinden sich orange-rote Kugeln, deren Ränder blau abgesetzt und von korallenroten, gefiederten Stängeln begrenzt sind. Bei dem etwas breiteren Streifen sind muschel- und fruchtartige Gebilde dargestellt. Große und kleine Blumensträuße wechseln sich auf dem dunklen Grund ab, auf dem weiße Tupfen (d 4 mm) im Abstand von 6 cm in versetzten Reihen wie Flocken mit einem Zwischenraum von ca. 3 cm angeordnet sind. Die großen Sträuße bestehen aus drei Stängeln mit Blüten und Blättern, die bei einem von einer blauen Schleife zusammengehalten werden, die kleinen aus zwei Blüten und einem großen, dreigliedrigen Blatt. Alle Sträuße sind hellrot-rosé mit weinroter Schattierung, blau, grau-blau angelegt und akzentuiert durch Ockergelb. An dem roten Futter des rückwertigen Faltenvolants befindet sich eine schadhafte Stelle (Abb. 69), durch welche die linke Seite des Stoffes sichtbar ist. Hier ist deutlich zu sehen, dass die Farben den Stoff nicht durchdrungen haben, demnach wurde auch der dunkle Boden eindeutig gedruckt. Außerdem sprechen die scharf begrenzten weißen Punkte gegen einen Ätzdruck sowie gegen ein Reservedruckverfahren. Der Rapport beträgt in der Breite ca. 23,5 cm und in der Höhe 24,2-24,5 cm, wobei die Ansätze der Druckmodel nicht identifizierbar sind. Da der Druck von reichlichen Fehlstellen am Rand der Bordürenstreifen gekennzeichnet ist, handelt es sich wahrscheinlich nicht um einen besonders feinen Druck. Er wurde mit ei-

ner Konturform (Schwarz), die möglicherweise auch die Stibbel enthielt, Passformen für Hellrot und Dunkelrot sowie einer Hintergrundform (Dunkelbraun) hergestellt. Die Farben Blau, Blaugrün und Ocker wurden geschildert.

Celler Mieder B0091, Flotwedel/ Lüneburger Heide ?, 1.H.19. Jh. ?

Bei diesem Druck dominieren die kräftigen Streifen auf dunkelbraun-violettem Fond. Vier unterschiedlich breite Bordürenstreifen sind zierlich und detailreich mit Wellenlinien unterschiedlicher Schattierungen, im Zickzack angeordneten Blattgirlanden, willkürlich mäandrierenden Windungen und feingliedrigen Blattranken verziert. Sie werden von Blüten, kleinen Bouquets oder grafischen Elementen durchbrochen und ergänzt. Die überwiegend rostrote Färbung wird durch viele feine blaue Zeichnungen aufgefrischt. Der Querrapport ist mit ca. 30,5 cm recht breit, während die Mustereinheit ca. 28 cm hoch ist.

Seidengewebe aus der zweiten Hälfte des 18. Jh. zeigen ähnliche Musteranordnungen und Musterelemente, wie das Beispiel eines englischen Seidenstoffes in Abb. 79 zeigt. Die Imitation von hochwertigen Geweben als Druckstoff war durchaus gängig, so lassen sich bei einigen Bordürenstreifen der Chintzstoffe auch visualisierte Strukturen erkennen, die der durch die Bindung hervorgerufenen Plastizität bei Streifendamasten entsprechen.

Anne Jean-Richard schreibt in ihrer Veröffentlichung über Schweizer Kattundrucke 1968, dass „Motive mit Wellenbändern“⁵¹ zum Ende des 18. Jh. modern waren und feine, hart konturierte Muster bereits mit Metallplatten oder gar als Rouleauxdruck hergestellt wurden. Die Musterzeichnung (Abb. 78) von 1795 bestätigt sowohl die Datierung der Dessins, als auch, dass ab etwa 1770 bereits in einigen Zeugdruckereien mit Kupferplatten gedruckt wurde (vgl. Insert Zeugdruckverfahren). Das bedeutet, dass diese drei Stoffe aus dem ausgehenden



Abb. 75:
Mieder B0091,
Musterübersicht
und Rapport.



Abb. 76:
Mieder B0091,
Detail Mäander.

Abb. 77:
Dieses ähnlich strukturierte
Kattun-Stoffmuster aus der
Sammlung des Altonaer Museum
ist leider nicht datiert, belegt aber
die Verbreitung vergleichbarer
Stoffe in Norddeutschland.



Abb. 78:
Dieses Vergleichsbeispiel zeigt eine unvollendete
Musterzeichnung aus dem ab 1792 geführten Stoffmusterbuch
der Neuen Augsburger Kattunfabrik. Sie soll die Vorlage
für einen Kupferplattendruck von 1795 gewesen sein.
Formal entspricht der Entwurf laut Andrea Kluge dem
um 1800 verbreiteten Musterstil mit Kombinationen von
floralen und geometrischen Formelementen wie Streifen.

18. Jh. stammen und sogar als Kupferstich ge-
druckt worden sein könnten. Der Unterschied
zum Holzmodelldruck liegt in der Feinheit der
Linien und Punktierungen, lässt sich aber nur
im direkten Vergleich feststellen. Da im Unter-
suchungsfeld keine ausgewiesenen Kupferplat-
tendrucke vorliegen, ist aber eine zweifelsfreie
Aussage darüber nicht möglich. Es ist nicht aus-
zuschließen, dass Kupferplatten und Holzmodell
kombiniert wurden. Beispielsweise könnten die
Konturen der Motive und der Streifen sowie de-
ren Verzierungen und insbesondere die feinen
Linien des Hösseinger Mieders mit Kupferplat-
ten oder Rouleauxdruck erfolgt sein, während
die Farben der Blumenmotive eher mit Modellen
gedruckt wurden.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass
die Drucke der drei Chintzmiederjaken Un-
terschiede bei der Genauigkeit aufweisen. Ge-
stalterisch entsprechen sie der Stilrichtung von
gedruckten Mustern zum Ende des 18. Jahr-
hunderts wie auch die folgenden Celler Mieder-
jaken, deren Wirkung von dem Hell-Dunkel-
Kontrast der Farben beige und braun dominiert
wird.



Abb. 79:
Englischer Seidenstoff ca. 1772-3.

Gruppe 4: Einfarbige Drucke mit längs angeordneten Bordürenstreifen

Celler Mieder B0089, Flotwedel/ Lüneburger Heide ?, 19. Jh.?

Diese beiden Stoffdrucke sind stilistisch eine Simplifizierung der vorangegangenen Musterungen. Die Anordnung sowie die Musterelemente Streifen, Linien, Blumenranken und Sträuße sind sehr ähnlich. Die Schwarzweiß-Wirkung – tatsächlich sind die Stoffe dunkelbraun-beige – verstärkt den grafischen Stil. Die Motive sind weniger detailliert und damit plakativer, dennoch wirkt der Druck fein und geschmackvoll. Mit der Quer- bzw. Längsschraffur, welche die auffälligsten Unterscheidungsmerkmale sind, wurde möglicherweise die Webstruktur von Ripsgeweben nachgeahmt.



Abb. 80:
Mieder B0089, Musterschnitt/Rapporthöhe.



Abb. 81 und 82:
Mieder B0089, die Details zeigen deutlich den horizontalen Rapportansatz, der sich regelmäßig wiederholt. Die Mustereinheit ist 23 cm hoch und ca. 22,5 cm breit. Der vertikale Ansatz ist nicht erkennbar, wird sich aber an den Rändern der Bordürenstreifen befinden.



Abb. 83:
Mieder B0089, die Passungenauigkeit der Schraffur auf dem Bordürenstreifen macht deutlich, dass dieses Muster mit zwei oder mehr verschiedenen Druckstöcken hergestellt wurde. Welche Musterbestandteile sich auf einem Block befinden, lässt sich allerdings nicht ermitteln.

Celler Mieder B0090, Flotwedel/ Lüneburger Heide ?, 19. Jh.?

Auf Abb. 84 ist der Ansatz des Höhenrapports deutlich am Versatz der feinen Längslinien zu erkennen. Der Queransatz ist nicht eindeutig zu ermitteln, er befindet sich vermutlich links vom breiteren Bordürenstreifen. Der Rapport beträgt in der Höhe ca. 21,5 cm und ist 20 cm breit. Der Stoff wurde sehr wahrscheinlich mit nur einem Model bedruckt und schwarzbraun ausgefärbt.

Abb. 84:
Mieder B0090,
Musterausschnitt/
Rapport.



Abb. 85: Mieder
B0090, Detail
horizontaler
Rapportansatz.

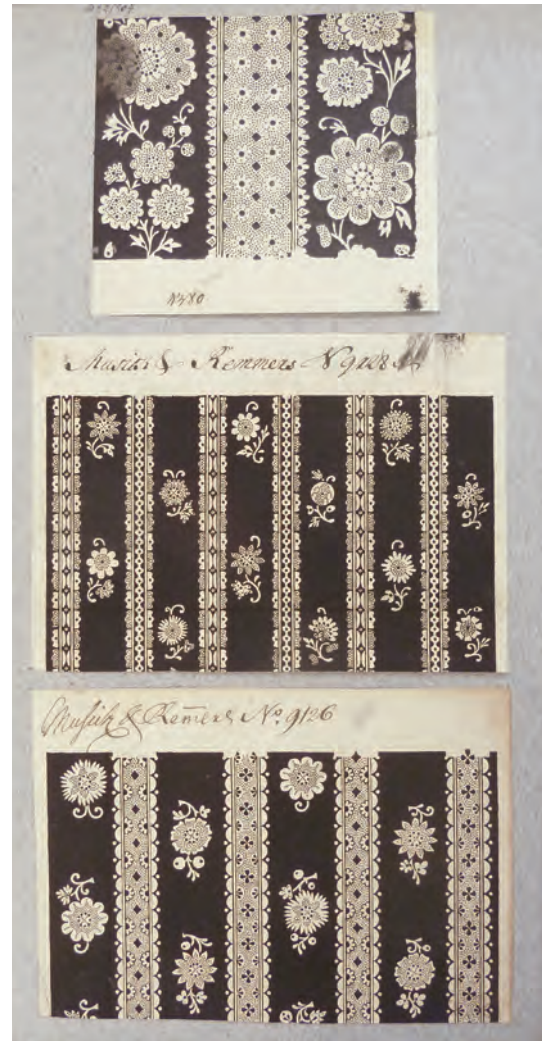


Abb. 86:
Entwürfe aus der Mustersammlung
von Musick und Remmers)

Einige schwarzweiße Druckentwürfe von Musick und Remmler (Abb. 86) zeigen Musteranordnungen, die den beiden Celler Miedern ähneln. Weitere vergleichbare historische Belege wurden nicht gefunden.

Fazit und Ausblick

In den Sammlungen der beteiligten Museen wurden einige Objekte aufgefunden, die zum Gegenstand unserer Untersuchungen wurden, weil sie ein außergewöhnliches Ensemble bildeten. Viele Fragen zum Nutzungskontext wurden gestellt, die seitens der Objektdokumentation aufgrund ungesicherter Provenienz nicht beantwortet werden konnten.

Als Ergebnis ist festzuhalten, dass die neun Miederjacken, von denen sieben aus der Sammlung des Bomann-Museum Celle und je eines aus der Sammlung des Museumsdorf Hösseringen und des Museum für das Fürstentum Lüneburg stammen, aufgrund ihrer Schnittkonstruktion sowie der Art der Anfertigung eindeutig in das 18. Jahrhundert datiert werden konnten.

Durch die Untersuchungen zu den europäischen Zeugdruckverfahren kann ergänzt werden, dass die Stoffe höchstwahrscheinlich ebenfalls in dieser Zeit produziert worden sind. Die im 17. Jh. durch die indischen Importe ausgelöste Nachfrage nach bunten Baumwollstoffen war groß und damit lukrativ. Um an dem profitablen Trend teilzuhaben, gründeten enthusiastische Unternehmer überall auf dem europäischen Kontinent Zeugdruckereien, die nicht nur mit den Importeuren von Chintzen und Calicos, sondern auch untereinander in Konkurrenz standen. Die Suche nach innovativen technischen Lösungen und ästhetischen Neuerungen trieben den Fortschritt sowie den modischen Wandel voran. Diese Phase der technischen Entwicklungen entfaltete sich in ganz Europa mit wenigen Verschiebungen fast synchron. Bis etwa 1750 hatte sich das Know-How der Druckereien soweit profiliert, dass viele Manufakturen, auch deutsche, die Fähigkeit besaßen, vergleichbare Waren herzustellen. Spätestens durch das Musterbuch der Hamburger Druckerei Musick und Remmers von 1747 ist der Beweis erbracht, dass eine hiesige Zeugdruckerei in der Lage war, derartige Stoffmuster zu drucken. Somit erübrigt sich die Frage, ob es

sich bei den Stoffen der Miederjacken um Exportware handelt.

In Hamburg gab es zu dieser Zeit viele Druckmanufakturen. Über Produktionsstätten, die näher an unserem ‚Trachtengebiet‘ waren, konnten keine Erkenntnisse gewonnen werden. Eine Druckerei benötigte den Zugang zu fließendem Wasser, daher könnte auch Hannover ein Standort gewesen sein. Gute Handelsbeziehungen nach Hamburg waren über das Alte Land und das Wendland zweifelsfrei gegeben, sodass sowohl die Stoffe als auch fertige Kleidungsstücke von dort gehandelt worden sein konnten. Über den Warenaustausch der in diesem Forschungsprojekt einbezogenen Regionen ist zu wenig bekannt, als dass daraus Erkenntnisse über die Konsumstrategien der bäuerlichen Frauen zu ermitteln waren. Dennoch wird die Landbevölkerung, sofern Interesse bestand, über modische Tendenzen informiert gewesen sein und Modeartikel konsumiert haben.

Auch die Ergebnisse der Musteranalysen und deren Vergleich mit historischen Beispielen verhalfen zur stilistischen Einordnung der Textildessins ins 18. Jahrhundert. Florale Elemente in Form von Blumenbouquets und Ranken sind in verschiedenen Anordnungen vertreten. Während flächig gestreute Muster, das zeigen die Entwürfe der Zeugdruckerei Musick und Remmers, wahrscheinlich eher in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gedruckt worden sind, könnten danach die strenger gegliederte Dessins (Mustergruppe 3 und 4) modern gewesen sein und die Versachlichung der Druckstoffe zum Ende des Jahrhunderts andeuten. Insbesondere die hell-dunklen Muster wirken wesentlich abstrakter. Sie imitierten die in Kettrichtung orientierten Muster von etwa zeitgleich gewebten Seidenstoffen. In der Hamburger Mustermappe sind indes neben den malerisch-naturalistischen auch die grafischeren Stile vorhanden. Da die Druckmodel in den Werkstätten üblicherweise lange aufbewahrt wurden, konnte kurzfristig auf jeden Kundenwunsch reagiert werden. Daher ist es möglich,

dass sehr unterschiedliche Muster zu selben Zeit produziert und gehandelt wurden.

Obwohl die Entstehungszeit der Stoffe sowie der Mieder eindeutig im 18. Jahrhundert zu verorten sind, bleibt unklar, warum insbesondere die Mieder aus dem Bomann-Museum in einem derart guten Zustand sind. Aufgrund der verhältnismäßig geringen Gebrauchsspuren können sie höchstens zu besonderen Anlässen getragen worden sein und dienten sicherlich nicht als Alltagskleidung. Aus diesem Grund würde ich auch die Möglichkeit ausschließen, dass die Mieder ursprünglich städtisch waren und, weil unmodern geworden, der Landbevölkerung zur weiteren Verwendung zur Verfügung gestellt worden sind. Für eine Zweitverwendung sind sie in einem zu guten Zustand. Dennoch schließe ich mich auch der Annahme, die Celler Mieder seien im 19. Jh. rekonstruiert worden, nicht an. Es leuchtet einfach nicht ein, warum sieben fast identische Mieder in akribischer Sorgfalt angefertigt wurden.

Zwar konnte der Verwendungskontext der Kleidungsstücke nicht abschließend geklärt werden, doch geben die Objekte Anlass zu weiteren Untersuchungen. Um eine verlässlichere Aussage über den Sammlungskontext machen zu können, wäre eine Untersuchung aller bedruckten Objekte der Damenoberbekleidung erstrebenswert. Die Frage, wie diese Miederjacken in den Kontext einer ‚Trachtensammlung‘ passen, kann über das Auffinden weitere Vergleichsobjekte in anderen Museen weiter behandelt werden. Augenblicklich stellen die neun Mieder in erster Linie Zeugen der Technik- und Designgeschichte dar. Auch hier gibt es Lücken. Dafür halte ich es beispielsweise für unumgänglich, die in verschiedensten musealen und privaten Sammlungen reichlich vorhandenen Druckmodel in das Forschungsfeld einzubeziehen, um das Zeugdruckverfahren und damit die bedruckten Stoffe noch klarer differenzieren zu können. Zusammen mit der Erfassung, Auswertung und Differenzierung sämtlicher bedruckter Stoffe in den Sammlungen der Museen kann dieses außerordentlich spannende Kapitel der

heimischen Industrie- und Handwerksgeschichte weiter aufgearbeitet werden.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Hauser, Engelbracht 2011, S. 83ff.
- 2 Zander-Seidel 2002, S. 56.
- 3 Vgl. Koch 1984, S. 90.
- 4 Vgl. ebd., S. 13.
- 5 Vgl. Crill, Thomas 2008, S. 14.
- 6 Die feinsten Chintze sollen im Norden der Coromandel Küste (Ostküste) hergestellt worden sein. Neben den handwerklichen Künsten kam aus dieser Gegend die beste rote Farbe (Krapp) namens Chay (Oldenlandia umbellata). Die Region war aufgrund der Flusslandschaften besonders für die Ausübung des Färberhandwerks geeignet. Dazu gab es ausreichend benötigte Rohstoffe, beispielsweise Calium aus sedimentierten Seemuscheln zum Fixieren der Farbe. (Vgl. Crill, Thomas 2008, S. 10).
- 7 Vgl. Sandberg 1994, S. 119.
- 8 Vgl. Crill, Thomas 2008, S. 7.
- 9 Krapp (Färberkrapp, Krapppröte) ist eine 60-120 cm hohe Pflanze. Viele Arten dieser Gattung können zum Färben von Rottönen verwendet werden. In Indien wurden *Rubia cordifolia* L. und *Oldenlandia umbellata* L. verwendet (vgl. Mecheels, Vogler, Kurz u. a. 2009, S. 143f.). Der Farbstoff wird aus der Rinde der knorrigen Wurzel gewonnen. Echte Färbungen werden unter Zuhilfenahme von Beizen erzeugt, wobei die Tönung je nach Zutat beeinflussbar ist. Beispielsweise erzeugen aluminiumhaltige Beizen ein orangestichiges Rot. Pflanzliche Fasern müssen mit Alaun und Gerbstoffen vorbehandelt werden, tierische Fasern mit Alaun. Krapp war im Verhältnis zu den tierischen Rotfärbungen (Kermes, Cochenille oder Purpur) preiswerter. Unter allen natürlichen Farbstoffen ergibt Krapp die echtste Färbung mit guten Nassechtheiten und hinterlässt auf Wolle mittlere, auf Baumwolle hohe Lichtechtheit. (Vgl. ebd., S. 147f.).
- 10 Vgl. Crill, Thomas 2008, S. 7.
- 11 „Mordanting and resist-dying technique“, vgl. ebd., S. 8
- 12 Vgl. ebd., S. 11ff.
- 13 Vgl. Koch 1984, S. 13.
- 14 Vgl. Crill, Thomas 2008, S. 9.
- 15 Vgl. ebd. Die Anfang des 17. Jahrhunderts eingeführten Interieurtextilien wurden von den Portugiesen und Engländern auch Palampores genannt, abgeleitet von dem Hindi-Persisch palangposh für Bettdecken. (Vgl. ebd., S. 15).
- 16 Meller, Elffers 1991, S. 60.
- 17 Calicos hingegen, fein gewebte und bemalte Baumwollstoffe, die über Kalikut (Kalkutta) eingeführt wurden, sind nicht gechintzt (vgl. Koch 1984, S. 13). Ob sie sich auch durch die Stoffqualität und/oder die Musterung von Chintzen unterschieden oder letztlich nur die nicht geglättete Variante wa-

- ren, konnte nicht eindeutig geklärt werden. Möglicherweise wurde der Begriff Calico für die indische Importware benutzt, während Indiennes, die nach „ostindischer Manier“ (ebd., S. 20) in Europa im Stil der Calicos oder Chintze bedruckte Stoffe waren. In Deutschland wurden die Druckstoffe daraufhin als Sitzkattun bezeichnet. Laut Bindewald und Kasper unterschied sich der Zitz vom „gemalten Kattun“ (Vgl. Bindewald, Kasper 1957 S. 64) durch größere Feinheit und die Verwendung von mehr als vier Farben.
- 18 Vgl. Crill, Thomas 2008, S. 15.
 19 Vgl. ebd., S. 21.
 20 Meller, Elffers 1991, S. 36.
 21 Vgl. Yoshimoto 1994, S. 92.
 22 Vgl. ebd., S. 8.
 23 Vgl. Crill, Thomas 2008, S. 15.
 24 Haffmanns 2010, S. 364.
 25 Vgl. Koch 1984, S. 10.
 26 Vgl. ebd., S. 12.
 27 Die britische English East India Company wurde 1600 gegründet (vgl. Nagel 2007, S. 40f.), die Vereinigte Oostindische Compagnie der Niederlande 1602 und die Compagnie des Indes Orientales von Frankreich 1664 (vgl. Meechels, Vogler, Kurz u. a. 2009, S. 255).
 28 Sandberg 1994, S. 119.
 29 Bindewald, Kasper 1957, S. 61.
 30 Vgl. Meller, Elffers 1991, S. 78.
 31 Vgl. Crill, Thomas 2008, S. 16.
 32 Vgl. Simmel nach Bovenschen 1986, S. 179ff.
 33 Polhemus 1994, S. 8.
 34 Vgl. Bindewald, Kasper 1957, S. 61.
 35 Jean-Richard 1968, S. 47.
 36 Vgl. ebd., S. 53.
 37 Vgl. Köller, Kunze-Gross 1980, S. 3ff.
 38 Da gelber Farbstoff aufgrund seiner mangelnden Lichtechtheit selten erhalten bleibt, kann das Ocker ursprünglich gelb gewesen sein.
 39 Fukai 2002, S. 104.
 40 Vgl. Hartkamp-Jonxis 1987, S. 171.
 41 Reichelt 1956, S. 79.
 42 Kluge 1991, S. 25.
 43 Ebd. S. 26. Kluge zitiert Wilhelm Heinrich von Kurrer (1849 Band 2, S. 88), der 1849-50 in einem dreibändigen Werk die Geschichte der Druck- und Färbetechnik dokumentiert und aufgearbeitet hat.
 44 Eine Kopie des Manuskripts befindet sich ebenfalls im Museum für Hamburger Geschichte und dank der Kooperationspartnerin Gudrun Hildebrandt konnte beides für diese Untersuchung eingesehen werden.
 45 Beschriftung der Entwurfszeichnungen in dem Musterbuch von Musick und Remmers Anno 1747.
 46 Vgl. Crill, Thomas 2008, S. 30.
 47 Vgl. Knorr 1978, Teil III, S. 70.
 48 Jean-Richard 1968, S. 47.
 49 Stibbelmuster sind die durch feine, in das hölzerne Druckmodell eingeschlagene Metallstifte erzeugte Punktmuster.
 50 Am linken Ärmel besteht der innere Beleg aus drei Teilen, außen wurde die hintere Hälfte eingesetzt. Am rechten Ärmel wurden außen die rechte und linke Hälfte aus insgesamt drei Teilen zusammengesetzt, der innere Beleg aus zweien.
 51 Vgl. Jean-Richard 1968, S. 54.

Insert:

Barbara Kloos, Julia Buckmiller

**Kostümhistorische Einordnung der Chintz-Oberteile der Sammlung
des Bomann-Museums Celle**

Bei der Betrachtung der bereits aus anderer Perspektive untersuchten, gechintzten Damenoberteile aus der Sammlung des Bomann-Museums in Celle war festzustellen, dass sie sich in ihrem Schnitt bis auf ein paar kleine Unterschiede kaum voneinander unterscheiden. Schnitt Materialien und deren Muster legen bei rein modegeschichtlicher Betrachtung eine zeitliche Einordnung zwischen 1730 und 1800 nahe.

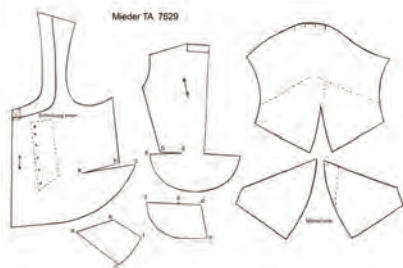
Vergleichbar ist beispielsweise der Schnitt einer Schoßjacke von 1760-70 bei Janet Arnold, bei dem die Schöße allerdings etwas länger sind. Typisch sind die glatte, abnäherlose Form des Vorderteils, die Anordnung und Form der Teilungsnähte im Rücken, die Schößchen (mit eingesetzten Keilen), die Verlegung der Schulternaht nach hinten, die Länge der Ärmel bis kurz über den Ellenbogen, auch die Form der Ärmel und die Manschetten, die aber zusätzlich eine eventuell regionaltypische Variante darstellen.



Janet Arnold: 1760-1770, Jacket,
Snowhill Manor

Die meisten vergleichbaren Objekte aus verschiedenen Museen werden mit dem Begriff Caraco bezeichnet (manchmal auch Jacke oder Schoßjacke), es handelt sich dabei um anliegende Oberteile mit großem Ausschnitt, Schößchen und halblangen Ärmeln. Der Caraco ist bereits Anfang des 18. Jahrhunderts in der bürgerlichen Mode ein weit verbreitetes Kleidungsstück und wird im späten 18. Jahrhundert auch in gehobenen Kreisen sehr beliebt. Wir bevorzugen diesen Begriff statt der Bezeichnung „Mieder“ für die untersuchten Kleidungsstücke.

BO014



B0737



Die untersuchten Caracos wurden vorne innen mit einer Schnürung geschlossen, darüber überlappen die beiden Vorderkanten. Manche wurden oben offensichtlich bündig mit angenähten Bändern in einer Schleife geschlossen (Reste der Bänder sind noch zu sehen), der untere Teil überlappt sich mit auf beiden Seiten schrägen Vorderkanten. Diese Schrägung ergibt sich auch durch den Winkel der Schnürung. Einige Oberteile weisen Spuren von Einstichen auf, die vermuten lassen, dass die überlappenden Teile mit Nadeln aufeinander befestigt wurden.

Eine solche, im Vergleich zu höfischen oder städtischen Verschlussvarianten (Aufnähen auf den Stecker à la Francaise oder mittig exakt geschlossen à l'Anglaise), lockere und variable Methode ist in der Hauskleidung des 18. Jahrhunderts und bei Originalen ländlicher Kleidung dieser Zeit in verschiedenen Regionen Europas zu finden (wie in den Abbildungen zu sehen).

Die Mehrweite gibt die Möglichkeit, die Schoßjacken in der Weite zu variieren, in vieler Hinsicht praktisch, wenn die Figur der Trägerin sich verändert (z. B. durch Schwangerschaft), das Kleidungsstück an jemand anderen weitergegeben wird oder es einfach bei der Arbeit gelockert werden soll.



Abb. 8: Ca 1750, Caraco,
Musée du Vieux-Marseille



Abb. 9: 1700-1750, Bettjacke,
Metropolitan Museum, New York

Oben links ein Beispiel für einen sehr ähnlichen ländlichen Caraco aus dem Südfrankreich des 18. Jahrhunderts. Auch in anderen Regionen Europas finden sich vergleichbare Oberteile aus dieser Zeit. Die vordere Mitte ist bei diesem Caraco ebenfalls überlappend und mit Nadeln festgesteckt. Oben rechts ein Beispiel für die legerere Hauskleidung der gehobenen Schichten.

Wie in Abb. 10 und 11 zu sehen, wird der Caraco mit einem Rock kombiniert, meistens wird im frühen 18. Jh. darüber eine Schürze getragen, da es sich um die Kleidung der Bediensteten und der arbeitenden Bevölkerung handelt. Die Schürze bietet eine weitere Möglichkeit, den Caraco in der Taille zusammenzuhalten und den vorderen Verschluss zu verdecken, wie im linken Bild. Unten wird der Unterschied zwischen dem kompletten Seidenkleid der Herrin und der einfacheren Kombination ihrer Dienerin besonders deutlich. Zudem sieht man hier die Verschlussmöglichkeit mit einer Schleife, BO 014 könnte getragen ähnlich ausgesehen haben.



Abb. 10: 1730, Jean-Baptiste Pater: Badene
(Detail), Schloss Sanssouci



Abb. 11: 1741, Cornelis Troost: De Spilpenning of de verkwistende vrouw (Detail)
Rijksmuseum, Amsterdam

Betrachtet man also alle wesentlichen Charakterzüge der Mieder, Form, Material und Verarbeitung, so ist absolut denkbar, dass sie aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert stammen. Da es sich aber um ländliche Kleidung handelt, gibt es mehrere Gründe, die auch für eine spätere Datierung sprechen könnten. Zunächst ist grundsätzlich die Möglichkeit, dass es zwischen Land und Stadt eine modische Verzögerung gibt, dass die Mieder also fünf bis zehn Jahre hinter der zur Entstehungszeit aktuellen Mode liegen. Das könnte für eine Einordnung ins frühe 19. Jahrhundert sprechen.

Falls die Mieder allerdings im klassischeren Sinne von „Tracht“ diese Elemente beibehalten haben oder zitieren, so ist auch eine Datierung bis weit ins 19. Jahrhundert hinein möglich. Die Stoffe könnten aufbewahrt und später verarbeitet oder umgearbeitet worden sein.

Sinnvoll scheint ein gewisses Ausschlussverfahren durch das Betrachten der Trachten-Fotografien aus dem späteren 19. Jahrhundert. Auf keinem der Bilder aus der Region tauchen vergleichbare Damenoberteile auf. Hier ein Blick auf das benachbarte



Abb. 12

Wendland: Anlässlich des Königsbesuchs 1865 tragen viele der Frauen, wenn sie nicht komplett nach der Mode der Zeit gekleidet sind, entweder ein ärmelloses, vorne geschnürtes Mieder über einer Bluse oder langärmelige, eng über dem Korsett anliegende Tailen mit angeschnittenen Schößchen und moderaten Pagodenärmeln, also im Grunde eher eine zeitgenössische Form.

Um 1900 sieht man weiterhin die ärmellosen Mieder, die Tailen haben lange Keulenärmel, es gibt aber auch Bilder mit Spencern, die mit ihrer hochgesetzten Tailllinie und breiteren Keulenärmeln Formen aus den 1820er-30er Jahren übernehmen.

Insgesamt ist eine Datierung in die zweite Hälfte des 19. Jahrhundert sehr unwahrscheinlich – hier könnte ausnahmsweise die bei der Inventarisierung vorgenommene Datierung „2. Hä.19. Jh.“ auf einen früheren Zeitpunkt korrigiert werden.



Z. 241004a Zschabel 900.

Bei der Flacharbeit.

Altwendländische Trachtenbilder.

*Ab dem Aufhängen in Lichter am 21. u. 22. September 1917. Herrn Wapman in Halle
von Herrn Zschabel*

Visualisierung des Vestimentären: Der ‚Trachtenfotograf‘ Richard Steinbacher

Die Fotografie und die ‚Tracht‘, das waren zumindest im 19. und frühen 20. Jahrhundert zwei Phänomene, die sich symbiotisch ergänzten. Sehr wahrscheinlich sogar hätte sich die ‚Trachtenbewegung‘ ohne die Fotografie nicht in solch hohem Maße verbreiten können: Denn ohne Anschauung, ohne fotografische Dokumentation, ohne Visualisierung und medial-illustrative Verbreitung wäre der Hype um ein neues Kulturphänomen – und als solches würde ich die ‚Tracht‘ bezeichnen – auch im 19. Jahrhundert undenkbar gewesen. Darüber hinausgehend hat die ‚Trachtenfotografie‘ auch die moderne Modefotografie mit beeinflusst. So jedenfalls lautet die These eines Forschungsprojektes an der Universität Dortmund.¹

Während der dritten Arbeitssitzung des Forschungsprojekts „Trachten‘ in der Lüneburger Heide und im Wendland“ im Mai 2010 in Lübeln gab ich einen allgemeinen Einblick in die ‚Trachtenfotografie‘ des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, denn auch örtliche Fotografen wie Richard Steinbacher haben das Rad ja nicht neu erfunden.² Vielmehr orientierten sie sich an ikonographischen und speziell künstlerischen Traditionen der Visualisierung, aber auch an ästhetischen Moden und an den Wünschen des Publikums – der Kundinnen und Kunden – der Käuferinnen und Käufer der Bilder. Die Bezüge zur Kunst – speziell zur Genremalerei – kommen nicht von ungefähr, musste sich doch ein großer Teil der oft genug brotlos agierenden bildenden Künstler im ausgehenden 19. Jahrhundert dazu entschließen, den Malerpinsel mit dem Fotoapparat zu vertauschen und damit die Profession zu wechseln.³ Entsprechend hat in der Tendenz zu immer mehr

Realität und Abbildungstreue in der akademischen Malerei des Wilhelminismus auch die damals relativ neue Abbildungsform der Fotografie eine maßgebliche Rolle gespielt – insoweit, als die Malerkollegen versuchten, der Fotografie nachzueifern, was allerdings den wenigsten gelungen ist. Umgekehrt versuchte sich die sogenannte Kunstfotografie vom akademischen Realismus zu befreien, indem sie etwa impressionistische, piktoralistische oder gar expressive Bildelemente aufgriff, die vor allem in Frankreich seit den 1860er Jahren entwickelt worden waren.⁴ Die ‚Trachtenlichtbildner‘ wiederum sahen sich nicht als interpretierende Kunstfotografen, sondern wollten das betreffende Artefakt möglichst realitätsgetreu und ästhetisch für einen breiteren Kundenkreis ansprechend wiedergeben. Entsprechend selten oder gar nicht vorhanden sind ‚Trachtenbilder‘ in der damaligen Kunstfotografie.

Ausgehend von einigen Trachtenfotografien Richard Steinbachers und anderen, werde ich nun näher auf verschiedene Protagonisten der Verbildlichung der Wendländischen ‚Tracht‘ eingehen. Es geht um die Fragen: Wie wurde ‚Tracht‘ visualisiert? Welche Hauptmotive lassen sich erkennen? Welche ikonographischen Bezüge bestehen zu anderen Formen der Visualisierung des Vestimentären?

I.

Zunächst zur Frage, wie die ‚Tracht‘ visualisiert wurde. Hierzu eine Aufnahme aus dem Jahr 1928: Thema ist eine Wendländische Hochzeit, nach dem Archivtext wohl in Lüchow entstan-

den.⁵ Zwei Fotografen sind gerade dabei, eine ‚Trachtengruppe‘ aufzunehmen, der eine mit Stativ, der andere freihändig.



Abb. 1:
Wendländische
Hochzeit,
Lüchow, 1928.

Die beiden kehren dem/der BetrachterIn den Rücken zu. Die ‚Trachtengruppe‘ steht in einem Halbkreis an einem Wegesrand in einer gartenähnlichen Anlage – im Hintergrund steht ein Gebäude aus Ziegelfachwerk. Bei der Personen­gruppe handelt es sich um zwei Männer, einer trägt einen Zylinderhut, der andere eine helle Schürze, und zwei Frauen in ‚Tracht‘. Was genau dargestellt ist, kann man zunächst nicht sehen. Möglicherweise das Brautpaar mit Brautjungfer oder eine andere Konstellation. Unser Fotograf wirkt hier als ein teilnehmender Beobachter und zugleich als Dokumentar der visuellen Aufnahme seiner Kollegen. Ich habe mir die Frage gestellt, warum der Lichtbildner diese Szene aufgenommen hat und sich nicht wie die beiden anderen vor ihm auf die ‚Trachtengruppe‘ konzentriert? Ging es ihm weniger um das Festhalten der folkloristischen Szene, als viel mehr darum, zwei Berufsfotografen bei der Arbeit zu zeigen? Oder gibt er sich damit als ein ethnographisch ambitionierter Zeitgenosse zu erkennen, dem an einem fotografischen Festhalten einer besonderen Szene gelegen war, dem des Vor und Hinter der Kamera? Oder

fand er einfach den ‚Medienrummel‘ fotografieren­swert? Oder aber war er ein ‚Trachtenkritiker‘, der es grotesk fand, dass sich Menschen in einem hochindustrialisierten Land in Kleider ihrer Vorfahren warfen, um so der Welt zu demonstrieren, dass sie sich am liebsten in die Vergangenheit zurückversetzen möchten?

Immerhin demonstriert uns die Fotografie den wichtigsten Aspekt der Visualisierung vestimetärer Folklore: die Inszenierung. Die bürgerlich-bäuerliche Adaption der ‚Tracht‘ im 19. Jahrhundert hat Lioba Keller-Drescher als eine Konstruktion bezeichnet, mit der man zum Beispiel die fortschreitende Industrialisierung, die Urbanisierung und politische Zentralisierung nach 1871 sinnstiftend zu kompensieren versuchte: eine Identifikation mit dem Gestern, weil das Neue als bedrohlich wahrgenommen wurde und in die Krise zu führen schien.⁶ Diese Konstruktion, mit der das Bildungsbürgertum danach strebte, eine vermeintlich idyllische Vergangenheit ins Bewusstsein zu rufen, ließ sich selbstverständlich nur mit einer adäquaten Methodik verbreiten und das war die fotografische Inszenierung. Dass es hierfür im noch jungen fotografischen Zeitalter eines Profis bedurfte, versteht sich von selbst – AmateurInnen gab es erst, nachdem in den 1890er Jahren die Kameratechnik vereinfacht und der Rollfilm auf den Markt gekommen war.

Doch bleiben wir noch ein wenig bei unserer Aufnahme und beim Stichwort der Inszenierung. Dass es sich um eine Inszenierung handelt, ist aus dem Bild heraus zu erkennen. Dennoch wären einige darüber hinausgehende Informationen für die weitere Bildanalyse hilfreich. Die Recherche zum Bild zeigt, dass die Fotografie Teil einer ganzen Serie ist, die über die Internetplattform www.wendland-archiv.de im Internet angeboten wird.⁷ Man erfährt nun nicht nur, dass das Bild aus der Sammlung des Publizisten Otto Kiehns stammt, der im Wendland eine bekannte Größe ist. Man erfährt zudem – und das ist wichtig –, dass die Bilder nicht nur inszeniert, sondern dass vielmehr die ganze ‚Wendländische Hochzeit‘ aus dem Jahr

1928 nachgestellt wurde: Einige der ‚SchauspielerInnen‘ auf den Bildern sind sogar namentlich bekannt. Der Mann mit dem Schurz ist ein sogenannter Mundschenk und heißt Lehrer Nottbohm und stammt aus Grabow. Die zweite Frau von links ist offenbar Anneliese Schulz, geborene Schorling (1911–1987) aus Schreyahn, Hof Nr. 3. Schließlich dürfte es sich bei einem der Fotografen im Vordergrund um Hans Pusen handeln, der in den zwanziger Jahren als Pressefotograf arbeitete und später zahlreiche heimatgeschichtlich ambitionierte Werke über niedersächsische Landschaften und Regionen veröffentlichte. Hans Pusen hat fast im selben Moment wie unser unbekannter Fotograf auf den Auslöser gedrückt: Die ProtagonistInnen stehen am Wegesrand, im Hintergrund das Fachwerkhhaus und einige Nebengebäude. Der Mundschenk gießt aus einer großen hölzernen Kanne ein wohl alkoholisches Getränk in die Trinkgläser. Die vier Personen lächeln und konzentrieren sich auf das Einschenken.⁸

Ein Bild, das uns eine Szene zeigt und ein Bild, das zeigt, wie dieses erste Bild entstanden ist. Dieses Bilderpaar stellt einen seltenen Glücksfall in der ethnographischen Fotografie dar und zwar vor allem hinsichtlich einer kritischen Betrachtung der visuellen Quelle.⁹ Es ist in gewisser Weise so, als könnten wir hinter die Kulissen schauen, auf die Hinterbühne des Geschehens, die ansonsten im Verborgenen bleibt. Solche Bilder vermitteln einen signifikanten Teil des Kontexts, also des Entstehungszusammenhangs. Die ursprüngliche Szenerie der vier schauspielernden AkteurInnen wird im Bild vom Bild aus ihrer motivischen Isolierung herausgeholt. Wir sehen die Personengruppe, aber auch die agierenden Fotografen, einen Zuschauer und womöglich auch noch andere Objektivierungen, die uns helfen, das betreffende Motiv in einen wissenschaftlichen Zusammenhang zu bringen. Gleichzeitig konterkariert das Bild vom Bild das eigentliche Foto von Hans Pusen, indem es die zumeist intendierte rückwärtsgewandte und damit idyllisierende ‚Trachtenherrlichkeit‘ durch die bildmotivischen Zuga-



ben (PassantInnen, FotografInnen, Dinge etc.) ins rechte Licht rückt. Das Ergebnis: eine Dichotomie in der Bildwahrnehmung, eine Dialektik der Analyse und eine Ambivalenz in der Erfahrung von Wissen um das kulturelle Artefakt, eben so wie Hermann Bausinger in dem Band „Volkskultur in der technischen Welt“ die moderne, anspruchsvolle und wissenschaftlichen Methodologie für die volkskundlich-ethnographischen Disziplinen beschrieben hat.¹⁰ Für ganz eingefleischte ‚TrachtenliebhaberInnen‘ stellen Bilder, die zeigen, wie Bilder gemacht werden, natürlich auch eine Entzauberung dar und passen deshalb nicht gerade ins Weltbild. Möglicherweise sind sie deshalb auch so selten. Natürlich könnte man an dieser Stelle noch fortfahren und sich überlegen, warum die Wendländische Hochzeit im Jahr 1928 ganz offensichtlich für die Kamera nachgestellt worden ist – vielleicht für eine Veröffentlichung oder ein Buch? Der Fotograf Hans Pusen jedenfalls war als Pressefotograf aktiv. Um hier weiter in die Quellen einzutauchen, müsste man sich vor allem die damaligen Illustrierten oder illustrierten Bücher mit einschlägiger Thematik anschauen und überprüfen, in welchem historischen Kontext die Inszenierung stattfand.

Wir haben nun in einem ersten Schritt erfahren, wie ‚Trachtenfotografien‘ gemacht wer-

Abb. 2:
Hans Pusen,
„Wendländische
Hochzeit. Der
Mundschenk
gießt ein“, 1928.

Abb. 3:
Richard Steinbacher,
Kirchgang,
„Abendmahlstracht“,
Bildpostkarte,
um 1910.



den und dass dabei zumindest immer drei ProtagonistInnen maßgeblich sind: die vor der Kamera, die hinter der Kamera und die AuftraggeberInnen. Im zweiten Punkt geht es um einige Beobachtungen zu den Hauptmotiven der ‚Trachtenfotografie‘. Ich konzentriere mich dabei auf Motive des Fotografen Richard Steinbacher.

II.

In der Datenbank des Forschungsprojekts „Trachten‘ in der Lüneburger Heide und im Wendland“ befinden sich vierzig Aufnahmen des Fotografen Richard Steinbacher, wobei einige Motive doppelt vorhanden sind. Steinbachers Aufnahmen lassen sich in drei Varianten einteilen: Einzelinterpretationen im Atelier, Gruppeninszenierungen in geschlossenen Räumen „Aus den Aufführungen in Lüchow“ (1905) und

Freiluftaufnahmen. Leider sind auf den Bildern nur spärliche Angaben vorhanden, sodass sich der Kontext nur mühsam oder gar nicht ermitteln lässt. Richard Steinbacher kam über seinen Freund, den Dorfschullehrer und Kantor Carl Mente zum 1906 gegründeten Wendländischen Altertumsverein. Geboren 1859, hatte er 1884 im Alter von 25 Jahren in Salzwedel das Atelier für Portrait- und Landschaftsfotografie des verstorbenen Lichtbildners und Goldschmieds Friedrich Frohse in der Neuperverstraße 38 von dessen Witwe übernommen.¹¹ Frohse hatte sein Studio Anfang der 1860er Jahre eingerichtet und in der Hauptsache Einzelporraits angefertigt.¹²

Steinbachers Fotografien sind vor allem im Hinblick auf die „ethnographische Erkundung der Altmark als sehr bedeutend“ zu betrachten. „Seine Visitbilder mit den abgebildeten Hochzeitstrachten sind [...] Beleg für eine konzeptionelle Arbeit auf dem heute als Dokumentarfotografie bezeichneten Terrain.“ So jedenfalls lautete in einem Vortrag vom September 1989 die Einschätzung des Leipziger Fotohistorikers und Fotografen Frank-Heinrich Müller, der bereits in Vorwendezeiten über Steinbacher und die Fotografen in Salzwedel gearbeitet hatte.¹³ Schauen wir nun ein paar Bilder von Richard Steinbacher näher an. Zunächst eine Fotografie aus der ersten Rubrik ‚Einzelinterpretationen im Atelier‘ mit dem am unteren Bildrand gedruckten Titel „Hannov. Wendland – Abendmahlstracht“. Zu sehen sind eine junge und eine ältere Frau in ‚Tracht‘.¹⁴

Sie stehen nebeneinander in einem etwas seitlich von oben beleuchteten Tageslichtatelier. Der künstliche Hintergrund besteht aus einer Wanddarstellung mit schlicht gehaltenen Bordüren, einer Pfeiler- und Säulensituation rechts, offenbar eine Anspielung auf eine Fensteröffnung. In der Hand halten beide wohl ein Gesangbuch und darauf ein helles, zusammengefaltetes und gestärktes Tuch. Dieses Tuch hat mehrere symbolische Bedeutungen: Zunächst ist es in der Kunst und Atelierfotografie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts weit verbreitet. Im

liturgischen Zusammenhang ist es als Mappa (Serviette) Teil der christlichen Messzeremonie, auch in den evangelisch-lutherischen Kirchen. Damit zusammenhängend – aber nicht nur – gilt die Farbe Weiß zumeist als Zeichen der Reinheit und Unberührtheit und kann insofern ebenso als Anspielung auf die unbefleckte Empfängnis Marias gelesen werden.¹⁵ Im zwischenmenschlichen Kontext schließlich steht das Tüchlein als Ziertüchlein oder Fazinetel zumeist im Zeichen eines romantischen Liebessymbols, das Bürgertöchter während des Biedermeiers vom Adel entlehnten. Bald etablierte sich dieses vestimentäre Modeaccessoire in ganz Europa. In der Atelierfotografie ist es bis in die Zeit um den Ersten Weltkrieg nachweisbar – wie etwa auf einem Beispiel aus Russland aus dem Jahr 1916.¹⁶

Wie bereits an dem gedruckten Titel zu sehen ist, handelt es sich bei unserem Bild nicht um eine Originalfotografie, sondern um eine gedruckte Bildpostkarte mit ganzseitigem Bildfeld. Diese Eigenschaft gestattet es auch, die Datierung etwas einzugrenzen, denn ganzseitig mit Bildern bedruckte Postkarten erlaubte die Reichspost erst im Jahr 1905.¹⁷ Zieht man nun eine Originalfotografie des Motivs im Cabinet-Format heran (Abb. 5), dann wird klar, dass die Bildpostkarte nicht nur gedruckt, sondern auch koloriert worden ist, denn das Original war schwarzweiß.¹⁸

Gleichfalls auffallend ist, dass sich das Format von der Fotografie zur Postkarte geringfügig verändert hat: Der Ausschnitt auf dem Original ist etwas weiter gehalten, die Bildpostkarte wirkt dazu im Vergleich etwas fokussierter. Steinbacher hat aber nicht nur ein Postkartenmotiv der wendländischen ‚Tracht‘ hergestellt, sondern eine Reihe mit mehreren Motiven. Überliefert sind etwa die Themen ‚Erntetracht‘, ‚Tanz- und Markttrachten‘ sowie ‚Festtagstracht‘. Auffallend ist, dass in der gesamten Serie immer dieselbe ältere und die jüngere Frau abgebildet sind. Diese sind nicht nur als Mutter und Tochter interpretierbar, sondern sind es auch im richtigen Leben gewesen.¹⁹



Abb. 4:
Familienbild aus
Russland, 1916,
Österreichisches
Museum für
Volkskunde, Inv.-
Nr. 119/6155.



Abb. 5:
Richard Steinbacher,
„Kirchgang,
Wendländische
Trachten“, 1916.

Abb. 6:
Richard Steinbacher,
„Bei der Flachsarbeit,
Altwendische
Trachtenbilder“,
Nr. 1, 1905.



Steinbachers Postkartenserie von der wendländischen ‚Tracht‘ ist an sich nicht ungewöhnlich – nicht einmal regional gesehen, denn zur gleichen Zeit gab es noch weitere Anbieter von ‚Trachtenpostkarten‘,²⁰ die sich allerdings mehr auf Freiluftaufnahmen spezialisierten. Steinbacher scheint der einzige Fotograf im Wendland und in Salzwedel gewesen zu sein, der einzelne Modelle im Atelier aufgenommen hat.

Für Steinbacher war die Herstellung von Bildpostkarten sicher ein wichtiger Beitrag zum Lebensunterhalt, hatten sich doch bereits vor der offiziellen Zulassung der ganzseitigen Bildpostkarte in Deutschland in den meisten Ländern Europas sowie in den USA große SammlerInnenmärkte für Ansichtskarten herausgebildet. Die ‚Trachten‘ und ihre stilisierten, regionalen Besonderheiten, von denen es allein in Deutschland nicht wenige gegeben hat, stellten überaus beliebte Motive dar, die auch bereits katalogsweise im Versandhandel bezogen werden konnten. Außerdem gab es spezielle Alben, in die man die Postkarten stecken und so die Sammlung immer weiter vervollständigen konnte.

Das Sammeln als Freizeitbeschäftigung schauten sich im 19. Jahrhundert zunächst bürgerliche Kreise vom Adel ab, wie Konrad Köstlin einmal nachgewiesen hat.²¹ Vor allem als im

Laufe der Zeit weitere Kreise der arbeitenden Bevölkerung sich einen Achtstundentag und in den zwanziger Jahren sogar Urlaubsanspruch erstritten, wuchs der Bildpostkartenmarkt zu einem wirtschaftlichen Zweig heran, dem die meisten Lichtbildner ein erkleckliches Zubrot, wenn nicht sogar den Alleinverdienst, verdankten. Einige dieser Fotografien stiegen damit auch ins reichsweite Verlagsgeschäft für Bildmedien ein – eine Art frühe Bildagentur – und schufen sich nicht selten kleine Imperien, wie etwa am Beispiel des Tübinger Verlages Metz gezeigt werden kann, der bereits vor dem Ersten Weltkrieg Kataloge mit mehreren hundert Motiven für SammlerInnen und Professionelle im Angebot hatte. Selbstverständlich waren die Bildkarten mit der Württembergischen ‚Tracht‘ einer der größten Renner im Sortiment.²²

Ich komme nun zur zweiten Motivgruppe, die sich vom Werk Richard Steinbachers überliefert hat: Den Gruppenbildern von ‚Trachten‘- und Genreszenen. In der Projektdatenbank befinden sich acht Fotografien zum Thema „Altwendische Trachtenbilder“. Fotograf Steinbacher hat die entsprechenden Motive auf vorgefertigte und mit dem Bildtitel bedruckte Kartons geklebt. Die Serie wurde möglicherweise zudem in einer Mappe an SammlerInnen oder sonstige InteressentInnen verkauft. Die mit



Abb. 7:
Richard Steinbacher,
„Hannoversches
Wendland –
Hochzeitsleute“,
Bildpostkarte,
um 1910.

„No. 1“ bezeichnete Fotografie mit dem Titel „Bei der Flachsarbeit“ zeigt vier Frauen in ‚Tracht‘ und drei Männer sitzen oder stehen nebeneinander vor einer kulissenhaft anmutenden bäuerlichen Interieurarchitektur, angedeutet ein Ofen, Fenster, Regal, lediglich die Zimmertüre ist geöffnet.²³

Die Personen sind gerade dabei, den Flachs in unterschiedlichen Stadien zu bearbeiten: Die Männer links erledigen die eher gröberen Arbeitsschritte, die Frauen rechts sind für die Feinarbeit zuständig. Wie bei der vorigen Rubrik der im Atelier aufgenommenen Einzelfotos gibt es auch hier eine Bildserie, sämtlich unter dem Titel „Altwendische Trachtenbilder“. Die weiteren Themen der Serie lauten: „Gemeindeversammlung“, „Sonnabendabend“, „Bauerbier“ (mit Tanz), „Spinnstube“ und „Hochzeit“. Die einzelnen Szenen nahm der Fotograf immer vor demselben Hintergrund auf.

Wie von den bereits beschriebenen Einzelfotos ließ Steinbacher auch von den „Altwendischen Trachtenbildern“ kolorierte Postkarten drucken – die Echtfotos auf dem Karton blie-

ben dagegen unkoloriert. Die Szenerie mit dem künstlichen Schatten werfenden Licht ist ein Arrangement auf einer Bühne. Es handelt sich um eine Präsentation, liest man den handschriftlichen Vermerk „Aus den Aufführungen in Lüchow vom 28. und 29. September 1905, dem Museum in Celle von Mentz, Rebendorf“. Dabei handelt es sich um den bereits erwähnten Carl Mentz, den Freund Richard Steinbachers.

Wie sollen wir uns nun diese heute merkwürdig anmutende Inszenierung erklären? Die ‚Trachteneuphorie‘ im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert hat nicht in abgeschlossenen privaten Räumlichkeiten stattgefunden. Ganz im Gegenteil: ‚Trachten‘ und damit in Zusammenhang gebrachte ländlich-bäuerliche Verrichtungen wurden zu vielen publikumswirksamen Gelegenheiten präsentiert: So etwa auf Welt- und Gewerbeausstellungen, in Museen sowie auf ‚Trachtenumzügen‘. Zum Einsatz kamen dabei – neben fotografischen Bildern – vor allem Puppen und Figurinen, aber eben auch ‚echte‘ Menschen, sozusagen als SchauspielerInnen. Genau in diesem Zusammenhang wären die In-

Abb. 8:
W. Bergmann,
„Hochzeits-
gruppe“, Bildpost-
karte, um 1910.



szenierungen aus Lüchow zu interpretieren. Der Wendländische Altertumsverein hatte das Ganze als szenische Darbietungen von Folklore für das örtliche Publikum inszeniert und Steinbacher dokumentierte die bildmediale Auswertung der Veranstaltung.

Bei unserem letzten Beispiel – der Freiluftaufnahme – schließt sich der Kreis mit unserem eingangs gezeigten Hochzeitsbild aus dem Jahr 1928: Eine Hochzeitsgesellschaft ist für den Fotografen Steinbacher vor eindrucksvoller Fachwerkarchitektur in einer Reihe angetreten.²⁴

Das Brautpaar befindet sich links, gefolgt von zwei weiteren Paaren, den sogenannten TrauleiterInnen, und sodann den Brautjungfern. Die Männer mit ihren Zylindern stehen in leichtem Abstand vor ‚ihren‘ Frauen. Diese präsentieren wiederum ihre Schmucktüchlein. Ob Steinbacher von diesem Motiv eine Postkarte hat anfertigen lassen, ist nicht überliefert, immerhin existiert ein ganz ähnliches Motiv auf einer Ansichtskarte. Sie wurde von Wilhelm Bergmann, einem Lüchower Verleger, in den Handel gebracht und laut Bildtext in Rebens-

dorf aufgenommen.²⁵ Auf der Postkarte sind die Brautleute allerdings zentral positioniert, eingerahmt von den TrauleiterInnen und den Brautjungfern.

Sämtlichen Bildern Steinbachers ist eine gewisse Statik gemein. Auch wenn, wie in der Serie „Altwendische Trachtenbilder“, die AkteurInnen bei einer handwerklichen Verrichtung oder beim Tanz gezeigt werden, sind sie doch still gestellt. Schnappschüsse oder Dokumentarfotografien sind nicht darunter, denn Dokumentarfotografien entstehen üblicherweise aus dem Gebrauchszusammenhang heraus. Insofern wäre Müllers These des Konzeptionellen²⁶ zu widersprechen: Die Fototechnik war um die Jahrhundertwende noch ganz aufs Stativ und großformatige Kameras ausgelegt. Zum anderen waren Schnappschussaufnahmen, die möglicherweise authentischere Einblicke hätten gewähren können, noch nicht erfunden. Dies wiederum geschah erst, als die Pressefotografie sich nach 1910 verstärkt in den illustrierten Medien zu etablieren begann und nach neuen Möglichkeiten der Aufnahme suchte. In den

1920er Jahren jedenfalls, als unser erstes Bild von der nachgestellten Hochzeit entstanden ist, hatte man schon wesentlich mehr Möglichkeiten, ‚Trachten‘ mit dem Fotoapparat zu visualisieren.

III.

Welche ikonographischen Bezüge bestehen nun zu anderen Formen der Visualisierung des Vestimentären? Richard Steinbacher hat sich, wie andere ‚Trachtenfotografen‘ auch, von jenen Zeichnungen inspirieren lassen, die bereits seit dem 18. Jahrhundert zum Beispiel auf Bilderbögen kursierten. Weniger spielte bei ihm die Detailfotografie eine Rolle, die seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts zur Aufnahme und Beschreibung von Objekten, die zum Beispiel fürs Museum bestimmt waren, angefertigt und aus den naturwissenschaftlich-medizinischen Disziplinen entlehnt wurde.²⁷

Steinbacher zeigt uns immer Ganzkörperansichten. Die ‚Tracht‘ ist zwar Thema, sie ist es aber nicht alleine, sondern Teil des betreffenden menschlichen Modells und damit in einen sozialen Zusammenhang gestellt. Die paarweise Darstellung und den Generationenaspekt griffen die FotografInnen später wieder auf. Für Erna Lendvai-Dircksen zum Beispiel, die vielleicht bekannteste Vertreterin der völkischen Fotografie, war die visuelle Doppelung ein zentrales Motiv, mit dem sie die Kopplung an die Blut-und-Boden-Ideologie herstellte.

Diese provozierte eine Orientierung am Rückwärtsgewandten und an einer germanisch-bäuerlichen Vergangenheit des immer Wiederkehrenden. Schließlich wird die ‚Trachtenfotografie‘ durch den Ausschluss von als ‚fremd‘ wahrgenommenen, im Bild nicht enthaltenen, Aspekten regiert: fremd, das ist die Moderne und die Technik, das ist die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit, fremd, das ist alles, was nicht unter das Brennglas von Heimat und Folklore zu fassen war. Entsprechend ist die ‚Trachten-



Abb. 9:
Eduard M. Duller,
Bauernpaar aus
der Umgebung
von Lüneburg,
Lithographie,
um 1850.



Abb. 10:
Erna Lendvai-
Dircksen,
„Das Deutsche
Volksgesicht“, 1932.

fotografie‘ eines Richard Steinbacher auch mit der ebenfalls durch exemplarischen Ausschluss agierenden anthropologisch-medizinischen Fotografie verwandt, wie sie später von der Wissenschaft, wie von Susanne Regener dargestellt, auch im Kontext Rasse – Krankheit – Kriminalität verwendet werden sollte.²⁸ Schließlich ist die frühe ‚Trachtenfotografie‘ auch eine Art von Modefotografie und insofern streng genommen ein Teil der Werbung: Etwa für touristische Belange oder auch für die eigene Firma der FotografInnen.

Abb. 11:
„Die neue
Württemberg-
Kollektion“,
September 2011.



Ikonographisch lassen sich motivische Details von der frühen ‚Trachtenfotografie‘ bis in die Gegenwart nachweisen, wie etwa die Paarkonstellationen. Natürlich sind die Bilder heute nicht mehr so statisch und atelierhaft. Aber wie um die Jahrhundertwende dienen auch heute Fotografien von ‚Trachtenmodellen‘ dazu, dem Publikum eine Renaissance traditioneller Kleidungsformen nahezubringen. Allein Fotoabzüge oder Postkarten werden keine mehr hergestellt. Die Visualisierung verläuft zu hundert Prozent über das Internet.

Dazu ein Auszug aus einer Homepage für die Promotion einer württembergischen ‚Trachtenkollektion‘: „Das Cannstatter Volksfest und Stuttgarter Frühlingsfest sind immer mehr von Besuchern geprägt, die das große Württemberger Volksvergnügen in ‚Tracht‘ besuchen. Sehr häufig tragen sie dabei ‚Trachten‘ bayrischen Ursprungs. Doch auch in Württemberg gibt es eine breite ‚Trachten‘-Vielfalt. Die neue Württemberg-Kollektion von Spieth & Wensky orientiert sich an traditionellen altwürttembergi-

schen ‚Trachten‘. Entstanden ist eine moderne, urbane ‚Tracht‘, die sich zwar an das historische Vorbild anlehnt, aber in zeitgemäßem Look erscheint.“²⁹

Mit der Fotografie ließen sich also hervorragend die Veränderungen in der ‚Tracht‘ oder im Kleidungsverhalten im Verlauf von nunmehr 150 Jahren aufzeigen. Hierzu sollten allerdings sämtliche Aufnahmen, die zum Beispiel ein bestimmtes Kleidungsstück wie eine Haube oder eine Weste in unterschiedlichen Kontexten zeigen, etwa singulär als reine Objektfotografie oder in einem sozialdokumentarischen Zusammenhang auf dem Kopf einer Braut – als Schnappschuss aus den 1920er Jahren von Hans Pusen oder eben auf einem Hochzeitsbild von Richard Steinbacher um 1900 –, auf einen Bogen oder in einer Datei zusammengeführt werden, weitere Informationen inklusive. Dieses Vorgehen wäre ein ikonographisches, genau so, wie es die heute weitgehend vergessene Schweizer ‚Trachtenforscherin‘ Julie Heierli um 1900 entwickelt hatte.

Welche Rolle haben Richard Steinbachers Bilder nun für die wissenschaftliche Forschung über die Wendländische ‚Tracht‘? Richard Steinbacher war ein Lichtbildner, der sein Handwerk beherrschte. Er bewegte sich allerdings im visuellen Mainstream der Zeit, ohne bildästhetische Auffälligkeiten zu entwickeln. Seine Serien und Bildpostkarten waren offenbar ein wichtiges finanzielles Standbein für den Fotografen, wobei auch dieses Tätigkeitsfeld kein Alleinstellungsmerkmal war.

Die ‚Trachtenfotos‘ erfordern einen genauen Blick. Gleichfalls sollte man sie nicht überbewerten, denn die Bilder wurden sämtlich inszeniert und visuelle Inszenierungen sind zumeist stilisiert. Dies bedeutet, dass die präsentierten Objekte einem wie auch immer gearteten Ideal nachgeahmt werden. In erster Linie geben die Bilder Aufschluss darüber, wie die Zeitgenossen jeweils mit der ‚Tracht‘ verfahren sind, um sie für breitere Bevölkerungsschichten populär zu machen.

Anmerkungen

- 1 Der Arbeitstitel lautet: *Mode, Fotografie und mediale Praxis. Visuelle Konstruktionen in deutschen und französischen Illustrierten, 1900 bis 1980.*
- 2 Vgl. *Fotografie und ‚Tracht‘*, 31. Mai 2010.
- 3 Vgl. Scharfe 1983, S. 83f.
- 4 Vgl. Pohlmann 1996, S. 414.
- 5 Wendland Archiv, Archivbild 172_1839, Sammlung Otto Kiehn, Wendländische Hochzeit, Lüchow, 1928, Adlib-DB A0058.
- 6 Vgl. Keller-Drescher 2005.
- 7 <http://www.wendland-archiv.de/details/Wendl%C3%A4ndische+Hochzeit/1839> (01.10.2011).
- 8 Wendland Archiv, Archivbild 172_1813.jpg, Hans Pusen: Wendländische Hochzeit. Der Mundschinken gießt ein, 1928. Sammlung Joachim Schulz. Objektdatenbank ‚Trachtenprojekt‘ A0047.
- 9 Vgl. Hägele 2011.
- 10 Vgl. Bausinger 1961, S. 67f.
- 11 Vgl. Müller 1989. http://www.photographiedepot.de/content/1fhm/31_1989_9.htm (28.9.2011). Müller, 1962 in Haldensleben/Sachsen-Anhalt geboren, ist Mitglied der Deutschen Gesellschaft für Fotografie (DGPH).
- 12 Steinbacher führte sein Atelier bis 1931. Übernommen wurde es dann von Paul Oberst (1891-1955), Spross einer Fotografendynastie. Dessen Witwe wiederum führte den Laden bis 1981 weiter. Sohn Rolf Oberst (1924) soll den Restbestand des Steinbacherschen Werkes, ein Negativarchiv von rund 200 Glasplatten mit den drei Formaten 30x40 cm, 24x30 cm und 18x24 cm sowie die damals noch vorhandene Plattenkamera, in den 1980er Jahren dem Johann-Friedrich-Danneil-Museum in Salzwedel vermacht haben. Dort ist heute allerdings nichts mehr darüber bekannt, lediglich eine Serie mit ‚Trachtenbildern‘, die jeweils Mutter und Tochter zeigen, sind nach den Recherchen von Andrea Hauser, Gerda Engelbracht und Laura Schibbe dort vorhanden. Im Freilichtmuseum Diesdorf befinden sich außerdem 77 Glasplatten im Format 20x30 cm und 15 Glasplatten im Format 30x40 cm, zumeist Hochzeitsaufnahmen, die zum Teil auch mit dem Namen der Abgelichteten versehen sind (vgl. Hauser, Engelbracht 2011, S. 54).
- 13 Müller 1989.
- 14 Richard Steinbacher: Kirchgang, „Abendmahls-tracht“, Bildpostkarte. Adlib-DB A0075.
- 15 Vgl. Loschek 1993, S. 269f.
- 16 Vgl. Hägele, Wiesenhofer 2002.
- 17 1907 wurde die heute noch gültige Einteilung von Adressfeld (rechts) und Nachrichtenfeld (links) zum internationalen Standard erhoben (vgl. Hägele 2007, S. 14).
- 18 Richard Steinbacher: Kirchgang, Wendländische Trachten. Objektdatenbank ‚Trachtenprojekt‘ B0416B.
- 19 Vgl. dazu Hauser, Engelbracht in diesem Band.
- 20 Vgl. Firma Graubohm (Objektdatenbank ‚Trachtenprojekt‘ A0041), Wilhelm F. Dreesen (Objektdatenbank ‚Trachtenprojekt‘ A0091) und G.V. Grone-mann (Objektdatenbank ‚Trachtenprojekt‘ B0837).
- 21 Vgl. Köstlin 1994, S. 5-15, S. 186-203.
- 22 Vgl. Rauch 1994.
- 23 Wendland Archiv, Richard Steinbacher: „Bei der Flachsarbeit, Altwendische Trachtenbilder“, Nr. 1, Adlib-DB B0418A.
- 24 „Hannoversches Wendland – Hochzeitsleute“, Bildpostkarte, Objektdatenbank ‚Trachtenprojekt‘ B0844.
- 25 W.V. Bergmann: „Hochzeitsgruppe“, Bildpostkarte. Objektdatenbank ‚Trachtenprojekt‘ A0073.
- 26 Müller 1989.
- 27 Eduard M. Duller: Bauernpaar aus der Umgebung von Lüneburg. Lithographie, Objektdatenbank ‚Trachtenprojekt‘ B0438.
- 28 Vgl. Regener 1990.
- 29 „Die Württemberg-Kollektion“: <http://www.cann-statter-volksfest.de/index.php?id=530>, (26.09.2011).



Georg V. und die WendländerInnen

Die Königsreise von 1865 und ihre Wirkungen auf die wendländische ‚Tracht‘

Zur Untersuchung der vestimentären Formen im Wendland standen dem Forschungsprojekt zur Untersuchung der vestimentären Formen im Wendland zwei außergewöhnliche, geschlossene Bildquellen zur Verfügung. Diese sind während der politischen Umbruchssituation des Königreichs Hannover, 1865/66 – kurz vor der Annexion Hannovers durch Preußen –, nach einer Reise König Georgs V. (1819-1878) im Juli 1865 in das Wendland entstanden. Die eine ist ein Fotoalbum der Königsreise, nach der Reise im Auftrag des Königs erstellt, und die andere ein Erinnerungsalbum, das die wendländische Bevölkerung 1866 dem mittlerweile im Exil weilenden König Georg V. zum (Weihnachts-)Geschenk machte. So handelt es sich einmal um eine Reinszenierung der Königsreise, zum anderen um eine Selbstdarstellung der wendländischen Bevölkerung und ihrer Landschaft. Beides macht diese Quellen im Hinblick auf eine Untersuchung der Rolle wendländischer emblematischer Kleidung – der wendländischen ‚Tracht‘ – in der Herrschafts- und Regionalrepräsentation außerordentlich bedeutsam.

Im Folgenden wird zuerst die Königsreise im Hinblick auf die Verbindung von ‚herrschaftlicher Inszenierung‘ mit der Repräsentation von ‚ländlicher Kleidung‘ rekonstruiert, daran anschließend der Quellenwert der beiden Alben genauer analysiert, um auf dieser Grundlage die Wirkung ländlicher Kleidung als Emblem anhand der Interpretation einzelner Fotografien genauer zu fassen können. Das konkrete Tragen und die Zusammenstellungen der Kleidungsstücke zu Garnituren und Formationen geben dabei Hinweise auf die Entstehung eines Emblemes wendländische ‚Nationaltracht‘.

‚Trachten‘ sind nach Burckhardt-Seebass (1981) Zeichen, ähnlich wie Fahnen oder Hymnen. Sie verweisen in sichtbarer und verstehbarer Form auf soziale Einheiten. Dabei werden gesetzte, gefundene oder erfundene Gruppen-Zeichen zu einem sinnlich wahrnehmbaren Gebilde, das die Autorin Emblem nennt. Gleichzeitig lässt sich anhand des Erinnerungsalbums ein eigenständiger Versuch der Bauern erkennen, sich in das monarchische Herrschaftsgebiet einzuschreiben und so die Konstruktion eines regionalen Selbstverständnisses des ‚Wendlandes‘ voranzutreiben. Der Artikel widmet sich somit aus mehreren Perspektiven den Fotoalben und der Frage, welche Hinweise die Bilder auf die Repräsentation des Wendlandes geben. Wie zeigt sich das konkrete Tragen der ländlichen Kleidungsart im Spannungsverhältnis mit der modischen Kleidung auf den Bildern? Wie verfestigte sich der „Fund durch Außenstehende“¹? Welche Sehgewohnheiten und Erwartungen für die RezipientInnen im Sinne einer visuellen Anthropologie folgen daraus?²

Die Reise König Georgs V. in das Wendland

Das Wendland gehörte als Teil des Königreichs Hannover bis zum Jahr 1866 zum Herrschaftsgebiet von König Georg V., wurde jedoch nach der Schlacht von Langensalza im Juni 1866 von preußischen Truppen besetzt. Im Sommer des Jahres 1865, als Georg V. am 9. Juli in Begleitung seines Sohnes Ernst August und eines 40-köpfigen Hofstaats³ zu einer Reise von der Marienburg bei Hannover in das Wendland

aufbrach, war diese Entwicklung aber noch in weiter Zukunft und kaum abzusehen. Dem absolutistischen Prinzip und seiner Auffassung folgend, als Monarch von Gottes Gnaden zu wirken⁴, setzte Georg V. besonders zwei Herrschaftsmittel ein, um sich der Treue seiner Untertanen zu versichern: Er unternahm unablässig Reisen durch sein Herrschaftsgebiet und ließ anlässlich seines Geburtstags Feierlichkeiten und Inszenierungen ausrichten, welche die gesamte Bevölkerung miteinbezog, um die Bindung an das Königshaus positiv zu beeinflussen.⁵

Zur Rekonstruktion der Reise stehen verschiedene Quellen zur Verfügung, wobei im Gegensatz zu früheren Untersuchungen⁶ die Quellen des welfischen Hausarchivs⁷ nicht mehr zugänglich waren, so dass diese nur über Sekundärquellen erschlossen werden konnten. Neben den Fotografien geben auch die vorhandenen und einsehbaren Aktenbestände einen Eindruck von den Vorbereitungen des Königsbesuchs und der Einbindung der örtlichen Behörden. Deshalb wurden zur Beurteilung der Abläufe und der Organisation diverse Korrespondenzen zwischen dem Landdrost von Issendorf und den Amtsbezirken Dannenberg und Lüchow genauso ausgewertet⁸ wie diverse Zeitungsmeldungen, die das Reiseprogramm und das Geschehen vor Ort beschreiben und kommentieren. Nach einer kurzen Darstellung der Hintergründe, der Organisation und des Ablaufs der Reise, widmet sich der Artikel besonders dem visuellen Wechselspiel der verschiedenen besuchten Orte: denjenigen, in denen die Bevölkerung die ländliche Festtagskleidung trug und denjenigen, wo die ländliche Kleidung keine Rolle spielte. Darüber lassen sich Aussagen fassen, was zur Außenrepräsentation des Wendlandes gehörte und welche Rolle dabei die wendländische ländliche Kleidung einnahm. Zur Binnensicht der wendländischen Bevölkerung wird insbesondere das Erinnerungsalbum herangezogen. Abschließend wird diskutiert, inwiefern die Herrschaftsreise des welfischen Königs einen spezifischen Erinnerungsort des Wendlandes bildet.

Zur Vorbereitung der Königsreise in den östlichen Zipfel des Fürstentums Lüneburg verschickte der Landdrost von Issendorf organisatorische Anordnungen an die Amts- und Ortsvorsteher des königlichen Amtes Lüchow. Sie sollten namentlich zusammenstellen, welche Dörfer an der Reiseroute die Errichtung von Ehrenpforten vorsahen.⁹ Dieser Aufforderung waren Ortstermine der Vorsteher und Magistratsmitglieder vorangegangen, beispielsweise fand am 4. Juli in der Amtstube zu Dannenberg eine Versammlung statt, bei der die Anwesenheit aller Gemeindevorsteher erwartet wurde.¹⁰ Aus der offiziellen Korrespondenz der Behörden geht hervor, dass wesentliche Elemente der Reise behördlicherseits angeordnet wurden. Denn der vielfältige Schmuck durch Girlanden, Fahnen, Schärpen und Ehrenpforten, das Geleit und die Begrüßung durch Reiter und die dargebrachten Fackelzüge waren zuvor als organisatorische Aufforderungen an die Bevölkerung weitergegeben worden. In mehreren Schreiben wies der Landdrost darauf hin, dass während der Anwesenheit der königlichen Familie nicht nur ein Schießverbot gelte¹¹, sondern auch ein Fackelzug in den Wäldern der Gohrde ‚erwünscht‘ sei und Ehrenpforten entlang der Reiseroute in Auftrag gegeben würden. Die BewohnerInnen entlang der Reiseroute wurden darauf hingewiesen, dass sie „diesen ihren König zu empfangen haben. In den zu gastierenden Ringdörfern sind die Glocken bei der Ankunft und während der Durchfahrt zu läuten. Schwarzrotgoldene Fahnen sind zu vermeiden.“¹² Darüber hinaus hieß es, dass die Ortstafeln instand zu setzen seien, Hunde angebunden, in der Nähe der Reiseroute keine Wäsche getrocknet und kein Linnen gebleicht und die ein Spalier bildenden EinwohnerInnen sich in Festtagskleidung präsentieren sollten.¹³ Voraussetzung der Reise war die politische Überprüfung der Bevölkerung. Brosius gibt an, dass diese zum Gradmesser der königlichen Beurteilung für spontane Vororttermine wurde, denn die Flut an Einladungen zu Dejeuners und Dinners war zu groß, um alle anzunehmen. Ent-

sprechend dieser Ergebnisse wurden Orte, die nicht königstreu erschienen, gemieden, wie etwa das ‚demokratischere‘ Dannenberg eine Absage zu Empfängen aufgrund von „Terminschwierigkeiten“ erhielt, wohingegen der König solche Einladungen in der Stadt Lüchow akzeptierte.¹⁴

Reiseablauf

Ein näheres Bild der Reise ergibt sich durch die Betrachtung des umfangreichen Reiseprogramms. Hier zunächst als Übersicht auf einen Blick zusammengefasst:

- 9.7. Reise von Marienburg mit der Eisenbahn nach Bevensen, dann zum Schloss Göhrde, dort drei Nächte Aufenthalt.
- 10.7. Schlachtfeldbesichtigung der „Schlacht an der Göhrde“¹⁵ und Besuch des Amtes Bleckede.
- 11.7. Besuch in Hitzacker und Dannenberg, Frühstück auf dem Busscheschen Gut Dötzingen.
- 12.7. Amt Neuhaus, Besuch der rechtselbischen Domäne Groß Kühren.
- 13.7. Aufbruch aus der Göhrde, Besichtigung des Hopfenanbaus auf dem Hof Lodders in Prisser. Besuch des Oberforstmeisters von Plato in Plate sowie Frühstück beim Amtmann Harling in Lüchow. Unterkunft bei der Familie von Grote in Breese im Bruche für zwei Tage.
- 14.7. Über Lüchow – dortiges Frühstück mit dem Magistrat – nach Wustrow zur Domäne Königshorst; Vorführung der Leinenproduktion des Landwirtschaftlichen Lokalvereins für das Wendland in Güstritz – Güstritzer Bauerntag.¹⁶
- 15.7. Reise nach Gartow zu den Grafen von Bernstorff¹⁷.
- 16.7.¹⁸ Diverse Reiseorte, Diner bei Landschaftsdirektor von dem Knesebeck auf Gut Korvin. Dort unvorhergesehene Übernachtung.

- 17.7. Antritt der Rückreise über Lüchow, Groß-Liedern und Bleckede nach Uelzen. Von dort mit der Eisenbahn zur Marienburg.

Trotz der bereits aufgeführten organisatorischen Hintergründe kommt Brosius zu dem Schluss, dass die dörfliche Bevölkerung in ihrer Mehrheit uneingeschränkt königstreu gewesen sei und an der Echtheit ihrer Gefühle kein Zweifel bestehe.¹⁹ Die hohe Anzahl von Ehrenpforten, die der Landdrost von Issendorf sicherlich nicht alle von vornherein einfordern konnte, scheinen dies zu belegen. An Ehrerbietungen mangelte es nicht. Davon zeugen viele Heilswünsche, Gedichte und Widmungen der Untertanen und auch das berittene Geleit. Also Ereignisse, die immer wieder Gegenstand von Zeitungsartikeln waren. Zum Aufenthalt in Güstritz ist folgendes in der Zeitung für das Wendland zu lesen:

„Die donnernden Hochs [...] wurden erst unterbrochen durch die Rede Se. Majestät, in der er nochmals seinen Allerhöchsten Dank aussprach für die vielfachen Beweise der Anhänglichkeit der Wenden an ihn und sein königl. Haus; aussprach, wie Ihm heute im Kreise seiner Wenden so recht wohl gewesen sei.“²⁰

Hier zeigt sich, dass in der sprachlichen Bezeichnung seiner Untertanen wendländisch und wendisch durchaus synonym benutzt wurde. Den hohen Zuspruch seiner Untertanen beschrieb Georg V. seiner Ehefrau Marie in einem Telegramm: „Empfang überall unendlich herzlich. Wohltuendes Gefühl, an der Stätte zu sein, wo so lange die Vorfahren froh und heiter verweilt“ sowie „[e]s wird Deinem Herzen wohl tun zu hören, daß die Zeichen der Liebe und Anhänglichkeit, mit der wir begrüßt werden, deutlich beweisen, wie dieser Landesteil die Wiege des Welfenhauses ist.“²¹ Beeindruckt erschien der König aber auch durch die zahlreich aufgebodenem Reiter – möglicherweise eine Reminiscenz an die hannoversche Armee: „[S]eine Majestät sprach wiederholt Sein Erstaunen, aber auch Seine Freude über die große Zahl der Berittenen aus, wie Er sie noch nicht erlebt habe. Bemerkte mag hier werden, daß die Zahl der Be-

rittenen am ersten Tag 653 betragen, nicht viel weniger waren am heutigen Tag erschienen.“²²

Der gesamte Ablauf der Ortsbesuche zeichnete sich durch ritualisierte Empfänge aus: Pastoren und Bürgermeister hielten Begrüßungsreden und die Schuljugend oder Liedervereine trugen Liedgut vor.²³ Als zentrale Elemente der Ehrerbietung der Bevölkerung wechselten sich in einer Art Choreografie die Empfänge mit Reitern, die Aufstellung von Ehrenpforten, Fackelzüge und das Überreichen von Geschenken ab. Dabei fällt immer wieder die hohe Anzahl der geleitenden Reiter auf.²⁴ Die Aufwartung mittels der klassizistisch geformten Ehrenpforten, seit den antiken Triumphbögen der Cäsaren ein kaiserliches bzw. königliches Symbol, verdeutlicht den hohen Aufwand bzw. die Wertschätzung der Untertanen. Lediglich neunzehn Aufnahmen des königlichen Reisealbums zeigen keine Ehrenpforten, was nicht heißt, dass nicht trotzdem aufwändiger Girlanden- und Fahنشmuck auf diesen Bildern zu entdecken wäre. Hierunter fallen Aufnahmen diverser Wohnhäuser von Honoratioren wie Kaufmännern, Senatoren und Bauern, dem Postgebäude und diverse geschmückte Häuserfassaden sowie von Lüchower Straßenzügen. Ergänzt wurde die Szenerie der Reise auch durch die Fackelzüge, die in der Görde bspw. von 300 Menschen aufgeführt wurden; das Dinner bei der Familie von dem Knesebeck am 16. Juli wurde ebenfalls von 250 Clenzer EinwohnerInnen illuminiert. Selbst der Gartower Aufenthalt bei der Familie von Bernstorff hatte einen Fackelzug zur Folge.²⁵ Auch die Neue Hannoversche Zeitung berichtete über diese Anlässe: „Ein Zug Bauernmädchen in der wendischen Nationaltracht, geführt vom Geistlichen, begrüßte Se. Maj. den König in einem durch bunte Lampions wunderhübsch erleuchteten Zuge.“²⁶ Erstmals erscheint hier im Zusammenhang mit der Königsreise die „wendische Tracht“ als Ausdruck besonderer Königstreue und emblematischer Kleidung. In der Zeitung für das Wendland wird berichtet, dass die Tochter eines Kaufmanns die Erlaubnis er-

halten habe, auch der Königin Marie als „Andenken an die Tracht der Wendländerinnen“ eine „Timp-Mütze“ zu schicken.²⁷ Darüber hinaus bekam Georg V. noch weitere persönliche Geschenke seiner Untertanen überreicht, die den repräsentativen Charakter der Textilien überdeutlich machen. Während des Güstritzer Bauerntages schenkte Anna Elisabeth Grote „in ihrer Ehrenkleidung als Ehefrau“²⁸ 50 Ellen Leinen, zusammengehalten mit gelb-weißem Band und trug ein plattdeutsches Gedicht vor²⁹, wie auch Maria Schulz aus Breselenz.³⁰ Aufgrund der vielen Geschenke sah sich Georg V. veranlasst, eine Dankesadresse und Gegengeschenke³¹ in Auftrag zu geben. Nach seiner Rückkehr ließ der König am 22. Juli 1865 eine ganzseitige Anzeige veröffentlichen. Darin heißt es: „Es hat mein landesväterliches Herz mit dem lebhaftesten Danke gegen den Allmächtigen erfüllt, Mich überzeugt zu haben, wie alle diese Theile der Provinz, die Ich berührt, in immer größerem Aufblühen begriffen sind; und was das theure Wendland in's Besondere betrifft, durch persönliche Kenntnissnahme Mich von dem unermüdlichen Fleiße, der regen Thätigkeit und der treuen Anhänglichkeit der Bewohner an ihre schönen alten Sitten und Trachten vergewissern zu können.“³²

Die ‚Trachten‘ werden auch hier zum Symbol des Ausdrucks des nationalen Empfindens und der Königstreue. Es findet sich damit ein aktiver Rückverweis des Königs auf die ländliche Kleidung des Wendlands. Die jungen Mädchen und auch Frauen verbanden in ihren Geschenken die Nationalfarben des Welfenhauses weiß-gelb mit dem Emblem der wendländischen ‚Tracht‘ und dem plattdeutschen Dialekt. Wie ausgeführt, fällt besonders auf, dass Frauen als Gastgeschenke Textilien überbrachten und als Botinnen des Wendlands diese repräsentative Aufgabe und Kommunikation mit dem König übernahmen. Dies führt eine enge Verbindung von weiblichem Geschlecht und ‚Nationaltracht‘ vor Augen.

Ähnlichkeiten lassen sich auch bei anderen Königsreisen ausmachen. Für eine Königsreise

in Zeven im November 1865 ist überliefert, dass die Ehrenpforten ebenfalls noch einige Tage stehen blieben, da der Hoffotograf aus Hannover angereist sei, um diese zu fotografieren. Diese seien danach in einem gebundenen Album dem König überreicht worden.³³ Obwohl für Zeven ländliche Kleidung überliefert ist, wird in dieser Beschreibung nicht festgehalten, in welcher Kleidung die Zevenener Bevölkerung abgelichtet wurde. Anders bei einer Reise ins Osnabrücker Land. Dort findet sich eine sehr ähnliche Beschreibung einer herrschaftlichen Reise, die den Abläufen im Wendland entspricht. Von Reitern eskortiert und vom Amtmann und den Honoratioren empfangen, überreichten junge Mädchen, „in Trachten gekleidet, [...] dem König Gaben aus den Orten des Amtes und sprachen dazu kleine Gedichte, einige auch auf Plattdeutsch.“³⁴

An die königliche Reise knüpfte sich aber auch eine Erwartungshaltung der Bevölkerung. Zahlreiche aufgehängte Banner mit Gedichten belegen den Wunsch der EinwohnerInnen, in Zeiten des wirtschaftlichen Umbruchs, den Anschluss an die gesellschaftlichen Entwicklungen nicht zu verlieren. Mit dem Voranschreiten der Industrie- und Technikpolitik im Königreich Hannover ab den 1830er Jahren folgte der Ausbau eines Eisenbahnnetzes.³⁵ Die politische Forderung nach besserer Infrastruktur in Form eines Bahnanschlusses zeigte sich deutlich an der Lüchower Buchhandlung Saur, an der man folgenden Reim angebracht hatte:

„Dem König Heil! So ruft der Stamm der Wenden,
Und freudig stimmen wir auch heute laut
mit ein: Der Herr des Himmels möge stets dir
spenden
Den ganzen Segen, – der allein nur Sein;
Damit du auch in spätern Jahren,
Das Land kannst noch „mit Dampf“ befahren.“³⁶

Eine weitere diesbezügliche Aufforderung befand sich am Haus des Brauers Flügge. Hier wurde über den Ortsansichten von Salzwedel, Lüchow und Lüneburg der Wunsch nach Wirtschafts- und Handelsförderung geäußert:

„Hier viel Sand und schlechte Wege;
Erhab'ner König huldreichst lege
Eine Eisenbahn in's Wendland.
Betriebsamkeit hier aller Orten,
nur fehlt Beförderung nach dorten,
Wo Handel mit ihr Hand in Hand.“³⁷

Die Zeitung für das Wendland beschrieb diese Forderungen als „allgemeinen Wunsch der Bevölkerung“³⁸ – ein Wunsch freilich, der sich für lange Zeit nicht erfüllen sollte. In dieser Hinsicht blieb die Reise ergebnislos, denn eine Verbindung zwischen Lüchow und Salzwedel wurde erst 1891 eingerichtet und ein weiterer Nord-Süd-Anschluss³⁹ zwischen Dannenberg und Lüchow folgte erst 1911.⁴⁰ Ein reales Ergebnis war jedoch der finanzielle Aufwand, den die Bevölkerung letztlich zu tragen hatte. Die Kosten des festlichen Schmucks wurden von den Amtsbezirken bzw. Stadtkassen übernommen.⁴¹ Für Dannenberg ist eine Rechnung mit diversen Posten überliefert, darunter 82 Stück gelbe und weiße Schleifen, gelber und weißer Stoff für 300 Schärpen, für den Musiker Kraul in Jameln, die Fackeln für den Empfang am 9. Juli in der Göhrde, für die Fackeln in Hitzacker, für die Ehrenpforten in Metzgingen und die Druckkosten für 120 Exemplare eines königlichen Erlasses⁴², was zusammen einen Betrag von ca. 180 Taler ergab.

Die Bildquellen der Alben

Das Königsalbum

Das „Album der Königsreise“ ist keine Dokumentation der Reise, sondern wurde nachträglich durch Georg V. in Auftrag gegeben. Dieser befahl, „daß durch einen in hiesiger Stadt befindlichen Fotografen die Ehrenpforten und besonders festlich geschmückte Häuser fotografisch aufgenommen werden möchten, um ein stetes Andenken an den Besuch seiner guten Stadt Lüchow zu haben.“⁴³ Die Fotografen Flachsbar (Lüchow), Langenschmidt (Dan-

Abb. 1 und 2:
Göhrde (2) und
Schloss Breese
(55): Das Bild
der Göhrde zeigt
höchstwahrscheinlich
eine Aufnahme
des Fotografen
Langenschmidt,
wohingegen das
professionell
arrangierte
vermutlich von
Flachsbart stammt.



nenberg) und Wrede (Gartow), über die kaum Angaben gefunden werden konnten,⁴⁴ machten Aufnahmen von den Dörfern und BewohnerInnen des Wendlandes und suggerierten damit, die Reise und die Ehrerbietungen zu dokumentieren. Lediglich ein Atelierstempel von Louis Wrede auf einer späteren Fotografie um 1900 weist ihn als Hoffotograf mit einem Atelier in Ludwigslust aus.⁴⁵ Bezüglich August David Friedrich Flachsbart konnte nur der Einbürgerungsvermerk der Stadt Lüchow am 3. März 1847 aufgefunden werden, der ihn als Maler

ausweist.⁴⁶ Über Langenschmidt aus Dannenberg konnten keinerlei biografische Informationen ermittelt werden. Die Fotografen wurden bereits am 18. August 1865 aus der Hand- und Schatullkasse des Königs bezahlt. Flachsbart erhielt daraus 183 Reichstaler und Wrede 25 Reichstaler. Der Fotograf Langenschmidt aus Dannenberg hatte auf sein Honorar verzichtet und stattdessen um einen Fotografiekurs gebeten, sodass er als Maler auch dieses Metier erlernen könne.⁴⁷

Die Verwendung verschiedener Stilmittel und die Kompositionen der Bilder führen die Unterschiede der Professionalität der Fotografen vor Augen. Es gibt Aufnahmen, die exakt mit Fluchtpunkten arbeiten, verschiedene Linien und Punkte im Bild betonen und auch durch die gekonnte Inszenierung von Hell-Dunkel-Kontrasten bzw. der Gestaltung von Flächen den Bildern eine sehr hohe Symmetrie bzw. Harmonie und Tiefenwirkung geben. Diese verschiedene Professionalität verdeutlichen die beiden ausgewählten Bilder, das eine zeigt die Göhrde (2), das andere, sehr harmonisch gestaltete Schloss Breese (55). Der Hauptteil der sehr exakt arrangierten Fotografien stammt vermutlich von Flachsbart. Er fertigte wahrscheinlich 61 Fotografien an, was einen Stückpreis von 3 Reichstaler ergeben würde.⁴⁸

Ausgehend von der These, dass der König ein Erinnerungszeichen schaffen wollte, bedeutet das, dass die Aufnahmen einen nachträglich wieder hergestellten Zustand konservieren. Die Bevölkerung kam zu einer Reinszenierung erneut zusammen. Es ist folglich nicht feststellbar, in welcher Form sich die Bevölkerung der besuchten Orte während der Anwesenheit des Königs zusammengefunden hatte und ob die Abgebildeten in gleicher Zahl und Zusammenstellung dort waren. Oder gar ob sie auch in der auf den Bildern nun für die Nachwelt erhaltenen angeordneten Festtagskleidung während des Empfangs gekleidet waren. Eine Beschreibung der Abläufe der Königsreise wird lediglich über die Zeitungsberichte geleistet, nicht aber durch eine fotografische Dokumentation oder gar Mo-

mentaufnahmen. Insgesamt umfasst das Album 75 Fotografien, bei deren Betrachtung auffällt, dass mehr als drei Viertel entweder vereinzelt Personen oder große Personengruppen abbilden. In sechzehn Fällen sind nur Gebäude, Plätze, Wege oder Ortsansichten zu sehen.⁴⁹ Zwei Abbildungen sind unsignierte Zeichnungen (Darchau und Bleckede), deren Herkunft ungeklärt ist. Nur auf achtzehn Fotografien sind Personen in ländlicher Kleidung abgebildet, darunter Fotografien der Orte Grabow, Müggenburg, Lüchow, Steine, Güstritz und Jeetzel. Diese Abbildungen belegen eine Gleichzeitigkeit diverser Kleidungsstile. Es finden sich sowohl emblematische Einzelstücke der ländlichen Kleidung als auch ein Gros an modischer Kleidung. In den Städten Lüchow und Dannenberg bzw. dem städtisch geprägten Milieu von Wustrow und Clenze findet sich hauptsächlich modische Festtagskleidung, die bei den Männern geprägt ist durch schwarze Gehröcke und Zylinder, Melonenhüte und „Kreissägen“, bei den Frauen durch dunkle und dunkel-karierte Kleider im Biedermeier-Stil. In Lüchow gibt es eine Aufnahme, die vermutlich eine Person in Alltagskleidung zeigt.⁵⁰ Ein besonderes Spannungsverhältnis zwischen den Modestilen zeigt sich bei den Aufnahmen von Grabow (20) und der Amtsgrenze Lüchow (23), auf denen städtische und ländliche Kleidung gleichzeitig zu finden sind. Diese werden deshalb an anderer Stelle noch einmal eingehender beschrieben. Danach richtet sich der Blick auf den Ort Güstritz, dessen Repräsentation in beiden Fotoalben vertreten ist.

Das Erinnerungsalbum

Vom wem das Erinnerungsalbum der wendländischen Bevölkerung in Auftrag gegeben wurde, bleibt ungeklärt. Den ersten Hinweis auf das Album gibt eine kurze Meldung vom 17. November 1866 in der Zeitung für das Wendland. Diese meldete, dass sich zum Zwecke der Herstellung eines Weihnachtsgeschenkes – eines fotografischen Albums der wendländischen Städ-

te, Flecken und Dörfer – bereits ein Komitee gebildet habe.⁵¹ Das Album, das somit als Memorandum der Bevölkerung angesehen werden kann, befindet sich heute im Welfischen Hausarchiv⁵² und ist als „Album mit 41 Fotografien der Dörfer im Wendland überreicht am 25.12.1866 von einer Deputation von 10 Bauern der Königin Marie auf der Marienburg“ betitelt. Tatsächlich enthält es jedoch 42 Aufnahmen. Es zeigt neben zwei Aufnahmen der Stadt Lüchow verschiedene Dörfer mit ihren BewohnerInnen und eine Gruppenaufnahme. Die Parallelität der volkskundlichen Interessengebiete von ‚Trachten‘- und Hausbauforschung machten diese Quelle schon einmal zum Gegenstand des Interesses, als Erich Kulke⁵³ die Bilder verwendete, um die hausbaulichen Besonderheiten der Rundlinge des Wendlandes in den Fokus zu rücken. Dies gibt bereits einen direkten Hinweis auf die Aufnahmeperspektiven. Denn das Album enthält insbesondere Panoramen von Dörfern, Höfen oder beispielsweise einzelnen Kirchen und ermöglichte dadurch, die Rundlinge und deren Bausubstanz zur damaligen Zeit zu dokumentieren. Durch diese Einstellungsgröße sind folglich kaum einzelne Personen auszumachen und Beschreibungen bzw. Aussagen über die Bekleidung sind nur schwer möglich.

Die Qualität der Aufnahmen, die sich in dem mit Leder eingebundenen und mit mehreren Metallbeschlägen verzierten Album befinden, ist sehr gut. Auf der vorderen Umschlagsseite ist das offizielle Wappen von „R(ex) V.“ aufgebracht, auf der hinteren Seite wird ein Wappenschild mit Löwe und vier Herzen in der rechten oberen Ecke und vier Herzen in der linken unteren Ecke gezeigt. Die vordere und die hintere Innenseite sind mit blau-violetter Moiréeseide ausgekleidet. Auf der ersten Seite ist ein Sonett der WendländerInnen in Goldlettern geschrieben und die Seide legt sich als Passepartout herum. In dem Sonett heißt es: „Nur Treue werden in den Dörfern wohnen, Die bildlich sich in diesem Buche finden, [...] D’rum nimm dies Buch, es kommt aus treuen Händen, Es ist ein Liebeszeichen aus dem Land

der Wenden!“ Danach folgen die Fotografien – abgezogen auf dem gängigen Albumpapier – im Querformat 13,6 x 17,7 cm.

Doch zunächst einige Anmerkungen zum allgemeinen Charakter der Fotografien: Eine sehr gute Raumwirkung wird erzeugt über das Querformat, die Bildausschnitte sind zudem in der Normalperspektive, d.h. die Aufnahme ist auf Augenhöhe hergestellt, in Total- bzw. Panoramagröße festgehalten worden. Durch die Normalperspektive und das Querformat suggeriert der Fotograf dem Betrachtenden Originalgetreue, was den dokumentarischen Charakter bzw. den Eindruck eines Charakterbildes des Wendlandes verstärken soll. Die Kompositionen der Motive lassen darauf schließen, dass es sich um einen geübten bzw. professionellen Fotografen handelt. Es bleibt ungeklärt, wer der Fotograf war und wer das Album handwerklich gestaltete. Berücksichtigt wurde als Stilmittel bei fast allen Aufnahmen die sogenannte Drittelregel, die den Horizont auf ein Drittel oder Zweidrittel der Bildhöhe setzt und somit eine Spannung im Bild provoziert. Gleichfalls werden verschiedene Mittel benutzt, um die Raumwirkung zu verstärken. Dazu zählen beispielsweise Hell-Dunkel-Kontraste, das Beachten von Linien und die Anordnung von Personen als Punkte bzw. als Reihung, die verschiedene Flächen im Bild entstehen lassen. Viele der Aufnahmen können nicht erst mit dem Komiteeauftrag im November 1866 entstanden sein, da die Bilder während mehrerer Jahreszeiten entstanden sind. Das Bild von Plate (31) zeigt schon Schnee, wohingegen auf dem Bild von Küsten (19) und Köhlen (20) die Bäume noch volles Laub tragen. Der Großteil der Aufnahmen ist in oder nach einer Regenzeit entstanden, da morastige Erde auf fast jedem Bild zu sehen ist. Zwanzig Aufnahmen geben die Möglichkeit, eindeutiger Beschreibungen von den Menschen und ihrer getragenen Bekleidung zu machen.⁵⁴ Zwei Aufnahmen – die von Banneck (5) und Plate – zeigen nur eine Dorfansicht, Wege und Gebäude. Die restlichen Aufnahmen sind aus sehr weiter Entfernung aufgenommen, so dass eine nähere

Beschreibung der abgebildeten Menschen nicht möglich ist.

Die Möglichkeit zur Rezeption der Bilder ist momentan stark eingeschränkt.⁵⁵ Wie der Hinweis auf die eingeschränkte Benutzung des Welfischen Hausarchivs bereits nahelegt, ist die Benutzung dieser Archivalien, darunter auch der Bildsammlungen, zurzeit kaum möglich. Einige Aufnahmen des Reisealbums und des Erinnerungsalbums wurden in der Publikation von Erich Kulke erst ab 1990 einem breiteren Publikum zugänglich gemacht. Auch werden einige Aufnahmen in der gegenwärtigen Ausstellung „Trachten im Wendland – von der Tracht zur Folklore“ im Wendlandhof Lübeln gezeigt.⁵⁶ Sie werden also auch noch heute als wichtig erachtet, um die Ästhetik der Festtagskleidung vorzuführen und eine historische Einordnung der wendländischen ländlichen Kleidung vorzunehmen.

Für den allgemeinen Zusammenhang von Bildquellen und Kleidungsforschung lässt sich auch hier die These von der Abkehr von Alltagskleidung von Walter Hartinger nachvollziehen: „Durchgängig findet eine Aufhellung des Alltags ins Festliche, Feierliche statt, die Normalität des täglichen Lebens – auch bezogen auf die Kleidung – tritt zurück, ganz abgesehen davon, daß uns kaum einmal ein Blick unter die Oberkleidung geboten wird [...]“.⁵⁷ Diese Feststellung trifft für beide Alben und die Ausstellung im Wendlandhof Lübeln zu, die auf dieses Bildmaterial teilweise zurückgreift. Es lässt so gut wie keine Rückschlüsse auf das Aussehen der Alltagskleidung zu. Trotz des vermeintlichen Realitätsaspekts von Fotografien ergibt sich gerade durch das Wissen um die nachträgliche Reinszenierung der Bilder ein besonderer Interpretationsbedarf.

Bevor einzelne Aufnahmen genauer analysiert werden, soll die emblematische Herausbildung der wendländischen Kleidung anhand der einschlägigen Heimatliteratur und entsprechenden Abbildungen skizziert werden.⁵⁸ In der Kleidungsforschung ist bereits konstatiert worden, dass vor der bildlichen oftmals

eine textliche Repräsentation von ‚Tracht‘ stattgefunden hat, die dann das Bild des regionalen Kleidungsstils entscheidend prägte.⁵⁹ Wie war das im Wendland? Kann eventuell vermutet werden, dass die vestimentären Inszenierungen während des Königsbesuchs zentral auf das Selbstverständnis der wendländischen Bevölkerung und deren Kleidungsverhalten einwirkte? Und wenn ja, wie?

Zusammenfassend lassen sich folgende Aussagen festhalten, welche die Erscheinung der wendländischen ‚Tracht‘ bis 1865 in der heimatkundlichen Literatur als Emblem bestimmten:

- Das Tuch und die Schürze sind von derselben Farbe (Ziehen 1852), das große Schultertuch wird im Nacken in viele Falten gelegt, die seidene Schürze umgibt fast den gesamten Unterkörper (Hennings 1862).
- Die Fraise besteht aus mehrfach übereinander fallenden Tüllkragen.
- Die Timpfmützen sind hellrot seiden, im Boden mit Goldschmuck und unechten Steinen verziert, ihre Form ist eckig und bildet am Hinterkopf fast ein Dreieck und hat große flatternde Bandschleifen, lange Bänder fallen herab.
- Die Frauen tragen ‚mächtige‘ silberne und goldene Ohrringe, eine silberne Kette oder ein Kreuz um den Hals

Die beiden zentralen überlieferten Abbildungen vor dem Königsbesuch, die Titelvignette von Hennings Chronik⁶⁰ und die Grafik von Schmelzen⁶¹ bestätigen diese Konfiguration des wendländischen Kleidungsstils. Bei beiden wird eine eher voluminöse, spitz zulaufende kegelförmige Kleiderlinie evoziert, die allerdings durchaus im Trend der damaligen Zeit lag, in der durch die Krinoline der Unterkörper auf eine besondere Weise anwuchs.⁶² Diese Form provoziert bei der Betrachtung den Eindruck, dass Frauen besonders bodenständig seien, bei Hennings scheint die junge Frau geradezu „erdverwachsen“, da ihre Zweibeinigkeit nur erahnt werden kann. Ob dieser Eindruck sich auch in den beiden Alben bei der Betrachtung

der ländlichen Kleidung fortsetzt, wird nachfolgend im Blick behalten. Zu überprüfen ist auch der zentrale Unterschied der beiden Abbildungen: die Rocklänge, die bei der Grafik von Schmelzen wesentlich kürzer ist als bei der von Hennings.

Eine Analyse ausgewählter Bilder aus den Alben

Ulrich Hägele schlägt für die Fotoanalyse mehrere Arbeitsschritte vor.⁶³ Zunächst soll eine phänomenologische Beschreibung kurz den Bildinhalt und symbolische Auffälligkeiten zusammenfassen. Danach wird nach dem eingeschriebenen Dokumentsinn bzw. der Bedeutung gefragt. Hier wird auf den Entstehungskontext des jeweiligen Albums eingegangen. Die sogenannte Konnexion, d.h. die Verknüpfung mit den historischen Bildbeständen bzw. Schriftquellen, erfolgt anhand der bereits vorgestellten Thesen zur emblematischen Wirkung der Kleidung innerhalb der Heimatliteratur.

Die Fotografien der Alben haben einen offiziellen und dokumentarischen Charakter. Wie oben ausgeführt, muss darauf hingewiesen werden, dass die unterstellte Evidenz von Fotografien nicht gegeben ist. Die Königsreise liegt nicht in Momentaufnahmen vor, sondern die Fotografien sind eine nachträgliche Formation und müssen mit den schriftlichen Quellen parallelisiert werden. Wenn wir die hohe Zahl des berittenen Geleits oder die EinwohnerInnenzahlen der Orte als Anhaltspunkte wählen und diese Angaben mit der Personenanzahl auf den Bildern vergleichen, zeigt sich, dass sich im Verhältnis zur realen Dorfbevölkerung auf den Bildern nur eine geringe Personenzahl wiederfindet. Es sind darüber hinaus nicht alle Ehrenpforten abgelichtet worden; beispielsweise ist die Ehrenpforte von Satemin, die zusammen mit den BewohnerInnen Lensians errichtet wurde, zwar durch die Zeitung für das Wendland überliefert,⁶⁴ nicht aber durch eine entsprechende Fotografie im Album.

Abb. 3 und 4:
Die offizielle
Amtsgrenze
Platenlaase (19)
wird nicht mit der
emblematischen
Kleidung markiert,
erst in Grabow
(20) grüßen Frauen
in ‚Tracht‘.



Die Markierung von Grenzen

Was und wo das Wendland genau ist, wird auch vor Ort immer wieder neu verhandelt. Bei den heimatkundlichen AutorInnen und SammlerInnen zur ‚Tracht‘ etwa wird der Dannenberger Raum und die Elbmarsch ausgeklammert. Beim Ethnologen Albrecht Lange⁶⁵ klingt diese Einschränkung so: „Sie [die heutigen BewohnerInnen, L.S.] verstehen das ‚echt Wendländische‘ nur dort, wo noch zuletzt Tracht getragen wurde. Das sind die kleinen Untergaue wie Dra-wehn, Gein, in der Lucie oder Bröking, in den Heiden, Öring oder Nöring und Lemgow.“⁶⁶ Dies ist eine Engführung des Gebiets rund um die Stadt Lüchow, wie sie seit dem 19. Jahrhundert immer wieder vorgenommen wurde und ist als von innen und außen gestalteter Prozess anzusehen.

Mit der Präsentation der Orte im Erinnerungsalbum haben wir ein Dokument, mit dem die Landbevölkerung die gewünschte Wahrnehmung ihrer selbst ausdrückte, sie definierten ihr Wendland. Die Zuschreibung Langes lässt sich über die Abbildungen im Erinnerungsalbum nicht bestätigen, da das westliche Gebiet von Lüchow mit einbezogen ist und die Heiden und das Lemgow im Erinnerungsalbum gänzlich fehlen. Willi Schulz führte dagegen überzeugend aus, dass ein wendisches Erbe nicht über die Haus- und Siedlungsform oder gar die ländliche Bekleidung nachzuweisen sei, sodass vielmehr die sprachliche Bezeichnung Wendland für die dannenbergischen Ämter bzw. den Landkreis Lüchow-Dannenberg zutrifft.⁶⁷

In Platenlaase an der Amtsgrenze Lüchows nahm ein Gros an berittenen Landleuten den König von der Görde kommend in Empfang und begleitete ihn nach Lüchow.⁶⁸ Die zahlreichen Reiter, die während der Reise auftraten, sind in den nachträglich produzierten Bildern zur Passage der Amtsgrenze nicht wieder aufgenommen worden. Auch wird in der Anordnung der Bilder im Album der Ort Platenlaase (19) nicht als Amtsgrenze markiert. Die Platenlaaser Aufnahme zeigt lediglich zwei Ehrenpforten,

mehrere Girlanden und zwei junge Männer. Die EinwohnerInnen Grabows (20) hingegen, die nächste Station auf dem Weg nach Lüchow, treten bereits in der wendländischen emblematischen Kleidung auf, wo sie sich in einem doppelreihigen Spalier von Mädchen und jungen Frauen schon einmal mit diesem regionalen Repräsentationsmittel markieren. Streng nach Geschlecht geschieden – Männer links und Frauen rechts – und der Körpergröße nach aufgereiht, bilden sie einen Fluchtpunkt. Dieser lenkt den Blick auf drei Frauen mittleren Alters in modischer Kleidung. Auch sie haben als Accessoires eine Haube und Taschentücher in den Händen. Die klassizistisch geformte Ehrenpforte nimmt die Linienführung der Menschenreihen wieder auf und prägt den gesamten Bildmittelgrund. Der Hell-Dunkel-Kontrast bewirkt einen sehr harmonischen und ruhigen Bildeindruck. Durch die Rahmung der Bäume rechts und links und die Normalperspektive wird dies noch verstärkt. In der rechten Doppelreihe fällt besonders bei der ersten Frau in der Reihe die voluminöse Schürze auf, die wieder zu dem bereits beschriebenen Eindruck der spitz zulaufenden kegelstumpfförmigen Kleiderlinie und einer unterstellten Bodenständigkeit führt. Als Embleme der wendländischen ‚Tracht‘ werden nicht nur die Timpmützen und deren auffällige Bindebänder bis zu den Hüften, sondern auch die großformatigen Taschentücher sichtbar. In Grabow tragen jedoch nicht nur die drei Frauen im Hintergrund modische Kleidung, auch mehrere Mädchen in der vorderen Reihe tragen karierte modische Kleider und haben keine Kopfbedeckung.

Diese Gleichzeitigkeit von Kleidungsstilen auf dem Land findet sich auch in der Aufnahme „An der Grenze des Amts Lüchow“ (23) wieder, wo auf dem platten Acker eine „Amtsgrenze“ markiert wird. Die abgebildete Ehrenpforte hat einen dreigliedrigen Torbogen, auf dem fünf Treppenabsätze thronen. Die Idee der Alterstreppe, ein im 19. Jahrhundert weit verbreiteter Bilderbogen, wird nur dem Aufbau nach übernommen. Die Stufen sind mit grü-



ßenden jungen Menschen besetzt, denn erst nun heißt es in der Bildunterschrift des Albums: „Willkommen im Wendland“. Vier junge Männer mit Rechen und Sensen flankieren die zuoberst stehende junge Frau, die in sog. ‚Erntetracht‘ wahrscheinlich mit einem Eichenkranz grüßt und eine hohe Ährengarbe im linken Arm hält. Die Personengruppe symbolisiert so die Tatkraft der WendländerInnen. Insbesondere aber die zuoberst stehende junge Frau an der Spitze dieser Hierarchie zeigt, dass das weibliche Geschlecht mit der wendländischen emblematischen ‚Nationaltracht‘ verbunden wird. Unter dem Torbogen sind Personen in zwei getrennte Doppelreihen aufgestellt, sodass die Kamera die Weite der Landschaft einfangen kann. Diesmal sind auf der linken Seite die Mädchen und jungen Frauen der Größe nach aufgestellt. Hier fällt auf, dass nicht jedes Mädchen eine Haube trägt, auch wenn sie ansonsten Embleme der wendländischen ‚Tracht‘ wie eine voluminöse Schürze, ein (Schnür-)Mieder und ein Brusttuch tragen. An der Amtsgrenze verdeutlicht sich, dass sich die Gruppen der bäuerlich-ländlichen und städtisch-ländlichen Zugehörigkeit mit ihren variierenden Kleidungsweisen mischen. Dies zeigt sich besonders auf der rech-

Abb. 5:
Die Amtsgrenze zu
Lüchow (23) wird auf
freiem Feld zelebriert.

ten Seite der Aufnahme: In den vorderen Reihen stehen männliche Jugendliche und Männer, nachfolgend die männlichen und weiblichen Honoratioren in modischer Kleidung. Neben mehreren Frauen in karierten Biedermeier-Kleidern und bspw. Taftcapoten fällt auch eine Frau in ländlicher Festtagskleidung mit hellgründer Schürze und einer Timpmütze mit breiten Bindebändern auf. Überhaupt ist die Haar- und Hutmode der weiblichen Personen sehr vielseitig. Es wird deutlich, dass Mittelscheitel mit und ohne wendländische Rundmütze getragen wurde, glatt zurück gekämmtes Haar mit einer Timpmütze, Mittelscheitel ohne Kopfbedeckung und auch ein Hut mit einer Blumenbanderole, der so tief in der Stirn sitzt, dass gar kein Haar zu sehen ist.⁶⁹ Dies macht deutlich, dass ein öffentlicher Auftritt von weiblichen Personen auf dem Land durchaus ohne Kopfbedeckung möglich war.

Darüber hinaus finden sich mehrere Kleidungsstile so deutlich nebeneinander auch in zwei von drei Aufnahmen des Kirchspiels Jeetzel (51-52). Dort sind ebenfalls Frauen in modischen Kleidern in den Reihen der DorfbewohnerInnenenschaft auszumachen. Das Dorf-Stadtgefälle im Amt Lüchow und das Auftreten der Varianten ländlicher Mode machen so besonders die Gegensätzlichkeit von Stilen deutlich. Wustrow und Clenze hatten zu dieser Zeit jeweils über achthundert EinwohnerInnen und einen stadähnlichen Charakter.⁷⁰ Auch in den Aufnahmen von Hitzacker (8), Lüchow (24-43) und Dannenberg (10-13) finden sich keine weiteren Hinweise auf die Embleme der wendländischen ‚Tracht‘.

Güstritz – Ein Ort mit Erfahrung

Anlässlich der Anwesenheit der Landwirtschaftsgesellschaft zu Celle im Wendland hatte es bereits 1862 in Güstritz eine Präsentation wendländischer bäuerlicher Arbeit gegeben. Der Chronist Karl Hennings hielt anerkennend fest: „Auch das Bild der Flachsbearbeitung und

der Linnenweberei wurde den Gästen in verschiedenen Tableaux vorgeführt. In dem auf der Reiseroute liegenden Dorfe Güstritz sah man in vier Bauernhäusern die verschiedenen Manipulationen, die zur Herstellung des Linnens nöthig sind, und zeigte, auf welche Art und Weise der für das Wendland so höchst wichtige Betrieb vor sich geht.“⁷¹ Es liegt also auf der Hand, dass die Bevölkerung – zu dieser Zeit wohnten über zweihundert Personen in Güstritz⁷² – bereits Erfahrung mit solchen Empfängen von städtischem Publikum hatte und es deshalb auch gut verstand, ihr Dorf positiv zu präsentieren, als anlässlich der Königsreise eine landwirtschaftliche Ausstellung in Güstritz organisiert wurde.⁷³ Laut Zeitungsmeldung war diese Veranstaltung ein voller Erfolg. Es kamen viertausend Menschen, mit denen das königliche Paar „auf leutseligste Weise“⁷⁴ verkehrte und der König hätte „wiederholt Seine Freude aus(gesprochen), einmal mit seinen getreuen Wenden unter einem Dache sein zu können, wie auch, daß Alles, was man ihm von der Anhänglichkeit der Wenden, deren Fleiß und Betriebsamkeit erzählt, doch noch weit hinter der Wirklichkeit zurückbleibe.“⁷⁵

In das Tableaux der Vorführung wurde auch ein „Bauerbier“ integriert, ein Fest, das man eigentlich in den ersten Maitagen oder zur Pfingstzeit veranstaltete, um die Aussaat zu feiern. Nun wurde es dieses Brauchzusammenhangs enthoben und folkloristisch gefeiert: In „Güstritz blieb es noch lange belebt; die jungen Leute tanzten bis zum hellen Morgen. [...] Fröhlich drehten sich unsere Wendinnen im Tanze, theils im Sonntagsstaate, theils in ihrer Arbeitskleidung – Hemdärmel, rothen Röcken und weißen Schürzen, – ein buntes, heiteres Bild. Se. Majestät geruhten, längere Zeit dem Tanze zuzusehen.“⁷⁶

Erfreulicherweise ist zum Güstritzer Bauerntag zudem das Erinnerungsprotokoll des Ortsvorstehers Joachim Heinrich Grote überliefert⁷⁷, in dem es heißt, dass die Güstritzer DorfbewohnerInnen sogleich ans Werk gingen, als sie von dem Königsbesuch erfuhren, um den

Dorfplatz herzurichten, denn „das Dorf wahr vorher lauter Steinhaufen Löcher und Kuhlen“. Die Anstrengungen waren erfolgreich, „so das es ein Wahres Festplatz bildete, Ein jeder Bauer hatte eine Flagge oben ans Haus gesteckt, An die Häuser wahr das möglichste angewant, Inwendig und Auswendig bekränzt, auch wahren hübsche Gedichte vor die Häuser angebracht. Es wahren Menschen herbeigeströmt von na und farn, das mann die Straße nicht auf und Nieder kommen konnte.“⁷⁸

Diese beschriebene Beflagung findet sich auch auf den beiden Bildern wieder, die das Dorf Güstritz (49-50) im Königsalbum vertreten.⁷⁹ Eine Aufnahme nimmt zudem die omnipräsente Gestaltungsform innerhalb des Königsalbums – die Ehrenpforte – auf. Sie zeigt einen hohen Torbogen, in den ein von Fahnen bekränzt Gedicht eingelassen ist. Girlanden sind rechts und links in den Ort hinein gespannt. Unter diesen versammeln sich die DorfbewohnerInnen, sodass sich daraus ein Fluchtpunkt ergibt. Der Blick wird in den Ort frei gegeben. Unter dem Torbogen steht ein Honoratiore in Gehrock und Schärpe mit hohem Zylinder. Hinter ihm werden noch weitere BewohnerInnen sichtbar. Alle abgebildeten Frauen von jung bis alt tragen ausschließlich wendländische ‚Tracht‘, diese variiert jedoch in ihrer Form und Ausstattung. In der Reihe auf der rechten Seite des Bildes steht zuvorderst eine junge Frau in ‚Festtagstracht‘ mit einer breiten Fraise, bis zu den Ellenbogen reichenden Handschuhen und wahrscheinlich einer Goldhaube. Ihr nach folgen sechzehn Frauen bekleidet mit gemusterten Seidenschürzen und schwarzen Miedern, nur zwei von ihnen tragen keine Timpmütze. In dieser Reihe stehen auch zwei Jungen, die Uniformen tragen. Ein Kind in einem Kleid wird auf dem Arm gehalten. Auch auf der linken Seite sind die Frauen in emblematischer Kleidung abgebildet, diesmal jedoch in weißen Leinenschürzen, kurzärmeligen Hemden und dunklen Schnürmiedern sowie Timpmützen, der sog. ‚Ernte- bzw. Tanztracht‘. Drei Frauen stehen dem Fotografen am nächsten, erst danach fol-



gen Männer in Gehröcken, Zylindern und Tellerhäuten, unter denen sich noch eine weitere junge Frau mit zwei Kindern befindet. Das Bild wirkt durch den gesetzten Hell-Dunkel-Kontrast und die Größenverteilung sehr harmonisch und ruhig, die homogene Kleidungsweise verstärkt diesen Eindruck einer „ruhigen“ Gemeinschaft noch einmal. Andere Akzente setzt die zweite Aufnahme von Güstritz, die auf die

Abb. 6 und 7:
Der mit Großveranstaltungen erfahrene Ort Güstritz (49-50).



Abb. 8:
Das Rundlingsdorf
Güstritz (16), wie es
im Erinnerungsalbum
zu finden ist.

Raumwirkung des Ortes abzielt und durch die Anordnung von mehreren Menschenreihen die Größe und Weite des Dorfes betont. Im Bildmittelgrund bilden die Giebel von fünf Hallenhäusern mit Baumwipfeln die Horizontlinie. Mehrere Flächen werden im Bild mithilfe eines Dorfweges betont, auf dem gleichzeitig Personen und Pferde als Reihen und Verlängerungen angeordnet sind. In diesem Bild wird durch die Variation der verschiedenen Formen der wendländischen Kleidung, deren emblematische Wirkung verstärkt. Es werden nicht nur Timpmützen sichtbar, sondern es kommen neben Seidenschürzen auch Leinenschürzen und Taschentücher in unterschiedlichen Größen zum Einsatz. Alle weiblichen Personen auf diesem Bild tragen die regionale Kleidung als Gruppenabzeichen. Acht Reiter in Gehrock und Zylinder bilden den gegensätzlichen städtisch-modischen Akzent. In einer Reihe aufgestellt verdeutlichen sie noch einmal die repräsentative Breite des Dorfes.

Für einen Vergleich ist es naheliegend, auch die Aufnahme von Güstritz (16) innerhalb des Erinnerungsalbums zu betrachten. Der Fotograf wählte im Jahr 1866 einen Ausschnitt des Rundlings, auf dem fünf Häuserfronten

im Halbrund festgehalten sind. Die Bäume im Hintergrund tragen noch ihr Laub. Auch hier wurde durch die Positionierung verschiedener Gruppen die Weite des Ortes betont. Dieser Raumeindruck wird verstärkt durch einen breit angelegten Weg, der die linke und rechte Bildseite teilt. Die Lichtverhältnisse auf dem Bild sind nicht ausgewogen, sodass ein starker Hell-Dunkel-Kontrast entsteht und die linke Hälfte relativ unscharf abgeleuchtet ist. In dieser Gruppe sind wahrscheinlich nur männliche Personen aufgestellt, deren Gesichter übermäßig hell wirken. Auf der rechten Seite, in einer langen Reihe als Spalier, stehen zuvorderst Jungen und Männer mit Tellermützen. Danach folgt als hellster Punkt des Bildes eine ca. sechsköpfige Frauengruppe, die wieder von einer weiteren Gruppe dunkelgekleideter Männer eingerahmt wird. Die Kleidung der Frauen wird bestimmt durch die weißen Schürzen und die Kopfbedeckungen. Drei von ihnen tragen Braut- bzw. Brautjungferanzüge, die bänderreichen Kronen sind deutlich zu erkennen. Die zwei en face stehenden und als Braut/Brautjungfer gekleideten Frauen tragen zudem die sog. Brustblumen, die Frauen rechts dieser Brautgruppe dagegen Timpmützen. Im Bildmittelgrund werden keine weiteren Akzente gesetzt. Vor den Höfen sind anscheinend die besitzenden Familien in Reihen aufgestellt. In Güstritz sind nur drei Kinder abgebildet worden, auch das Frauen-Männer-Verhältnis ist nicht in Waage gehalten. Besonders durch die auffällige Reihung, die Männer und Frauen stark auseinander hält und damit die weibliche Hochzeitskleidung stark betont, wirkt das Erinnerungsbild von Güstritz weder spontan noch alltäglich. Diese aufwändige Inszenierung belegt, dass die GüstritzerInnen ihren Ort abermals besonders in Szene setzen wollten.

Weitere ausgewählte Abbildungen aus dem Erinnerungsalbum

Die letzte im Album gezeigte Fotografie ist eine Gruppenaufnahme, die eine Spinnstube abbildet und wegen ihres Detailreichtums genauer beschrieben werden soll. Allgemein zeigen Aufnahmen von Spinnstuben zuvorderst die Idyllisierung des bäuerlichen Fleißes.⁸⁰ Das Bild nimmt demnach das bereits eingeführte Motiv des Güstritzer Bauerntages vom Juli 1865 wieder auf. Dort hieß es in der Ansprache des Präsidenten des Landwirtschaftsvereins von Dossak: „Euer Majestät werden dadurg [die Betrachtung der vorgeführten Flachs- und Leinenproduktion, L.S.] hoffentlich – wenigstens ist das unser Aller sehnlichster Wunsch – die Überzeugung gewinnen, das die Wenden nicht Allen traue Unterthanen und tapfere Soldate sondern auch tüchtige und fleißige Landwirthe sind, und das daß Wendland auch in dieser Beziehung wahrlich keinen der geringsten Edelsteinen in Euer Majestät Krone bildet.“⁸¹

Auch Georg V. ging in seiner Anzeige auf den „unermüdlichen Fleiß“ und die „schönen alten Sitten und Trachten“ ein.⁸² Die künstlerische Inszenierung einer Spinnstube, wie sie auch in einer Fotoreihe „Altwendländische Trachtenbilder“ vierzig Jahre später von Richard Steinbacher herausgebracht wurde⁸³, provoziert die Vorstellung eines tätigen und glückvoll ausgefüllten Landlebens. Die „Konnotationen von Harmonie und Genügsamkeit des Landlebens, in denen Armut veredelt und die ‚Volksseele‘ in der Tracht versinnbildlicht wird“⁸⁴, liegen sehr nahe. Dies findet sich auch in den beigegebenen Arbeitsgeräten wieder, die als Symbol gedeutet werden müssen. Acht Personen an Spinnrädern und ein alter Mann an der Haspel am linken Bildrand schauten teilweise den Fotografen direkt an. Anders als die Bildunterschrift vermuten lässt, ist die Spinnstube nicht in einem geschlossenen Raum, sondern auf freiem Gelände entstanden; ersteres konnte aufgrund der Belichtungsverhältnisse technisch noch nicht durchgeführt werden. Im Hintergrund sind an-



einander genähte Stoffbahnen zu sehen, auf dem Boden liegt verstreutes Laub. Eine Petroleumlampe im Hintergrund deutet daraufhin, dass das Arbeiten bis spät in die Nacht möglich war.⁸⁵ Die Spindeln sind kegelförmig mit einem großen Vorrat an Flachs bestückt und mit Zierbändern geschmückt.

Einige Stellen im Bild sind retouchiert, so dass Haaransätze oder Augenpartien besonders hervorgehoben werden. Eine starke Veränderung des Bildes ist bei der jungen Frau am rechten Spinnrad vorgenommen. Dem Körper ist ein anderer, im Verhältnis etwas zu großer Kopf aufgeklebt worden. Besonders die Partie der Arme – und ebenfalls das überklebte Gesicht – sind recht unscharf abgeleitet worden, sodass diese einer nachträglichen Korrektur unterzogen worden sind. Die kolorierte Postkarte dieser Aufnahme beweist dies eindeutig, da hierfür die Originalplatte wieder als Vorlage diente.⁸⁶ Die abgebildeten fünf jungen Männer tragen hochgeschlossene Westen mit Kragen, langärmelige Hemden und lange Hosen. Sie sitzen zusammen mit einem alten Mann (an der Haspel), der als einziger eine hochgeschlossene kurze Jacke trägt. Hände und Blick der SpinnerInnen sind auf das Arbeitsgerät gerichtet. In

Abb. 9:
Im Erinnerungsalbum findet sich die inszenierte Aufnahme einer Spinnstube (42), die idealtypisch den bäuerlichen Fleiß anzeigt.



Abb. 10: Etwa 50 EinwohnerInnen von Dolgow (10) haben sich für das Weihnachtsgeschenk für Georg V. zusammen aufgestellt und ließen sich fotografieren.

den Händen halten sie den zu spinnenden Faden, einige spinnen ohne Schuhe bzw. in hellen Wollsocken. Nur eine der vier jungen Frauen blickt frontal in die Kamera, sie trägt eine Timpmütze mit gemusterten Bindebändern. Die erste Spinnerin von rechts trägt als einzige eine weiße Schürze und Ohrringe. Ansonsten werden alle Frauen in der sog. ‚Erntetracht‘ gezeigt, die aus Hemden mit halben Ärmeln, dunklen Schnürmiedern und weißen ins Mieder eingesteckten Brusttüchern besteht. Ihre Haare sind glatt zurück gekämmt oder zu einem Mittelscheitel frisiert.

Albrecht Lange beschrieb diese Situation folgendermaßen:

„Da es noch keine Industrie gab, hatten die Frauen im Winter viel Zeit für die Leinenverarbeitung. Die jungen Mädchen spannen Garn, die Frauen die Wolle. Außerdem spulten die Frauen das von den Mädchen Gesponnene, wodurch sie eine Kontrolle über den Fleiß ihrer Töchter hatten.“⁸⁷ Diese These ist an die beschriebene kolorierte Original-Fotografie des Erinnerungsalbums gekoppelt und trifft somit das dort präsentierte Geschlechterverhältnis nicht. Vielmehr trifft auf die abgebildete Szenerie die Einschätzung der Reisebeschreibung

von Burghard von Cramm aus dem Jahr 1865 zu: „Ist der Flachs gebrochen, mit der Schwinge und Hechel bearbeitet, so werden die Spinnräder hervorgehoben und Jung und Alt, Herr wie Knecht, Frau wie Magd sitzen von früh bis spät hinter den schnurrenden Rädern.“⁸⁸

Dolgow

Im Gegensatz zu Güstritz, das bereits zur Königsreise mit einer Fotografie verewigt worden war, konnte sich der Nachbarort Dolgow erst mit dem Erinnerungsalbum in die Präsentation des Wendlandes einschreiben. Dolgow hatte in den 1860er Jahren um die 130 EinwohnerInnen. Das Bild der Dorfgemeinschaft von Dolgow (10) zeigt davon ungefähr fünfzig EinwohnerInnen, die auf dem inneren Platz des Rundlingsdorfes versammelt sind.

Alle stehen auf morastigem Untergrund, eine große Pfütze im rechten Vordergrund erzeugt eine Spiegelung. Die Bäume sind bereits entlaubt. Im Hintergrund sind sieben Vierständerhäuser zu sehen. Die dreieckigen Giebel und die ausgerichteten Fluchtpunkte der Hallenhäuser und die im Bildvordergrund positionierten Menschengruppen lenken zentral den Blick auf einen männlichen Honoratiore in Gehrock und Zylinder auf einem Schimmel, welcher von einem weiteren Mann festgehalten wird. Auf einer Linie sind drei Reiter mit hohen Zylindern positioniert, die den Abschluss des Bildmittlungs ausmachen. Die Raumwirkung des Bildes und die Weite des Ortes werden durch die Anordnung von fünf größeren Menschengruppen bestimmt. Links im Bildmittelgrund steht eine gemischte Frauen- und Männergruppe; die darin anwesenden drei Frauen und ein junges Mädchen tragen wendländische Mützen, die drei Frauen tragen dunkle Röcke und dunkle taillierte Oberjacken, wahrscheinlich Mieder. In dieser Gruppe stehen auch der Förster mit Gewehr und Hund und ein weiterer Mann in einer Ziviluniform. Sechs der elf männlichen Personen dieser Kleingruppe tragen verschied-

den Kopfbedeckungen, darunter bspw. Mützen und Schirmmützen. Die männliche Oberkleidung ist in dieser Gruppe vornehmlich der Gehrock. Die rechte Seite des Bildes ist geprägt von mehreren Menschenreihen, die versetzt zueinander aufgestellt sind. Sehr auffallend im rechten Bildmittelgrund sind fünf junge Frauen, zwei von ihnen bilden neben dem Schimmel in der Bildzentrale die hellsten Punkte des Bildes. Sie tragen kurzärmelige weiße Hemden, darüber schwarze Schnürmieder und weiße Schürzen; auf dem Mieder liegen die breiten weißgrundigen Bindebänder der Timpmützen auf. Eine der Timpmützen ist auf der Fotografie heller, sodass diese als rote Timpmütze vermutet werden kann. Das Ensemble der jungen Frauen hat sehr viel Ähnlichkeit mit der sog. ‚Tanztracht‘. Dem Fotografen am Nächsten steht eine sechsköpfige Familie. Die Mutter und die älteste Tochter tragen Timpmützen. Die zwei ca. sechs- bis achtjährigen Söhne tragen lange Hosen und kurz geschnittene Jacken. Die zwei jüngeren Töchter stehen rechts und links der Mutter in dunklen Röcken und Jacken. Ein weiteres Kind hält die Mutter auf dem Arm. Der Vater steht auf der linken Seite der Familie und trägt einen fast knielangen Gehrock, der doppelreihig geknöpft ist, mit Schirmmütze. Alle Frauen und Mädchen auf dem Bild tragen Röcke bzw. Schürzen, die einen Blick auf ihre Füße freigeben. Die Röcke enden spätestens auf Knöchelhöhe. Auch hier ist wieder auffällig, dass es bei den Mädchen anscheinend keine Altersstufe oder soziale Statusgruppe gab, ab der die regionaltypischen Mützen getragen werden mussten, denn sie werden auf dem Bild nicht von allen getragen. Die Frauenkleidung in Dolgow variiert auf dem Bild; dennoch sind einige Embleme der wendländischen ‚Tracht‘ wie Timpmützen und die weitumspannenden Schürzen klar auszumachen.

Vergleichende Betrachtung – Fazit

Werden die Aufnahmen der Orte, auf denen Menschen und insbesondere Frauen in der ländlich historischen Kleidung auszumachen sind, zusammen auf einer Karte betrachtet, so fällt auf, dass im bäuerlichen Erinnerungsalbum sehr viel mehr Orte südwestlich von Lüchow als bei der größeren Streuung der besuchten Orte während der Königsreise repräsentiert sind.

Nimmt man eine weitere schriftliche Quelle hinzu, nämlich die überlieferten Wenkerbogen von 1879/80⁸⁹, wird für einige der Orte des Erinnerungsalbums weiterhin die Existenz einer wendländischen ‚Volkstracht‘ für Frauen angegeben. Dies betrifft die Orte Bühlitz, Küsten, Meuchefitz, Plate und Satemin.⁹⁰ Aus diesem Grund kann insbesondere dort vermutlich nicht von einer Kostümierung anlässlich der Königsreise und des Erinnerungsalbums gesprochen werden. Es zeigte sich in den Alben, dass zur Repräsentation und Markierung des Wendlandes insbesondere die Verwendung von emblematischer weiblicher Kleidung gehörte. Dies führte dazu, dass die TrägerInnen „sich in irgendeiner Weise als ähnlich oder in gemeinsamer Situation befindlich oder als abgehoben von anderen erfahren“⁹¹ hatten. Wann sie freilich anfangen und welche Gründe vorlagen, „sich gleich zu kleiden“⁹², bleibt mit dem Material der Alben vorerst ungeklärt. Dennoch wird mit ihnen die These belegt, dass mit der Reise die Besonderheiten des Wendlands und der ländlichen Kleidung als „Fund durch Außenstehende“ eine hohe Aufmerksamkeit erfuhren.

Im ersten Album wird die Heterogenität der Landschaft durch die sich abwechselnden Motive deutlich. Abbildungen von städtisch geprägten Orten wie Clenze und Wustrow und den Städten Dannenberg, Hitzacker und Lüchow kommen mit Aufnahmen der höfisch geachteten Honoratioren und Bildern bäuerlich geprägter Dörfer zusammen. Die Aufnahmen des Königsalbums erwecken keinen einheitlichen Eindruck. In Bezug auf die emblematische Frauenkleidung wird durch die Aufnah-

men des Albums darüber hinaus deutlich, dass die Rocklänge der Frauen kürzer war als auf der Titelvignette Hennings oder auf späteren Fotografien⁹³ zu sehen ist – jedoch nie so kurz, wie Schmelzen sie in seiner Grafik festlegte. Auf den Bildern lässt sich kein solch kurzes Pendant finden. Die Röcke enden spätestens auf Knöchelhöhe. Auffällig zeigte sich darüber hinaus auf den Fotografien, dass nicht einmal ein öffentlicher Anlass wie die Reinszenierung der Königsreise dazu führte, dass jede Frau und jedes Mädchen – gleich welcher sozialen Stellung – eine Kopfbedeckung trug. Die Frisuren und der Einsatz von Kopfbedeckungen waren vielseitig. Zudem zeigt sich auch beim Erinnerungsalbum, das aus Eigeninitiative hervorgegangen ist, keine einheitliche Präsentation der ländlichen Bevölkerung. Festtagskleidung und inszenierte Werkstätigkeit wechseln sich ab. Bei den Aufnahmen aus Dolgow, Güstritz, Köhlen, Luckau (25), Lüssen (26) und Müggenburg (27) wird deutlich, dass das Diktum der Festtagskleidung und eine besondere Inszenierung durch Positionierungen im Raum maßgeblich bei den Aufnahmen beachtet wurden. Gleichzeitig wurde aber in anderen Orten wie Carmitz (8), Gänse (14), Luckau, Neritz (29), Reitze (33), Sütthen (34) oder Satemin (36) das arbeitsame bäuerliche Leben durch diverse Arbeitsgeräte wie Sensen, Spaten, Rechen, Eimer und Schubkarren betont. Nur einmal kommt die fortschreitende Technik auf dem Land ins Bild: Auf dem Dorfplatz in Lensian (24) ist vermutlich ein Telegrafmast mit abgebildet worden. Beide Alben gleichen sich insofern, dass sie kein reales Abbild der Lebensverhältnisse in den Ortsgemeinschaften geben. Es sind kaum Kinder und alte Menschen auf ihnen zu sehen. Die in den Zeitungsartikeln mehrfach dokumentierten Versammlungen von SchülerInnen, von Schützen-, Handwerkerbildungs- und Gesangsvereinen lassen sich in den visuellen Zeugnissen nicht wiederfinden. Spontaneität oder gar der Eindruck einer Momentaufnahme ist in den Bildern zu keinem Zeitpunkt gewollt, dennoch ist auch keine künstliche Inszenierung beabsichtigt.

Die Kompositionen in beiden Alben provozieren durch die Normalperspektive und das Querformat dennoch den Anschein eines dokumentierbaren Charakterbildes vom Wendland. Die grafischen und fotografischen ‚Trachtenbilder‘ zeichnen sich dadurch aus, dass sie nicht die alltäglich getragene Kleidung festhielten, sondern „sie zeigten auch und vor allem, was gesehen werden wollte – im Augenblick der Dokumentation gerannen die Abbildungen zu Wunschbildern einer statischen, ‚beharrenden‘ Volkskultur, wurden zum Ausdruck des Dauerhaften, Bleibenden“.⁹⁴ Diese Setzung lässt sich gleichsam auf die Fotografien der Königsreise und des Erinnerungsalbums übertragen, die durch die Wiederholung von Ensembles einen ‚Wahrheitseffekt‘ suggerieren. In kritischen Studien über anthropologische Fotografien und deren Konstruktion von Taxonomien, „Naturvölkern“ und der Rassifizierung von Menschen wird deutlich, dass mittels eines visuellen Rhythmus‘ die Ähnlichkeit eines Typs unterstrichen wird.⁹⁵ Dies lässt sich meines Erachtens auch auf den Zusammenhang der Konstruktion eines räumlichen Konglomerats Wendland und der darin getragenen wendländischen ‚Tracht‘ übertragen. Die Konnexion mittels schriftlicher Quellen verdeutlicht die Verwendung verschiedener Signalements in der weiblichen Kleidung. Die emblematische Wirkung wird in verschiedenen Ensembles hervorgerufen. Sie reichen von der Betonung von Arbeitssituationen wie Ernte und Spinnstube (weiße Leinenschürzen, schwarzes Schnürmieder, kurzärmelige weiße Hemden) bis hin zur festtäglichen Ausstattung mit Seidengarnitur (schwarzes Mieder, seidenes Schultertuch und Schürze, großes Taschentuch). Die gezeigten Zusammenstellungen der Kleidungsstücke in solchen Garnituren macht die weitgehende Übereinstimmung mit den schriftlich überlieferten Hinweisen auf die wendländischen Embleme deutlich. Die voluminös spitz zulaufende kegelstumpfförmige Kleiderlinie lässt sich auf den Aufnahmen gut nachvollziehen. Eine mögliche Deutung dieser Form wurde bereits darin gesehen, dass damit

eine besondere Bodenständigkeit des weiblichen Geschlechts nahegelegt wird. Eine weitere Interpretationsmöglichkeit ist aber auch die ähnliche Kegelform der schimmernden Spindeln voll Flachs, die für einige Jahre das wirtschaftliche Auskommen des Wendlandes bereicherten. Wie Wolfgang Jürries ausführte, wurde der Leinenproduktion im 19. Jahrhundert zunächst eine „Wohlstandsinsel“ begründet, bevor diese sich in einen wirtschaftlich abgehängten Raum verwandeln konnte.⁹⁶ Dieser Wohlstand sicherte die Partizipation an der Mode und die finanziell aufwändige Ausstattung der (Festtags-)Kleidung; ob so auch die Formensprache wieder aufgenommen wurde, kann nur spekuliert werden.

Die Herrschaftsreise und ihre Verknüpfung mit souveräner ‚Nationaltracht‘ – bevor es 1866 zur preußischen Annektion des Königreichs Hannover kam – verdeutlichen noch einmal die Reziprozität dieser Königsreise. Die Wertschätzung der bäuerlichen Landbevölkerung in ‚Trachten‘ erklärt nicht nur die Zeichenhaftigkeit der Kleidung als identitätsstiftendes Moment, sondern untermauert auch die Machtlegitimität und -anerkennung durch die Untertanen.⁹⁷ Die Königsreise war kein einseitig-herrschaftlicher Akt seitens Georg V. In der Briefedition zwischen König Georg V. und Königin Marie wird dies nochmals in einem Brief zur Weihnacht am 25. Dezember 1866 nachvollziehbar. Dort findet sich die Reaktion auf das wendländische Erinnerungsalbum. Königin Marie berichtete gerührt über das Geschenk der „unvergleichlichen Wendländer“, die als besonders treu und anhänglich empfunden wurden: „Sie sagten mir immer wieder, niemals wollten sie von ihrem heißgeliebten Landesvater lassen, Gut und Blut ließen sie für uns, und sie wären selbst nach Wien [gereist], das Album Dir zu bringen, wenn es nicht so weit weg sey. [...] Zwei davon erzählten mir, daß du bei ihnen auf ihren Höfen gewesen, und sprachen mit solcher Liebe von Dir, du guter Engel, daß mir das Herz schlug vor Wonne. Alle weinten,

als ich ihnen in deinem Namen dankte, und sie bat, mit uns fest auf Gott zu bauen, der ihre Treue und Anhänglichkeit lohnen würde [...]. Als ich auf die Tage kam, wo Du in der Mitte Deiner Wendländer so viel Liebe geerntet und oft mit Entzücken davon erzählt hättest, heulten wir alle zusammen.“⁹⁸

Das Erinnerungsalbum ist somit auch in seiner Nachträglichkeit eines bereits überholten Herrschaftsraums als aktiver Akt der Bevölkerung zu verstehen, sich zum monarchischen Herrschaftsgefüge zu bekennen. Vielmehr noch: Wenn man bedenkt, dass Georg V. auf all seinen Reisen die ihm dargebrachten Ehrerbietungen und erst recht die nachträglichen fotografischen Zeugnisse in den Alben durch seine Blindheit gar nicht sehen konnte. Die Reise zeitigte hauptsächlich eine Binnenwirkung. Dies belegt die Sichtung der hannoverschen Ausgabe der Zeitung für Norddeutschland. Lediglich in sechs Meldungen wurde darüber berichtet,⁹⁹ darunter zwei kurze Meldungen über die Abreise aus Hannover und zwei über die Rückkehr. Nur einmal wird inhaltlich beschrieben: „Ueberall hatte die Bevölkerung einen freudigen und festlichen Empfang bereitet. Namentlich hatten die Grundbesitzer der Umgegend durch eine auf dem Schloßhofe dargebrachte Fackelmusik am Abend des 9. Se. Majestät begrüßt.“¹⁰⁰

Das Ereignis hatte kaum Auswirkungen auf das städtische Publikum. Besonders durch die Anzeige Georg V. im Extrablatt der Zeitung für das Wendland und eine Vielzahl an Erinnerungsberichten muss vielmehr im Sinne Pierre Noras von einem Erinnerungsort für das Wendland gesprochen werden. Die vielen zeitgenössischen Erwähnungen in Erinnerungsprotokollen, Briefen und Tagebüchern¹⁰¹ geben einen Eindruck davon. Im Hause der Nachfahren des Ortsvorstehers von Prisser zeigen sich die Spuren der Reise noch heute. In der Empfangsdiele hängt das Gastgeschenk Georg V.; es zeigt den uniformierten König hoch zu Pferd.

Anmerkungen

- 1 Brückner 2003, S. 293.
- 2 Vgl. Hägele 2007.
- 3 Darunter: Staats- und Hausminister von Malortie, Geheimer Kabinettsrat und Privatsekretär Dr. Lex, Vizeoberstallmeister v.d. Bussche, Flügeladjutanten v. Heimbruch und Graf Wedel, Adjutant v. Klencke, Landdrost v. Issendorf und auf besonderen Wunsch des Königs Regierungsrat Meding, Generaladjutant v. Tschirschnitz sowie eine Dienerschaft von 30 Personen (vgl. Brosius 1978/79, S. 152).
- 4 Weiß 2008, S. 246.
- 5 Vgl. Schneider 1995, S. 175.
- 6 Brosius 1978/79, Kulke 1990.
- 7 Die Benutzungsmöglichkeit des welfischen Hausarchivs ließ sich für das Projekt auch nach zwei-jährigem Bemühen nur für bestimmte Archivalien erwirken. So konnten einige Informationen, insbesondere die zum Oberhofmarschallamt, Bestand Dep. 103 des welfischen Hausarchivs, nur über die Sekundärquellen von Brosius und Kulke erschlossen und nicht nochmals verifiziert werden. Ich danke Kirsten Hoffmann, Mitarbeiterin des Hauptstaatsarchivs Hannover, für ihre vielfältige Hilfe und ihre mehrmaligen Unternehmungen, sich für das Forschungsprojekt einzusetzen.
- 8 Diese Akten liegen im Hauptstaatsarchiv Hannover im Bestand Hann. 74 mit den Ämtern Dannenberg (292), Lüchow (5) und Gartow (22) vor. Außerdem wurden die Unterlagen der Landdrostei Lüneburg (Hann. 80) gesichtet, in der sich jedoch keinerlei Angaben über die Organisation der Reise finden. Die Organisation oblag dem Oberhofmarschallamt in Hannover, dessen Korrespondenzen jedoch nur eingeschränkt gesichtet werden konnten, weil sie zum welfischen Hausarchiv gehören. Die freigegebenen Akten ergaben keine neuen Erkenntnisse.
- 9 Vgl. Hann. 74, Lüchow 5 ohne pag.
- 10 Hann. 74, Dannenberg 331, fol 5.
- 11 Hann. 74, Dannenberg Nr. 331, A. Das regierende Haus betr. der Anwesenheit Seiner Majestät des Königs Georg V. im Amtsbezirk Dannenberg. 1865, Erinnerungsschreiben an das Amt Dannenberg am 2.7.1865, fol 11. Diese Anweisung war erstmalig am 7. Juni 1862 herausgegeben worden.
- 12 Hann. 74 Dannenberg Nr. 331, A. Das regierende Haus betr. der Anwesenheit Seiner Majestät des Königs Georg V. im Amtsbezirk Dannenberg. 1865, Schreiben des Landdrost von Issendorf, fol 9f.
- 13 Vgl. Brosius 1978/79, S. 152.
- 14 Vgl. Ebd., S. 156.
- 15 Die Schlacht an der Göhrde fand am 16. September 1813 während der sogenannten Befreiungskriege gegen die napoleonischen Truppen statt.
- 16 Auch die Recherchen zum Landwirtschaftlichen Lokalverein für das Wendland zu Lüchow, insbesondere zum Güstritzer Bauerntag, der am 14. Juli 1865 stattfand, haben keine Ergebnisse zu Tage fördern können. Auf Nachfrage bei Lydia von Hofe, die den ehemaligen Hof von Joachim Heinrich Grote in Güstritz bewohnt, gibt es keinerlei Unterlagen zum Besuch von Georg V. Ihr verstorbener Ehemann, Rufname „Ernst-August“ wegen des Königsbesuchs – ein Nachfahre des ehemaligen Bürgermeisters Joachim Heinrich Grote –, wirkte jedoch bei den Recherchen zur Publikation von Erich Kulke mit. (Vgl. Kulke 1990)
- 17 Angenommen wurde, dass sich auch im Familienarchiv der Grafen von Bernstorff eine Überlieferung zum Königsbesuch findet, da der König ebenfalls in Gartow einen Tag verbrachte. Im Archiv, das von Otto Puffahrt betreut wird, waren jedoch keinerlei Unterlagen zu diesem Ereignis recherchierbar. In der umfangreichen Bildsammlung fanden sich nur zwei Aufnahmen, welche die Reise bezeugen: die Ehrenpforten von Schnackenburg und Gartow – fotografiert von Wrede. Eintragungen in der Familienchronik gibt es nicht.
- 18 Brosius (1978/79, S. 152) gibt als Datum für den Güstritzer Bauerntag den 16. Juli an, der jedoch in weiteren Quellen immer auf den 14. Juli datiert wird.
- 19 Ebd., S. 156.
- 20 Zeitung für das Wendland (ZfW), 26.7.1865, Nr. 59, S. 3.
- 21 Beide Zitate zit. n. Brosius 1978/79, S. 156.
- 22 ZfW, 26.7.1865, Nr. 59, S. 3.
- 23 Vgl. Stellvertretend die Beschreibung in der Akte: Hann. 74, Dannenberg 331, Fol 34ff. Selbst die Sänger des Arbeiter-Bildungsvereins beteiligten sich beim abendlichen Empfang in Breesee am 14.7.1865.
- 24 Platenlaase 205 Reiter, an der Grenze zu Lüsen 203, auf dem Plater Kirchhof 142, auf dem Amtshof in Lüchow 103 und im Amt Dannenberg bei Hohenfier 102 Reiter. Auf dem Ritt nach Metzgingen am dritten Tag waren es 300 Begleiter. Die Empfänge in Platenlaase, an der Grenze zu Lüsen, auf dem Plater Kirchhof, auf dem Amtshof in Lüchow, bei Ritten nach Hohenfier sowie nach Metzgingen kamen immer zwischen 100 bis 300 Begleiter zusammen.
- 25 Vgl. Brosius 1978/79, S. 153.
- 26 Neue Hannoversche Zeitung (NHZ), 15.7.1865; zit. n. Kulke 1990, S. 55, Herv. i. O.
- 27 Im Artikel von Brosius heißt es, dass die 12-jährige Luise Manecke aus Lüchow ein Gedicht, zuzüglich einer ‚Trachtenmütze‘, direkt an den König übergeben habe. Es ist davon auszugehen, dass es sich um dasselbe Mädchen handelte, da ein Kaufmann Otto Manecke in Lüchow in den 1860er Jahren tätig war. (Vgl. u. a. Zeitung für das Wendland 09.02.1861, Nr. 12 und 04.12.1861, Nr. 97) Im Jahr 1865 findet sich eine Werbeanzeige des Händlers Manecke: „Für Landleute. Eine Partie bunte seidene Bänder, seidene Tücher, wollene halbwooll und halbseidene Kleiderzeuge, Litze und Mulle“ (vgl. ZfW, 26.04.1865, Nr. 33). Es könnte sein, dass die Timpmützen demnach beim Kaufmann Manecke angeboten wurden.
- 28 ZfW 26.7.1865, Nr. 59, S. 2.
- 29 Vgl. das Protokoll von J.H. Grote, abgedruckt in Kulke 1990, S. 48.
- 30 Brosius 1978/79, S. 156.

- 31 Bspw. erhielt Frau Grote zur nächsten Weihnacht sechs silberne Löffel (vgl. HStA Hannover Akte Hann 74, Lüchow 5 ohne pag).
- 32 ZfW, 22.7.1865, Extrablatt.
- 33 Vgl. Aufzeichnungen von Joachim Hinrich Friedrich Rose in: Albers 2008, S. 15.
- 34 Vgl. Kehne 2011, S. 160. Der Aufzug von jungen Frauen und Mädchen, die Kränze und Blumen überreichen und Gedichte vortragen ist ebenfalls für einen Besuch in Melle festgehalten. (Vgl. Knigge 2003, S. 143f.)
- 35 Mende 1995, S. 145.
- 36 Kulke 1990, S. 36.
- 37 Dies ist auch als Bild Nr. 30 im Album der Königsreise erhalten geblieben.
- 38 ZfW, 15.7.1865, Nr. 56.
- 39 Die Einweihung der Strecke von 1911 war Anlass für einen Auftritt von ‚Trachtenträgerinnen‘ (vgl. die Aufnahme der Streckeneröffnung, Projektdatenbank A0041).
- 40 Jürries; Wachter 2008, Stichwort: Eisenbahn; S. 163-167.
- 41 Vgl. ZfW, 1.7.1865, Nr. 52, S. 2.
- 42 Hann. 74, Dannenberg 331, fol 61.
- 43 ZfW, 19.7.1865, Nr. 57, S. 2.
- 44 Dies haben Recherchen im Stadtarchiv Lüchow (Undine Stiwich), Bernstorffsches Familienarchiv Gartow (Otto Puffahrt), Stadtarchiv Dannenberg (Sabine Götting-Nilius) und Kreisarchiv Lüchow-Dannenberg (Wolfgang Jürries) ergeben.
- 45 Ob Wrede auch zu Zeiten der königlichen Reise bereits im preußischen Ludwigslust tätig war, ist nicht überliefert. Er war der Fotograf der Ehrenpforten, die im östlichsten Gebiet der Reise rund um Gartow entstanden.
- 46 Herzlichen Dank an Kerstin Ohm, Mitarbeitern des StA Lüchow, die mir während meiner Archivbesuche viele hilfreiche Hinweise gab und Akten zugänglich machte. Im Bestand des Bomann-Museums Celle findet sich eine weitere Fotografie von Flachsbart: Eine kolorierte Aufnahme eines wendländischen Brautpaares in ‚Tracht‘ (B0432).
- 47 Vgl. HstA Hannover, Hann. 74, Lüchow 5, ohne pag. Schreiben von Malortie an das Amt Lüchow, 13.8.1865.
- 48 So ist es sehr wahrscheinlich, dass die Aufnahmen Nr. 1, Nr. 10-13, 15-57 sowie 63-74 vom Maler und Fotografen Flachsbart stammen. Dieser Kontrast zeigt sich deutlich bei den Aufnahmen 2 bis 9, die u. a. in der „Göhrde“ zu den Aufnahmen ab Bild Nr. 10 entstanden sind, die sehr viel deutlicher die verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten berücksichtigen. Die Bilder 58 bis 62 stammen von Wrede.
- 49 Dies sind Aufnahmen aus der Göhrde und dem Gartower Forst, städtische Aufnahmen aus Dannenberg, von der Gemeinde Tramm, Wohnhäuser und offizielle Gebäude in und rund um Lüchow, der Marktplatz Schnackenburgs und Aufnahmen des Parks in Breese.
- 50 Aufnahme 27.
- 51 Bereits im September waren einige Wendländer anlässlich des Geburtstags Georg V. als Deputation nach Wien gefahren. Sie hatten trotz der preußischen Annexion weiterhin Kontakt zum welfischen Herrscher gehalten. (Vgl. ZfW, 29.9.1866, Nr. 79, S. 2)
- 52 HStA Hannover Sig. Dep 103 XXII Nr. 140.
- 53 Erich Kulke hatte den Lehrstuhl für Landwirtschaftliche Baukunde der Technischen Universität Braunschweig inne und war einer der Mitgründer des 1969 ins Leben gerufenen Vereins zur Erhaltung von Rundlingen im hannoverschen Wendland.
- 54 In Klammern befinden sich die Nummern der Aufnahmen innerhalb des Albums zur Königsreise. Es handelt sich dabei um die Aufnahmen von Carmitz (8), Dolgow (10), Grabow (12), Untergut Grabow (13), Ganse (14), Gühlitz (15), Güstritz(16), Küsten (19), Köhlen (20), Königshorst (22), Lensian (24), Luckau (25), Lüsen (26), Müggenburg (27), Neritz (29), Reitze (33), Süthen (34), Satemin (36), Schwiepke (38) und Spinnstube (42).
- 55 Das Königsalbum konnte im Original nicht im Bestand des Hausarchivs aufgefunden werden. Es existiert zurzeit nur als Reproduktion, die der Landkreis Lüchow-Dannenberg zur Verfügung stellen konnte.
- 56 Vgl. Becker 2007, S. 66-72.
- 57 Hartinger 2007, S. 91.
- 58 Vgl. ausführlich hierzu den Beitrag Hauser und Engelbracht zu „Vestimentäre Formen der Lüneburger Heide und des Wendlandes – Objekte, Bilder, Texte“ in diesem Band.
- 59 Vgl. die Dissertation von Keller-Drescher 2003.
- 60 Hennings 1862.
- 61 R., U. 1865.
- 62 Vgl. ausführlich hierzu den Beitrag von Hauser und Engelbracht in diesem Band.
- 63 Hägele 2007, S. 331ff.
- 64 ZfW 19.7.1865, Nr. 57.
- 65 Der Ethnologe Albrecht Lange bereiste von Bautzen aus in den 1950er Jahren den Landkreis Lüchow-Dannenberg. Seine Beschreibungen der wendländischen ‚Tracht‘, 2006 veröffentlicht, gehen hauptsächlich auf diesen Aufenthalt zurück (vgl. Lange 2006).
- 66 Ebd., S. 8.
- 67 Vgl. Schulz 1985, S. 172f.
- 68 ZfW 5.7.1865, Nr. 52, S. 2.
- 69 S. das Mädchen in einem großkarierten modischen Kleid mit weißem Überkleidchen.
- 70 Wustrow hatte seit 1825 sieben Gilden, zur Leinenwebergilde bspw. gehörten 23 Stadt- und 12 Landmeister. Bis 1859 war es Amtssitz. 1866 hatten sich bereits größere Firmen, darunter Kaufleute und Brenner- bzw. Brauereien, angesiedelt. In Clenze verkehrte die Postkutschenlinie Lüchow-Uelzen seit 1850. Mitte des 19. Jh. übte die Hälfte der Haushaltsvorstände einen Handwerksberuf aus, die das ländliche Umland versorgten. (Vgl. die Angaben mit den Einträgen „Clenze“ und „Wustrow“ in: Jürries, Wachter 2008, S. 126ff.; 586ff.)
- 71 Hennings 1862, S. 159.
- 72 Vgl. die Angaben zu den EinwohnerInnenzahlen von Güstritz Jürries, Wachter 2008, Stichwort Güstritz, S. 288.

- 73 ZfW 1.7.1865, Nr. 52, S. 2.
 74 ZfW 19.7.1865, Nr. 57, S. 2.
 75 ZfW 22.7.1865, Nr. 58, S. 2.
 76 ZfW 26.7.1865, Nr. 59, S. 2f.
 77 Vgl. Kulke 1990, S. 42ff.
 78 Beide Zitate Ebd., S. 44.
 79 Mehrere Aufnahmen eines besuchten Dorfes gibt es nur in Jeetzel (Nr. 51-53). Die anderen Orte mit Mehrfachaufnahmen sind städtischen Charakters oder Wohnorte von gastgebenden Familien bzw. Orte mit höfischer Bedeutung wie landwirtschaftliche Domänen etc.
 80 Vgl. Cramm 1865, Lange 2006.
 81 Aus dem Erinnerungsbericht von Grote, zit. n. Kulke 1990, S. 45.
 82 Vgl. Erlass Georg Rex in ZfW, 22.7.1865, Extrablatt.
 83 Vgl. die Fotografie „Spinnstube“ aus der Aufführungsserie von „Altwendländischen Trachtenbildern“ am 28./29. Dezember 1905, erscheint 1906 als Postkarte (B0418B).
 84 Becker 1999, S. 1176.
 85 Ob diese Lampe vielleicht sogar als weitere Lichtquelle für die Aufnahme gedient hat, ist nicht auszumachen.
 86 Vgl. die Postkarte, abgedruckt in Lange 2006, S. 23.
 87 Ebd., S. 22.
 88 Cramm 1865, S. 247f.
 89 Der Dialektforscher Georg Wenker (1852-1911) sammelte zwischen 1876 und 1887 für seinen „Deutschen Sprachatlas“ in einem wissenschaftlichen Großprojekt Mundartenmaterial. In seinem an LehrerInnen adressierten Fragebogen stellte er die für die ‚Trachtenforschung‘ interessante Zusatzfrage: „Haben die Einwohner Ihres Schulortes noch eine ausgeprägte Volkstracht? a) die Männer b) die Frauen“. Die Bogen wurden innerhalb des Forschungsprojekts für die Lüneburger Heide und das Wendland ausgewertet.
 90 Vgl. <http://www.diwa.info/Geschichte/Fragebogen.aspx> (26.10.2010). Nähere Informationen dazu im Artikel Hauser/Engelbracht in diesem Band.
 91 Burckhardt-Seebass 1981, S. 212.
 92 Ebd.
 93 Vgl. die Bilder zur wendländischen ‚Tracht‘ von Richard Steinbacher, besonders „Bauerbier, 1906“ (B0418E).
 94 Becker 1999, S. 1172.
 95 Vgl. Edwards 2003, S. 348.
 96 Vgl. Jürries 1992, S. 136.
 97 Das zeigt sich auch durch die Praxis der Ordensverleihung. Örtliche Honoratioren erhalten nach dem Besuch Anerkennungsorden, dazu gehören bspw. Oberforstmeister v. Olenhusen (Göhrde), Pastor Rocholl und Propst Seebold, Landdrost v. Issendorf und Amtsrichter von Dassel sowie Bürgermeister Guse (Lüchow).
 98 Willis 1966, S. 206f.
 99 Zeitung für Norddeutschland, Ausgabe Hannover, Nr. 5035, 11.7.1865; Nr. 5038, 14.7.1865; Nr. 5041, 18.7.1865; Nr. 5042., 19.7.1865.
 101 Zeitung für Norddeutschland, Ausgabe Hannover Nr. 5038, 14.7.1865.
 102 Erinnerungsprotokoll Hofbesitzer Joachim Heinrich Grote, abgedruckt in Kulke 1990, S. 42-49; Schreiben im Nachlass von Karl Oltmann: StA Lüchow E 13, J. Arends Oltmann, 7; Lebenserinnerungen Pastor Rudolf Rocholl, nachzulesen in: Hübner 1910; Erinnerungen des Malers Theoder Rocholl in: Rocholl 1921.



Jochen Meiners

Frühe Sammlungsstrategien des Bomann-Museums

Unglaublich ist es wirklich, was sich etwa zwei bis drei Jahrzehnte vor der Wende vom 19. bis zum 20. Jahrhundert tat. Im Übrigen ist diese Entwicklung nicht nur in Norddeutschland zu verzeichnen, sondern in fast allen anderen Teilen Deutschlands auch. Denn diese Entwicklung hatte eine Ursache; eine Entwicklung, die nicht nur in Deutschland stattfand, eine Entwicklung globalen Maßstabes. Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts setzte sie ein und zog dann, von England ausgehend, über Frankreich nach Deutschland und eroberte den europäischen Kontinent. Irgendwo in den Weiten des russischen Kontinents lief sie sich fest, feierte aber auf dem amerikanischen Kontinent große Erfolge: die industrielle Revolution.

Diese industrielle Revolution folgte der bürgerlichen Revolution Frankreichs gewissermaßen auf dem Fuße. Die Emanzipation des Individuums und die Befreiung von feudaler Beherrschung setzten in Europa und Amerika ungeahnte Energien frei und veränderten das Leben der Menschen in einem Umfang und mit einer Geschwindigkeit, die vielen Zeitgenossen Angst machte. Diese politisch-soziale Entwicklung setzte direkt nach der wirtschaftlich-sozialen Entwicklung der Industrialisierung ein. Die Entwicklung der Industrialisierung ist bis heute nicht abgeschlossen. Nur hat sie heute neue Zugmotoren bekommen als zu ihrem Beginn.

Während der Startschuss für die industrielle Revolution quasi mit der Erfindung und massenhaften Produktion der Dampfmaschine fiel, also einer Maschine, welche die menschliche und tierische Arbeitskraft sowie die Naturkräfte wie Wind und Wasser durch weit effektivere Maschinen ersetzte, kommen wir vor bzw. nach



dem Zweiten Weltkrieg in die Zeit der Automation, dicht gefolgt durch den Einsatz der Computertechnologie. Zur Zeit befinden wir uns in der Entwicklung einer neuen Phase: Die Mikrobiologie in Verbindung mit Gen- sowie Nanotechnik werden in den nächsten Jahren – bei der Geschwindigkeit der Entwicklungen wagt man in der Prognose gar nicht mehr von Jahrzehnten zu sprechen – die industrielle Produktion bestimmen und unser Leben weiter verändern. Die industrielle Entwicklung ist also nach wie vor in vollem Gang und auch die Wirtschaftssysteme funktionieren nach wie vor nach den Kriterien ‚besser, schneller, mehr‘.

Die heutige Generation und auch schon einige Generationen vor uns sind an ein solches Leben gewöhnt: Wir kennen gar nichts anderes. Wir kennen kein Leben mehr, in dem es nicht unbedingt um dieses Entwicklungs-Credo ginge. Viele von uns, wohl die meisten, hätten gro-

Abb. 1:
Bomann-
Museum 2006.

ße Schwierigkeiten, in einem System zu leben, das in einem ganz anderen Tempo funktioniert als das uns bekannte. In dem andere Kriterien gelten als das immer alles bestimmende ‚Besser-Schneller-Mehr‘.

Allerdings gibt es erste Anzeichen, die auf ein mögliches Ende dieser Entwicklung hindeuten. Die Begrenztheit der Ökosphäre wird gerade zunehmend bewusst, daraus nötige Schlussfolgerungen sind formuliert, notwendige Änderungen skizziert. Es bleibt abzuwarten, ob es tatsächlich eine Umkehr gibt. Denn im wirtschaftlichen Bereich gilt das ‚Besser-Schneller-Mehr‘ nach wie vor. Es interessiert immer nur das Wachstum, auf dem das gesamte volks- aber auch weltwirtschaftliche System aufgebaut ist. Hier wird ein Umdenken nötig sein. Mit diesem Beitrag gilt es, sich in die Zeit um 1870/80 zurück zu versetzen. Auch in dieser Zeit galt schon das ausgeführte ‚Besser-Schneller-Mehr‘, und zwar schon ungefähr seit zwei Generationen, wenn wir eine Generation mit etwa 25 Jahren ansetzen. Aber diese etwa vierzig bis fünfzig Jahre hatten gereicht, um nicht wenige ZeitgenossInnen erheblich zu beunruhigen. Denn in der Tat war Beunruhigendes geschehen.

Das gewohnte Leben war aus den Fugen geraten. Nahezu alle Lebensbereiche waren durch die modernen Entwicklungen beeinflusst und verändert worden.

Um dies zu illustrieren, seien nur einige Bereiche erwähnt:

- Die Veränderung der Landschaft und Infrastruktur:
Gemeinheitsteilung: Die den DorfbewohnerInnen gemeinschaftlich gehörenden Flächen wie z.B. der Dorfanger oder Wälder wurden unter der Bauernschaft der Dörfer aufgeteilt.
Verkoppelung: Die Gewanne des Dorfes wurden in einzelne Felder aufgeteilt, die möglichst gerecht dem individuellen Eigentum des einzelnen Bauern und ebenfalls einem gerechten Anteil an den jeweiligen Lagen entsprechen sollten.

Feldwegesysteme wurden hierzu nötig. Sie ermöglichten dem einzelnen Bauern die individuelle Bewirtschaftung seiner Äcker.¹

- Der Bau von Eisenbahnen und Straßen zu Zeiten napoleonischer Besetzung und preußischer Annektion veränderte das Landschaftsbild erheblich.
- Das erhebliche Anwachsen der Städte und Dörfer im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts: Die Dörfer wurden sowohl im Dorfkern durch Bebauung der Dorfweiden als auch im äußeren durch Besiedlung entlang der Ein- und Ausfallstraßen größer. Die Bevölkerung wuchs überall rasant, was erhebliche Auswirkungen auf das Stadt- und Landschaftsbild hatte.
- Die Trennung von Wohnung und Arbeit. Durch den Einzug moderner Verkehrsmittel wie z.B. der Eisenbahn war es zum ersten Mal für große Menschenmassen möglich, nicht in direkter Umgebung ihres Arbeitsplatzes wohnen zu müssen.
- Die sozialen Veränderungen:
Es entstehen neue Schichten von immer selbstbewusster werdenden ArbeiterInnen, nach dem Zweiten Weltkrieg geht diese Entwicklung ungebremst weiter. Magd und Knecht verschwinden von den Höfen. Eine ganze Sozialschicht verschwindet somit auf dem Lande.
- Das Verschwinden des ‚alten‘ Lebens auf dem Lande. Durch das Anwachsen der Städte und Dörfer und die wachsende persönliche Mobilität gerät die Bevölkerung in den Dörfern in immer verkehrsnähere Bereiche, so dass das Stadtleben auf das lange Zeit sich kaum verändernde Landleben Einfluss gewinnt. Es setzt die sog. Heimatschutzbewegung ein, um die bäuerlichen Lebensformen und Relikte vor dem Untergang durch die Industrialisierung zu ‚schützen‘.
- Die beginnende Säkularisierung des Lebens: Um 1800 ist ein areligiöses Leben auf dem Lande nahezu unvorstellbar. 100 Jahre später sieht das schon ganz anders aus.

- Veränderung der Herrschaftsverhältnisse: Der alte hannoversche Feudalstaat löst sich auf und geht im moderneren Preußen auf bzw. unter.
- Veränderung der Familienstrukturen: Die Familien vergrößern sich durch die jetzt massenwirksame Medizin im ausgehenden 19. Jahrhundert, die Mütter- und Säuglingssterblichkeit geht erheblich zurück.

Zwar war man insgesamt in der Bevölkerung dem ‚Neuen‘ gegenüber aufgeschlossen und der Fortschrittsglaube und das Vertrauen daran waren ungeheuer bis kindlich-einfältig/naiv, parallel dazu war man jedoch insbesondere in gebildeteren Schichten auch beunruhigt und fragte sich, wohin das Ganze führen sollte. Diese Beunruhigung war einer der Gründe, die zum Entstehen der Heimatschutzbewegung führte. Der Begriff wurde 1866 von Ernst Rudorff geprägt, einem Komponisten, Musikpädagogen und Naturschützer. Mit Heimatschutz ist ein umfassender Schutz der als Heimat bezeichneten, vertrauten – nicht nur natürlichen – Umwelt gemeint: Naturschutz, Landschaftsschutz, Denkmalschutz, Traditionsschutz und Kulturschutz. 1904 wurde der Deutsche Bund Heimat und Umwelt von Rudorff gegründet.² Dieser Bund, der zwar überwiegend dem Naturschutz verpflichtet war, artikulierte auch Kulturschutzgedanken. In ihm fand sich viel von dem Unbehagen ausgedrückt, das die Zeitgenossen damals empfanden.

Ein Ausfluss dieses, ich bleibe mal bei dem Ausdruck Unbehagen, war sicherlich auch die Gründung einer Vielzahl von Museumsvereinen, wie sie in dieser Zeit zu verzeichnen ist. Man erkannte, dass der Mensch die Umwelt verändert hatte und dass diese Veränderung unvermindert anhielt. Aber man erkannte auch, dass es wichtig war, diese ‚alte Zeit‘ zumindest in ihren Überbleibseln aufzubewahren. Außerdem kam diese Gründungswelle auch der damals modernen, bürgerlichen Sammelleidenenschaft sehr entgegen. Wilhelm Bomann sah



dieses Landleben, das er ‚Alt Hannover‘ nannte, stark gefährdet. Er entschloss sich, die Realien dieses Lebens, insbesondere in der Lüneburger Heide zu sammeln und zu bewahren.

In diesem Zusammenhang wäre sicherlich eine Untersuchung interessant, die sich mit der ‚alten Zeit‘ beschäftigt, die man vor die industrielle Revolution datieren muss. Es darf wohl mit Grund vermutet werden, dass diese Zeit zumindest auf dem Lande eher zeitlos verlaufen sein dürfte. Über Jahrhunderte war das Leben in weiten Gebieten ziemlich gleichförmig gewesen, einmal abgesehen von den individuellen Schicksalen. Die Landschaft der Lüneburger Heide war recht dünn besiedelt. Die Qualität der Böden war schlecht. Der Austausch zwischen den Dorfgemeinschaften und mit den Bürgern der Städte war durch das Fehlen kostengünstiger Verkehrsmittel recht gering. Erst Ende des 18. Jahrhunderts wurden erste Boten der ‚neuen Zeit‘ auch auf dem Lande spürbar. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang der bedeutendste Bürger der Stadt Celle, Albrecht Daniel Thaer. Er beschleunigte die Einführung einer modernen Landschaft und hatte ganz erheblichen Anteil an der landwirtschaftlichen Entwicklung in Hannover, aber auch anderswo.³

Die Gründung des Celler Museumsvereins im Jahre 1892 passt in die skizzierte Zeit

Abb. 2:
Bomann-Museum
vor 1927. 1927 wurde
der zierliche Turm
auf der linken Seite
wegen Baufälligkeit
abgerissen und bis
heute nicht ersetzt.

des Unbehagens. Die Bemühungen zur Gründung eines Museumsvereins begannen jedoch schon einige Jahre früher. Bereits 1876 war ein entsprechender Zusammenschluss⁴ gegründet worden, dem der spätere Museumsleiter Wilhelm Bomann auch schon angehörte. Doch dieser Versuch blieb erfolglos. Der Verein und seine wohl eher bescheidene Sammlung ging 1892 im schon erwähnten Celler Museumsverein auf. Oberappellationsrat Carl Nöldeke als erster, und Wilhelm Bomann als zweiter Vorsitzender hatten die Gunst der Stunde genutzt und ihn mit dem Schwung des 600-jährigen Stadtjubiläums gegründet. Hier, schon früh in der Vereinsgeschichte, begegnet uns Wilhelm Bomann bereits an herausragender Stelle.

Wilhelm Bomann – Museumsakteur in der Provinzstadt Celle

Bomann wurde 1848 als zehntes von elf Kindern der Eheleute Georg Christian und Johanne Friederike Bomann in Celle geboren. Er stammte aus einer ursprünglich handwerklich geprägten Familie, deren Wurzeln in Schweden liegen. Wilhelm Bomanns Urgroßvater, der Kürschner Johann Bomann, aus Schweden eingewandert, erhielt 1753 das Celler Bürgerrecht. Wilhelm Bomanns Vater Christian Georg begründete die Kaufmannstradition der Familie Bomann und begann erfolgreich eine Wollgarnproduktion.

Wilhelm Bomann besuchte in Celle das Gymnasium. Er ging mit der Quarta ab und absolvierte anschließend eine vierjährige kaufmännische Lehre in einem Manufakturwarengeschäft in Bielefeld. Anschließend ging er zwei Jahre nach New York und arbeitete in der Firmenfiliale seines Vaters, die dort von einem älteren Bruder geleitet wurde. Bereits 1873 trat er in die Firma ein, die er 1878, nach dem Tod des Vaters, recht früh übernehmen musste.

Bomann war, was die Museumswissenschaft angeht, ein Autodidakt. Er hatte keine Profession studiert, die ihn für dieses Fach beson-

ders qualifiziert hätte. Nein, er kam, was seine persönliche Ausbildung angeht, von einer eher unerwarteten Seite zur Museumsarbeit. Wie er später berichtete, kam dem Kaufmann und Kleinindustriellen mit internationaler Erfahrung bei einem Besuch der Herrenhäuser Sommerresidenz die Idee, sich mit der Kultur seiner Heimat zu beschäftigen. Hier empfand Bomann das besondere Bedürfnis, sich mit der Kultur und Geschichte seiner Region zu befassen, da er das Gefühl hatte, dass diese Geschichte und das damit verbundene alte, ursprüngliche Leben mit seinen Realien im Verschwinden begriffen war. Man wollte es aufzeichnen und bewahren, sammeln und überliefern. Warum er gerade die Lüneburger Heide so besonders geeignet fand, schrieb Bomann in der Einleitung zu seinem großen Werk „Bäuerliches Hauswerk und Tagewerk im alten Niedersachsen“⁵: „Die Lüneburger Heide, bis vor wenigen Jahrzehnten einer der am wenigsten bekannten Teile des Deutschen Reiches, ist das Kernland des alten Niedersachsens und die treue Hüterin seiner Eigenart. Sie hat die abgeschlossene Kultur des flachen Landes bis an die Grenzen der Gegenwart erhalten [...] Es ist ein kerniger, selbstbewusster und arbeitsamer Menschenschlag voll Zuverlässigkeit und tiefen religiösen Empfindens [...] Die Berührung mit den Bewohnern der Städte hatte jedoch den Nachteil, dass die Heidjer mit städtischen Sitten und Lebensformen vertraut wurden, als deren Folge eine Abwendung von ihren bisherigen Anschauungen, Gewohnheiten und ihrer Arbeitsweise, wie sie von den Vorfahren übernommen waren, eintrat. Es wandelte sich auch hier das Alte auf Nimmerwiederkehr, so dass es für Fernerstehende sehr schwer ist, sich ein Bild von dem zu machen, was einstens in Gebrauch war. Die Erkenntnis dieser Tatsache ward denn auch die Veranlassung, bei der Einrichtung und Ausgestaltung des Celler Museums dem flachen Land eine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden [...]“.

Ganz zweifellos war es die Veränderung der Umwelt, die Bomann dazu brachte, die Relikte „Alt-Hannovers“, wie er es nannte, zu sammeln.

Eine zweite Entwicklung dürfte ebenso nicht unerheblich dazu beigetragen haben, dass sich eine Bewegung begründete, die sich mit der Bewahrung des althergebrachten, der guten ‚alten Zeit‘, dem sich in Auflösung Befindlichen, beschäftigte. Der nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges in Deutschland entstandene machtpolitische Flickenteppich mit einer Vielzahl einzelner Herrschaften mit all seinen positiven aber auch negativen Begleiterscheinungen⁶ löste sich im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts relativ schnell auf. Es entstand ein kleindeutsch-preußisch dominierter und wilhelminisch geprägter Nationalstaat, in dem sich die vielen territorialen Eigenheiten oftmals kaum noch wiederfanden. Auf unsere Region übertragen bedeutete das die Annexion des hannoverschen Königreiches und die Degradierung zur preußischen Provinz. Ich denke, dass diese Entwicklung das Bewusstsein der Menschen nach 1866 ganz erheblich beeinflusst hat und neben dem nach außen vertretenen wilhelminischen Patriotismus ab den 1890er Jahren sicher auch eine tiefe Verunsicherung über diese stürmische Entwicklung nach sich zog. Denn ich vermute, dass es damals ganz sicher so etwas wie eine regionale Identität gegeben hat; eine Identität, die sich auf die Zugehörigkeit zum Königreich Hannover gründete und wenn nicht damit, dann zumindest mit der jahrhundertealten Identität des braunschweigisch-lüneburgischen Herzogtums. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an die vielen Besuche der hannoverschen Könige während der Sommerzeit; diese waren in Celle willkommen und wurden immer mit Begeisterung begrüßt. Dass Wilhelm Bomann ein überzeugter Welfe war, ist unzweifelhaft. Angeblich hat er verfügt, dass kein nach 1866 datiertes Objekt in die Sammlungen des Vaterländischen Museums aufgenommen werden sollte, also in die Zeit nach der Annexion Hannovers durch Preußen fällt. Das hat sich nicht durchhalten lassen und zwischenzeitlich geändert.



Abb. 3:
Wilhelm Bomann
ca. 1925 auf einem
Gemälde von W.
Kricheldorf.

Die Sammlungen des Bomann-Museums

Die Sammeltätigkeit Bomanns war ungeheuer. Er trug in gut dreißig Jahren riesige Schätze zusammen, von denen das Museum heute und auch noch in Zukunft profitieren wird.

Die Bomannschen Sammlungen hatten verschiedene Schwerpunkte. Berühmt und bis heute am besten dokumentiert und ausgestellt sind seine landwirtschaftlichen Sammlungen. Deren größtes Objekt ist das im Museum eingebaute Bauernhaus in der unteren Etage. Bomann dokumentierte diese Sammlungen in seinem bereits erwähnten Werk „Bäuerliches Hauswesen und Tagewerk im alten Niedersachsen“. Neben den vielen detailliert gezeichneten und beschriebenen Ackergeräten finden sich jedoch auch Gegenstände, die den bäuerlichen Haushalt und das ländliche Handwerk betreffen. Nicht zuletzt beschäftigte er sich hier auch mit dem ländlichen Leben, indem er sich intensiv mit dem ländlichen Brauchtum auseinandersetzte, insbesondere durch die Heranziehung der plattdeutschen Sprache. Dies haben wir

wohl hauptsächlich seinem Museumshausmeister Diederich Bartels zu verdanken, der gerade bei plattdeutschen Angelegenheiten Bomanns Gewährs- und Hilfsmann war.

Einen weiteren großen Sammlungsbereich stellten für den Celler Museumsmann die Textilien dar, wobei hier noch weiter differenziert werden muss. National bedeutend ist die Uniformensammlung Bomanns, deren Schwerpunkte bei den Uniformen der Hannoverschen Armee sowie der Kings German Legion liegt. Genannt werden muss hier sicher auch die sehr große Sammlung von Orden und Ehrenzeichen, die Bomann zusammengetragen hat. Genauso sammelte er jedoch auch umfangreiche Bestände an bäuerlichen Textilien, überwiegend von ‚Trachten‘.

Alle vorgenannten textilen Sammlungen finden sich nach wie vor in den Ausstellungen des Bomann-Museums. Ausdrücklich sei hier auf die Abteilung Militärgeschichte im Schloss und die große Textilausstellung zu ländlicher und städtischer Kleidung im Dachgeschoss des Haupthauses verwiesen. Im Zuge der Umgestaltung der Dauerausstellungen werden diese Abteilungen demnächst (Anfang 2012) aufgelöst.

Diese Sammlungen gehören zu den Kernsammlungen des Museums, sind nach wie vor nicht abgeschlossen und werden bei entsprechendem Angebot weiter ergänzt.

Eine weitere bedeutende, unter Wilhelm Bomann entstandene Sammlung ist diejenige zur Jagdgeschichte unserer Region.⁷ Diese Sammlung war jahrzehntelang in der Dauerausstellung des Hauses zu sehen und zeugt von der Reichhaltigkeit und dem großen Wert der Exponate. Anfang der 1980er Jahre des letzten Jahrhunderts verschwand diese Sammlung aufgrund von Umbau- und Umstrukturierungsmaßnahmen in den Depots und fristete dort bis vor wenigen Jahren ein eher verborgenes Dasein. Erst 2006 wurden Teile der Sammlung in einer viel beachteten Sonderausstellung zur Jagdgeschichte der Lüneburger Heide wieder an das Licht der Öffentlichkeit geholt. Das Inter-

se an der Jagdausstellung war groß. Etwa 44.000 Besucher besuchten diese kulturgeschichtlich ausgerichtete Präsentation, die anschließend im Museumsdorf Hösseringen in einer leicht verkleinerten Version zu sehen war.

Die jagdgeschichtliche Sammlung umfasst neben einer Trophäensammlung eine Reihe hochwertiger Jagdwaffen, Jagd- und Forstuniformen sowie Gemälde, Grafiken u. ä. sowie jagdliches Gerät unterschiedlicher Art. Ein herausragendes Objekt ist sicherlich die Glocke des nicht mehr existierenden Jagdschlusses in Weyhausen. Sie ist der einzig bekannte Gegenstand aus diesem bereits im 19. Jahrhundert abgerissenen Jagdschloss der welfischen Fürsten. Nicht ganz so groß waren die Sammlungen, die Wilhelm Bomann zur Landesgeschichte bzw. zum Celler Schloss zusammengetragen hat. Dies darf uns jedoch insofern nicht allzu sehr verwundern, als dass die Bestände des Schlosses auch zu Bomanns Zeiten schon nicht mehr zu lokalisieren waren. Mehrere Male war das Schloss leer geräumt worden, so dass sich um 1900 keinerlei Originaleinrichtung mehr vor Ort befand. 1705, nach dem Tode des letzten Celler Herzogs Georg Wilhelm, wurde das Schloss erstmals geleert und seine Bestände auf andere Besitzungen der Welfen verteilt. Nach dem Tode Caroline Mathildes 1775 wurde das extra für die dänische Königin standesgemäß ausgestattete Schloss wieder geräumt. Ein letztes Mal wurde das Schloss nach 1866 geleert, als der letzte hannoversche König Georg V. zwangsweise ins österreichische Exil auswandern musste. Somit konnte Wilhelm Bomann nichts vorfinden, was er zu einer größeren Sammlung hätte ausbauen können. Er wurde jedoch in diesem Sammlungsbereich durch einen prominenten Förderer unterstützt. Der Herzog von Cumberland, Sohn des letzten Hannoverschen Königs Georg V., gab viele für die Landesgeschichte interessante Exponate und begründete die guten Beziehungen des Welfenhauses zum Bomann-Museum nach 1866.

Wie wurde gesammelt?

- Presseaufrufe in der Gründungszeit:
- Schon in der Gründungsphase des Museums benutzte Bomann intensiv das Medium Zeitung. Eine Vielzahl von Zeitungsartikeln zeugen davon.⁸

Bomann teilte die gesamte Stadt in Quartiere ein. In jedem Quartier wurde eine Vertrauensperson benannt, die von Haus zu Haus zu gehen hatte, um entweder Geld oder interessante Sammlungsobjekte oder möglichst beides zu erbitten.

Durch seine Garnproduktion war Bomann zum einen gezwungen, selbst häufig über Land zu fahren. Hierdurch verfügte er in Norddeutschland über viele Kontakte. Unter anderem hatte er auch ein Netz von Firmenvertretern, die alle auch für das Museum sammelnd tätig waren. Darüber hinaus gab es jedoch auch eine Vielzahl privater SpenderInnen, die sowohl Geld gaben als auch noch häufiger interessante Objekte in das Museum brachten.

Um 1900 und danach gab es offensichtlich schon einen florierenden Handel mit Antiquitäten, dessen sich nicht nur Bomann und seine Museumskollegen bedienten, sondern ebenso viele andere norddeutsche Museen. Alle waren in dieser Zeit dabei, ihre Sammlungen auf- und auszubauen. Dazu wurde auch auf ein Netz von Gewährsleuten zurückgegriffen. Hierzu zählt im Falle des Bomann-Museums insbesondere Wilhelm Keetz. Aber auch andere Gewährsleute Bomanns gaben immer wieder Hinweise auf interessante Objekte und wurden nicht selten als Vermittler tätig. Aber der Ausbau der Museen machte durchaus auch Zusammenarbeiten und Austausch von Sammlungen möglich.

Bereits um 1900 wurde damit versucht, das Profil des eigenen Hauses zu schärfen.

Was wurde gesammelt?

- In der Frühzeit wurden nur wenige landwirtschaftliche Objekte gesammelt. Nur eine größere Sammlung mit landwirtschaftlichen Geräten kam um 1905 ins Haus. Bomanns berühmte Sammlung war teils schon vom ersten Museumsverein gesammelt, teils aber auch erst nach 1912 ins Haus gekommen.
- Militaria: Viele Offiziere und adelige Familien der Umgebung spendeten oder verkauften ihre militärischen Devotionalien an das Museum.
- ‚Trachten‘: In den ersten Jahren kamen viele ‚Trachtenteile‘ in das Museum. Es wurde ein ‚Trachtensaal‘ nach dem Vorbild des Germanischen Nationalmuseums eingerichtet, der in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre im Rahmen der bis 2011 stehenden Ausstellung zur ländlichen Kleidung neu aufgestellt wurde.
- Hausrat: Von Beginn an wurde im Museum intensiv Hausrat gesammelt. Kleine Teile der Sammlungen Bomanns wurden zur Einrichtung des Bauernhauses und der Bauernstuben verwendet.
- Jagd: Die Jagdsammlungen sind von herausragender Qualität sowie erstaunlicher Quantität.
- Landesgeschichte: Die Sammlungen Bomanns stammen überwiegend von Personen aus der höheren hannoverschen Beamtschaft und der lüneburgischen Ritterschaft. Sie sind ebenfalls von herausragender Qualität und geben interessante Einblicke in die hannoversche Landesverwaltung und Politik.
- Kunst: Bomann selbst sammelte nur sehr eingeschränkt Kunst, es sei denn, diese Kunst bezog sich auf das Thema ‚Niedersächsische Volkskunde‘. Die heutigen Kunstsammlungen stammen überwiegend aus städtischen Sammlungen und aus der Zeit nach Bomann.

Abb. 4:
Wilhelm Keetz.
Foto nach einem
Gemälde von
W. Kricheldorf.



Museumspolitik

Schon früh setzte sich Bomann auch für eine geregelte Landesförderung von Museen ein. So forderte er 1912, also vor genau 100 Jahren, u. a.:

- Vergabe von Fördermitteln nur an Museen, die mindestens fünf Jahre bestehen, eine Zugangsliste war einzureichen;
- Rechtsverhältnisse, Unterbringung, Präsentation, Verwaltung der Objekte und u. a. die Dauerhaftigkeit der Institution waren darzulegen;
- Beihilfen sollten höchstens ein Drittel oder sogar nur ein Viertel der vom Museum selbst generierten Jahreseinnahmen umfassen;
- geförderte Museen durften hannoversche Exponate nur mit Erlaubnis des Direktors des Provinzialmuseums außerhalb der Provinz Hannover veräußern; bei Nichtbeachtung konnten Mittel zurückgefordert werden.⁹

Wilhelm Keetz – Ein Vermittler zwischen ländlichen Objekten und städtischem Museum

Wilhelm Keetz¹⁰ wurde am 12. Februar 1843 in Strachau, Kreis Bleckede, geboren. Er besuchte das Gymnasium in Altona und wurde danach Postunterbeamter. Bereits im Jahre 1902 wurde er wegen Schwerhörigkeit pensioniert und lebte seitdem, schriftstellerisch und wissenschaftlich tätig, in Celle und später in Hitzacker. Er ertrank unter letztendlich nicht eindeutig geklärten Umständen bei einer Segelfahrt auf der Elbe am 30. Juli 1909.

Seit 1903 war er am Bomann-Museum beschäftigt¹¹, nachdem er in der davorliegenden Zeit bereits wiederholt mit dem Museumsleiter gehandelt hatte.

Keetz war, durch seine Schwerhörigkeit gehandicapt, frühpensioniert worden und bat Bomann anschließend, in die Dienste des Museums treten zu dürfen.

Die Zusammenarbeit Keetz/Bomann stand jedoch unter keinem guten Stern. Bereits in den Verhandlungen zum Arbeitsvertrag wurde deutlich, dass Bomann keinen gleichberechtigten Kollegen suchte, sondern nur einen nebenamtlich beschäftigten Mitarbeiter.

Immer wieder gab es in der Folgezeit Streitigkeiten um die Qualität der von Keetz beigebrachten Objekte sowie über Abrechnungsdinge.¹² Man trennte sich schließlich 1906 im Unfrieden, kurz vor der Einweihung des Museums. In den Personen von Bomann und Keetz standen sich aber nicht nur zwei starke und schwierige Charaktere gegenüber, die sich auf Dauer wohl kaum vertragen konnten, sondern ebenfalls zwei Menschen mit verschiedenen Grundanschauungen hinsichtlich der Überlieferung und Sicherung der Zeugnisse des historischen Volkslebens. Trotzdem sammelte Keetz in seinen Jahren am Bomann-Museum und in den Jahren davor überwiegend volkskundliche Gegenstände, von der Butzenwand bis zur Spanschachtel und eben auch ‚Trachtenteile‘. In den

Jahren vor seiner Anstellung sammelte er vor allem in den Gebieten, in denen er sich gerade aufhielt. So lassen sich regionale Schwerpunkte um Winsen (Luhe), um Cuxhaven, um Bleckede und um Celle herum festmachen.

Während Bomann der Meinung war, dass man die Zeugnisse des Volkslebens am besten durch Aufbewahrung in Museen sichern könnte, vertrat Keetz die Ansicht, dass sich das Volksleben weiterentwickeln sollte und so seine Eigenart am besten erhalten werden könnte. Dies kommt insbesondere bei Keetz Einstellung zur ‚Trachtenfrage‘ zum Ausdruck.

Zusammenfassung

In der Frühzeit des Museums hing die Sammeltätigkeit sehr stark an der Persönlichkeit des Museumsdirektors Wilhelm Bomann. Er entschied, was ins Haus kam und was dafür zu zahlen war. Er verfügte zwar über kein ausformuliertes Museumskonzept, aber er wusste, was er wollte. Er wollte das alte Volksleben der Lüneburger Heide in seinem Museum aufbewahren, das hannoversche Militär, die Kings German Legion zeigen und die hannoversche Landesgeschichte sammeln, bewahren und ausstellen. Darüber zeichnet er sich als ein typischer Vertreter der Heimatschutzbewegung aus. Er tat dies mit sicherem Gespür für hervorragende Qualität in beeindruckender Quantität. Von beidem, Qualität und Quantität, profitieren wir in Celle bis heute.

Zu Recht wurde Wilhelm Bomann 1907 zur Eröffnung des Museums am Schlossplatz zum Ehrenbürger der Stadt ernannt. Auch der ihm eigentlich verhasste preußische Staat würdigte ihn und ernannte ihn 1918 zum Professor. Er nahm diese Ehrung an.

Die letzte Ehre wurde ihm im Museum zu Teil, wo er 1926 in der Ehrenhalle des Hauses zu einer beeindruckenden Trauerfeier aufgebahrt wurde.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Achilles 1993.
- 2 Vgl. Overdick 1999, S. 3.
- 3 Vgl. Panne 2002.
- 4 Vgl. Nolte 1992, S. 9 ff.
- 5 Bomann 1927.
- 6 Positiv war der unendlich reiche Kulturschatz, der durch die Vielzahl der einzelnen Residenzen hervorgebracht wurde. Durch das Fehlen einer starken Zentralgewalt blieb jedoch die soziale und wirtschaftliche Entwicklung weit hinter dem zurück, was möglich gewesen wäre.
- 7 Vgl. Steinau 2006.
- 8 Auskunft über diese Zeit gibt eine Vielzahl von Presseartikeln, gesammelt sowohl im Bomann-Museum sowie in der Ausschnittsammlung des Celler Stadtarchivs.
- 9 Vgl. Regesten der Kopierbücher des Bomann-Museums 1899-1913 (2010). Unveröffentlichtes Manuskript. Celle. lfd. Nr. 618.
- 10 Vgl. Konrich 1909.
- 11 Vgl. StA Celle C 29, Nr. 454, Keetz-Briefe 1905-1907.
- 12 Vgl. Regesten der Kopierbücher des Bomann-Museums 1899-1913 (2010). Unveröffentlichtes Manuskript. Celle.

Insert:

Inga Kay Schreyer

**Die fünfzehn Brautkronen aus der Trachtensammlung
des Bomann-Museums in Celle**

In den Zwischenräumen des vielperspektivisch angelegten Trachtenprojekts gab es Raum für Forschungsarbeiten von Studierenden, und zwar auch für Anfängerinnen in der Bachelorphase. Beispielsweise verfasste Inga Kay Schreyer bei Karen Ellwanger und Laura Schibbe im Jahr 2010 eine Bachelorarbeit zu ‚Brautkronen‘ aus der Sammlung des Bomann-Museums, die von den Projektbearbeiterinnen vor Ort mitbetreut worden war. In der folgenden Zusammenfassung dieser Arbeit werden diese prächtigen Kopfbekleidungen zugänglich gemacht und zugleich illustriert, wie die Studentin ihr Material systematisiert und analysiert hat.

Kopfbedeckungen machen mit 64% einen überproportionalen Anteil des Trachtenbestandes des Bomann-Museums in Celle aus. Von diesen werden wiederum 4% – insgesamt fünfzehn – zu den ‚Brautkronen‘ gezählt. Zu ihnen gibt es wenig konkrete Informationen. Im Rahmen des Projekts wurden sie erstmals systematisch erfasst und mit Inventarnummern versehen.

Inga Schreyer hat die untersuchten Brautkronen in acht Gruppen aufgeteilt. Diese Einteilung erfolgte aufgrund äußerer Merkmale, wie z. B. die Grundform des Kopfteils und als Unterkategorie Ähnlichkeiten in der Ausstattung

Abb. 1:
Brautkrone A1
BO635.



des Putzes. Des Weiteren spielten die Orte, an denen Frau Schreyer die Objekte auffand – das Magazin und die mittlerweile abgebaute Dauerausstellung des Bomann-Museums –, eine Rolle. Dies ist eine sinnvolle Unterscheidung, da nur die Objekte aus dem Magazin frei zugänglich und für eine genauere Untersuchung verfügbar waren, während diejenigen in der Dauerausstellung nicht handhabbar waren.

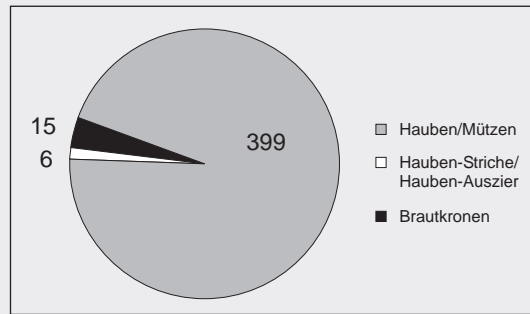


Abb. 2: Kopfbedeckungen in der Trachtensammlung des Bomann-Museums nach Kategorien (gesamt 420).



Abb. 3: Brautkrone aus dem Magazin / Grundform: abgerundetes Dreieck – Kategorie A.

Abb. 4: Brautkrone aus dem Magazin / Grundform: rund – Kategorie B.



Abb. 5: Brautkrone aus dem Magazin / Grundform: zylindrisch – Kategorie C.



Abb. 6: Brautkrone aus dem Magazin / Grundform: Diadem – Kategorie D.



Abb. 7:
Brautkronen aus dem Magazin / Grundform:
oben geschlossen – Kategorie E.



Abb. 8:
Brautkronen aus der Dauerausstellung / Grundform:
abgerundetes Dreieck – Kategorie F.



Abb. 9:
Brautkronen aus der
Dauerausstellung /
Grundform: rund
und trichterförmig
– Kategorie G.



Abb. 10:
Brautkronen aus der
Dauerausstellung /
Grundform: rund
– Kategorie H.

Die Objekte in der Dauerausstellung unterliegen durch die Art der Präsentation einer wirkmächtigen Interpretation ihrer Verwendungsweise, wie auf Abb. 11 deutlich wird.

Die Autorin untersuchte die Objekte unter den Gesichtspunkten „physische Maße/Einheiten“ und „mögliche Tragweise“. Wichtig sind auch die erkennbaren Herstellungsverfahren und „Bestandteile und Materialien des Putzes“. So

ist insbesondere die Brautkronen mit dem Putz aus Hohlglasperlen interessant, da die Produktion dieser Perlen datiert werden kann: Sie vergleicht sie mit Perlen aus Abbildungen aus einer Veröffentlichung der Kunsthistorikerin Waltraud Neuwirth¹. Perlen dieser Art seien seit 1837 und ausschließlich in Gablonz hergestellt worden. Auf diese Weise können Hinweise zur Kontextualisierung, wie z.B. der Datierung der Brautkronen, verfolgt werden.



Abb. 11:
Brautkrone F1 BO241 in der Trachtendauerausstellung
des Bomann-Museums.



Abb. 12:
Brautkrone mit
Hohlglasperlen
– C1 BO631.



Abb. 13:
Brautkrone mit
Hohlglasperlen – C1
BO631 Detailansicht.

Schreyer schließt, dass es durchaus möglich ist, durch systematisches Vorgehen die komplexen ‚Brautkronen‘ anhand ihrer Bestandteile in weitere Kontexte einzubetten, auch wenn auf den Inventarscheinen wenig Informationen mitgeliefert werden.

Anmerkungen

1 Vgl. Neuwirth 1994.



Abb. 14:
Brautkrone mit
Hohlglasperlen – C1
BO631 Detailansicht.

Zusammenfassung und Bildauswahl S.M. und K.E.



11

Andrea Hauser

Museale Fixierung – Präsentationsformen ländlicher Kleidung im „Vaterländischen Museum“ Celle (Bomann-Museum) und im Museum für das Fürstentum Lüneburg in Lüneburg um 1900

Bis heute vermitteln Heimat- und Regionalmuseen das Bild der ‚Tracht‘ und prägen damit auch das sich nach wie vor für die ländliche Kleidung zuständige Fach Volkskunde weit mehr, als es durch die Fachliteratur je möglich sein wird.¹ In vielen einschlägigen Museen mit ‚Trachtensammlungen‘ fand deshalb in den letzten Jahren intensive Forschungsarbeit zur Herkunfts- und Präsentationsgeschichte statt, bei der „der ethnische Blick auf Kleider“ im kulturhistorischen Museum sowie die damit verbundene Stereotypenbildung, aber auch die dahinter stehenden Sammlungsstrategien dekonstruiert wurden.² Die Forschung zeigte, dass bei der Präsentation von ‚Tracht‘ vielfach dem „vermeintlich Typischen [...] Vorrang vor der Realität“ gegeben wurde.³ Ihre Ergebnisse führten entweder zur Auflösung der bisherigen ‚Trachtenpräsentation‘ und einer Neuaufstellung oder gar zur endgültigen Magazinierung der bis dahin präsentierten ‚Trachten‘.⁴ In Nürnberg wurden die ‚Trachten‘ eingegliedert in die Präsentation des Gesamtphänomens Bekleidung der letzten dreihundert Jahre,⁵ wie es bereits 1991 die Vorarlberger Landesausstellung vorgeführt hatte,⁶ die „beispielhaft die Grenzen gewohnter Kostüm-, Mode- und Trachtenschauen zugunsten einer übergreifenden Ausstellung zur Kultur- und Sozialgeschichte der Kleidung“ überschritt.⁷ Im Österreichischen Museum für Volkskunde in Wien wurden „Einzelstücke zu Dokumentationszwecken verwendet, um das Phänomen des ‚volkskundlichen Blicks‘ oder ideologische Fragen des Heimatschutzes zu diskutieren“.⁸ In Graz wurden die alten Vitrinen bei der Neueröffnung des Volkskundemuseums 2003 in die Dauerausstellung „quasi als Ori-



Abb. 1:
Postkarte der
„Figurinen“
„Sonntagstrachten,
1. Hälfte 19. Jahrh.,
aus Klein Eicklingen,
Kr. Celle“ im
Bomann-Museum
Celle, 1. H. 20. Jh.

nalzitat geschickt integriert“.⁹ Der „Untersuchung des Einflusses der musealen Vorstellung auf die Wahrnehmung der Volkskultur“ hat sich unlängst Adriaan de Jong in seiner detaillierten Studie zu den „Dirigenten der Erinnerung“ am Beispiel des Nederlands Openluchtmuseums in Arnhem gewidmet.¹⁰ Am Beispiel der ‚Tracht‘ im Allgemeinen, dem dortigen „Hindelooper Zimmer“ im Besonderen zeigte er, wie ‚Trachten‘ durch ihre Musealisierung der Nationalisierung und Regionenbildung dienen.

Für Niedersachsen ist bisher nicht erforscht, wie die im Prozess des Sammelns und Ausstellens wirksamen Sammlungsstrategien und Prä-

Abb. 2:
Wendisches
Brautpaar in der
ersten Wendenstube
im Museum für
das Fürstentum
Lüneburg, Wilhelm
Riege, 1900/1910(?).
Beschriftung
der Figurinen:
„Wendischer
Bräutigam. Wendische
Braut (1820)“.



sentationsformen von ländlicher Kleidung im ausgehenden 19. Jahrhundert aussahen und dabei das Bild von ‚Tracht‘ prägten.¹¹ Die zwei für Niedersachsen nicht unbedeutenden Museen, das ‚Vaterländische Museum‘ in Celle und das Museum für das Fürstentum Lüneburg in der Stadt Lüneburg sind hierbei zum Teil gleiche, zum Teil gänzlich unterschiedliche Wege gegangen. Im Zeitraum zwischen 1890 und 1910, in dem das Sammeln von ‚Volkstrachten‘ einen ungeheuren Aufschwung erlebte, standen die beteiligten Museumsleute in engem Kontakt und waren in ein breites Netzwerk von Händlern und Sammlern, zusammen mit anderen Museen eingebunden.¹²

Die großen deutschen Museen, das 1889 gegründete „Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes“ in Berlin, das heutige Museum europäischer Kulturen, und das 1852 in Nürnberg gegründete Germanische Nationalmuseum haben das Sammeln von ‚Trachten‘ in der Lüneburger Heide und im Wendland nachhaltig initiiert und auch die Art

ihrer Präsentation beeinflusst. Carl Mentz begann im Wendland unmittelbar nach der Eröffnung des Berliner Museums, seine Sammlung für das Lüneburger Museum zu vergrößern, und installierte dort 1893 – analog zum Berliner Präsentationsprinzip – eine der ersten Stubenpräsentationen in Niedersachsen, die auch das Bild der ‚Tracht‘ des Hannoverschen Wendlandes prägte. Wilhelm Bomann, dem zunächst die Uniformen aus Alt-Hannover mehr am Herzen lagen, begann nach seiner Teilnahme an der Feier des 50-jährigen Jubiläums des Germanischen Nationalmuseums ab 1902, seine Sammlung ländlicher Kleidung verstärkt auszubauen; vermutlich hatte er die Bemühungen Oskar Klings näher kennengelernt.¹³ 1907 wurde die Sammlung des Celler Museums im neu eröffneten Museumsbau im sogenannten Volkstrachtensaal ähnlich wie im 1905 eröffneten ‚Trachtensaal‘ des Germanischen Nationalmuseums nach Regionen geordnet und auf Figurinen präsentiert. Im Folgenden wird der Entwicklung der Celler und der Lüneburger Sammlung und den damit verbundenen Sammlungsstrategien und Präsentationsformen nachgegangen und die Frage gestellt, inwieweit durch sie das Bild von ‚Tracht‘ im Untersuchungsgebiet, und damit auch der Region geprägt wurde.

Die „Wendenstube“ im Lüneburger Museum

Nach der Schenkung der umfangreichen Sammlung Carl Mentzes an wendländischen Geräten und Kleidungsstücken an das Museum für das Fürstentum Lüneburg wurde dort 1893 erstmals eine Bauernstube mit Trachtenfigurinen, die sogenannte Wendenstube eingerichtet,¹⁴ die laut Jahresbericht sofort „einen Hauptanziehungspunkt“ im Museum bildete.¹⁵

Ob es sich dabei tatsächlich um eine vollständig inszenierte Stube handelte, muss bezweifelt werden. Eine erste undatierte Abbildung des im Mentz-Verzeichnis von 1893¹⁶ aufgeführten Brautpaares, das wohl zuvor in

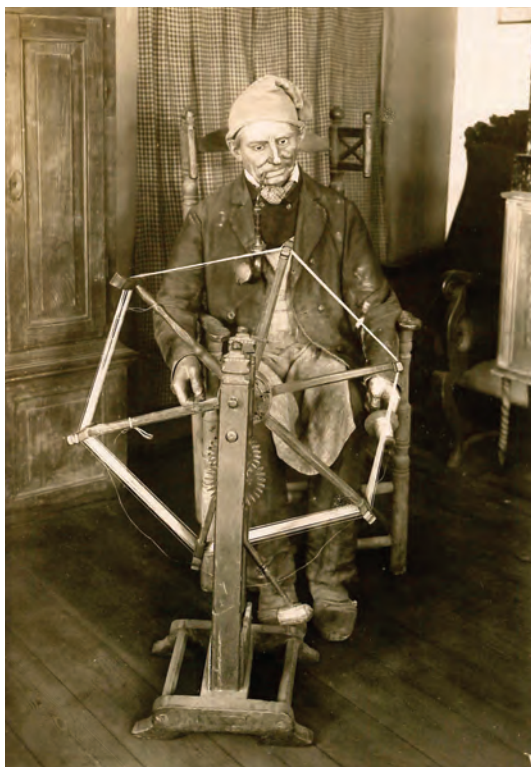


Abb. 3: Li.: Mann an der Haspel, um 1895 (?), wohl Jürgen Heinrich Främke (1826-1912) aus Rebenstorf. Re.: „Greis an der Haspel“ Figurine im Museum für das Fürstentum Lüneburg in der Wendenstube. Lüneburg, Neuabzug (undatiert) nach einer älteren Fotografie von ca. 1908.

Mentes kleinem Museum im wendländischen Rebenstorf aufgestellt war, zeigt Braut und Bräutigam vor einer Wand mit Fliesen, die untypisch für das Wendland sind (Abb. 2). Diskrepanzen werden auch bei der Datierung der textilen Objekte sichtbar. Wurden die von 16 verschiedenen Personen gestifteten Kleidungsstücke für das Brautpaar im Mente-Verzeichnis auf 1800 datiert,¹⁷ stammten die der Figurinen laut Beschriftungstafel im Museum aus dem Jahre 1820.¹⁸ In einem Text aus dem Jahr 1914 definierte sie Mente schließlich als Variante der „letzte[n], 1850-1880“ getragenen „Tracht“.¹⁹ Auf jeden Fall war das junge Paar „im Brautschmucke des Hannoverschen Wendlandes“ mit einem zusammengesetzten Kleidungsensemble bekleidet, das Mente „von den Bewohnern seiner Heimat teils käuflich, grösstenteils aber als Geschenk fürs Museum erworben“ hatte²⁰ und das mehrheitlich von Hofbesitzern aus Rebenstorf und Umgebung, aber auch von Altenteilrinnen und Kaufleuten aus Lüchow stammte.²¹

Die Brautkrone wurde eigens von der Näherin Schulz aus Rebenstorf „aus 5 alten Kronen“ hergestellt und der Rock des Bräutigams von Herrn Schneider Prehm aus Dangenstorf neu genäht.²²

Bis zum Ersten Weltkrieg erlebte die „Wendenstube“ verschiedene Veränderungen. 1898 zog sie unter Mentes Leitung „aus dem früheren kleinen Gelass“ in einen „doppelt so großen Raum um.“²⁴ Als neue Attraktionen kamen ein Webstuhl und zwei weitere Figurinen, „die beiden von Gebrüder Castan, Berlin, in verblüffender Lebenswahrheit ausgeführten Wachsfiguren, den Greis am Haspel und die fleissige Wendenmaid am Spinnrade“ hinzu.²⁵ Damit wurde in der „Wendenstube“ neben der Festtagskleidung des Brautpaares nun auch Alltags- bzw. Arbeitskleidung gezeigt. Zudem visualisierte sich hier die der ‚Tracht‘ inne liegende Ideologie, nämlich Ausdruck einer bäuerlichen Autarkie zu sein. „Selbst gesponnen, selbst gemacht – ist die schönste Bauertracht“, mit diesem in der



Abb. 4: Die „Wendenstube“ nach der Umgestaltung 1898, Postkarte von 1904.

Abb. 5: Wendenstube von 1908 im Museum für das Fürstentum Lüneburg, Wilhelm Krenzien, um 1925.

Aufklärung aus einem merkantilistischen und volkerzieherischen Interesse heraus geborenen Spruch, entstand „im 19. Jahrhundert der Mythos, einer selbst gefertigten Bauerntracht“, das „Klischee vom autarken Bauern, der alle lebensnotwendigen Güter selbst produziert“,²⁶ was mittlerweile hinlänglich widerlegt ist.²⁷

Die Umsetzung des neuartigen Präsentationsprinzips einer Stube – bei dem „die Präsentation von Trachtenfigurinen in Verbindung mit ethnographisch gestalteten Raumsituationen im Mittelpunkt“ stand²⁸ – ist für ein regionales Museum wie das Museum für das Fürstentum Lüneburg außerordentlich früh.²⁹ Ment

teerte damit ausdrücklich Präsentationsformen des Berliner Museums,³⁰ das mit dem namhaften, 1877 gegründeten Wachsfigurenpanoptikum von Gustav und Louis Castan (1836-1899 bzw. 1828-1909) in Berlin eng zusammenarbeitete und selbst Stubenpräsentationen zeigte.³¹

Für die Lüneburger Figurinen dienten gestellte Fotografien von Menschen in ‚Tracht‘ als Vorlage.³² Modell für den „Greis an der Haspel“ stand der Hofbesitzer Jürgen Heinrich Främke (1826-1912) aus Rebenstorf, ein Nachbar Mentess. Främke war der Vater bzw. Großvater der beiden Modelle – Mutter und Tochter – für Steinbachers Fotoserie „Nationaltracht im hannoverschen Wendlande“ (s. den Beitrag von Hägele in diesem Band).³³

Die beim Publikum beliebte „Wendenstube“ animierte den Museumsverein Bauernstuben auch anderer Regionen einzurichten.³⁴ So wurde unter der Leitung des ersten hauptamtlichen Museumskonservators Wilhelm Reinecke, der 1897 sein Amt in Kombination mit dem Stadtarchiv antrat,³⁵ die „Wendenstube“ neu gestaltet und drei weitere ‚Bauernstuben‘ hinzugefügt: „die Altenländerstube“, „die Bardewiker Stube“ und „die Vierländer Stube“.³⁶ Die neu gestaltete „Wendenstube“ wurde mit ihrem pittoresken Ambiente zu einem erfolgreichen Postkartenmotiv.

Zu einer entscheidenden Veränderung in der Präsentation von ‚Trachten‘ kam es, als im Erweiterungsbau von 1908 die Abteilung „Ländliche Kultur und Kunst“ völlig neu präsentiert wurde. Die vier vorhandenen Bauernstuben, die nun in den neuen Flügelbau umzogen, wurden ergänzt durch je eine Stube zur Winsener Marsch und zur Geest.

Im Gegensatz zur „Wendenstube“ von 1898 wurde die neue Stube – wiederum mit Unterstützung Mentess³⁸ – sachlicher präsentiert und noch weiter ausgebaut.³⁹ Zusammen mit den fünf anderen Bauernstuben war damit eine Typisierung der ländlichen Kultur nach Regionen abgeschlossen,⁴⁰ mit der die Identifizierung von regionalen Unterschieden mithilfe von Kleidung und Hausrat verfestigt wurde.

Entsprechend heißt es im Museumsführer aus dem Jahre 1939: „Hier der Heidjer, auf magerem Sandgrunde mehr noch als andere Ackerbauern angewiesen auf seine Hände Fleiß, sparsam in seiner Lebensführung, anspruchslos; dort die Bewohner der fetten Elbmarsch, üppig in seinem Brauchtum, behäbig in seinen Gewohnheiten; zwischen beiden der Bardewiker, in Sprache und Erscheinung wohl der reinste Nachkomme der alten Langobarden, erwerbsbedacht, zähe, alter Sitte zugetan, in der Gestaltung seiner äußeren Umgebung ein Mittler zwischen Marsch und Geest. Einer anderen Umwelt entsprossen der hannoversche Wende, bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaus in Sprache, Tracht und häuslichem Gebaren unverkennbar als Erbe seiner Altvordere.“⁴¹

Im Aufsatz zur „Volkstracht“ von Eva Nienholdt in Wilhelm Peßlers Handbuch der Deutschen Volkskunde aus dem Jahre 1938 wurde als Stube des Wendlandes nicht die Präsentation von 1908 abgebildet, sondern die von 1898. Offensichtlich bediente diese durch eine starke Romantisierung von Arbeit und Fest geprägte Stube in den 1930er Jahren eher die Vorstellung von wendländischer ‚Tracht‘.

Der „Volkstrachtensaal“ im Bomann-Museum, Celle

Sammelte Carl Mentz anfänglich vornehmlich in den Gemeinden um Rebenstorf, wuchs die Sammlung im „Vaterländischen Museum“ in Celle auf andere Weise. Es gab zufällige Angebote von MuseumsbesucherInnen; daneben rief Bomann mit „Handzetteln und Zeitungsaufrufen“ zu Geld- und Sachspenden auf. So wurden 1898, sogenannte Gewährleute, „Herren“, die „durch Ihren Beruf in fortgesetzte Berührung mit den Bewohnern ihrer Gemeinde“ kamen, aufgefordert, das Museum bei der Vervollständigung der ländlichen Abteilung zu unterstützen. So sollte auch im Hinblick auf ländliche Kleidung ein möglichst vollständi-



ges Bild „früherer Zeit durch Aufstellung von Mützen, Schürzen, Gürteln, Halsketten, Brautkronen, Hochzeitsgewändern, Frauenröcken und Leibchen, Männerjacken und -röcken, sowie den früheren dreieckigen Hüten u.s.w.“ geschaffen werden.⁴² Infolge dieses Aufrufes kamen z. B. durch Pastor Kettler in Finkenwerder vermittelte Gegenstände der „zu Lüneburg gehörenden Elbinsel Finkenwerder“⁴³ genauso ins Museum, wie „aus der näheren Umgebung von Celle [...] eine Menge kulturhistorisch interessanter Gegenstände“, darunter fünf „vollständige Volkstrachten früherer Zeiten und zwar: 1. männliche aus Klein-Eicklingen, ein sogenannter Hochzeitsanzug aus dem Jahre 1827, und je 1 weibliche aus Wathlingen, Winsen a. d. Aller, aus dem Kirchspiel Scheeßel und aus der lüneburgischen Gemeinde Kirchwerder in den Vierlanden. Ferner zahlreiche einzelne Teile von männlichen und weiblichen Anzügen“.⁴⁴

Dabei war dem Direktor des Celler Museums stets daran gelegen, genauere Informationen über die eingegangenen Gegenstände zu erhalten. So bat er Pastor Kettler in einem

Abb. 6:
Die „Wendenstube“ von 1898 wird als „Wendländische Bauernstube“ in Wilhelm Peßlers „Handbuch der deutschen Volkskunde“ aus dem Jahre 1938 zum Synonym des Wendlandes.

Schreiben vom 1. September 1899 „um frdl. Mittheilung von wem die beiden weißen [...] Mützentücher sind die von den Frauen – oder auch von Mädchen? – als Kopfbedeckung getragen sind, u. wie nannte man sie?“⁴⁵

Nach seinem Besuch des Germanischen Nationalmuseums im Jahre 1902 verkündete Bomann stolz, dass die „Sammlung ländlicher Trachten der Lüneburger Haide [...] 16 vollständige Original-Anzüge, von denen 11 Frauen- und 5 Männertrachten sind“ und „noch mehrere hundert Einzelteile von solchen neben den dazu gehörenden Schmucksachen“ umfasse.⁴⁶

1907 bekam Bomann endlich Gelegenheit, seine umfangreiche Sammlung der Öffentlichkeit zu präsentieren. Im neu angelegten „Volkstrachtensaal“ wurden in vier großen Vitrinen Figurinen mit Kleidungsstücken aus dem Hannoverschen Wendland, aus Kirchwerder (Vierlande), aus der näheren Umgebung von Celle, aus Scheeßel sowie aus der Wittinger Gegend gezeigt.⁴⁷

„Das folgende Zimmer bringt in großen Glasschränken frühere Volkstrachten besonders aus dem Lüneburgischen, zur Anschauung“, hieß es zur Museumseröffnung in der Celler Zeitung. „Nach Landschaften usw. sind sie geordnet. Sie zeigen so recht den farbenfreudigen Sinn und die Vorliebe der Voreltern, die zum Teil selbst webten, für dauerhafte Stoffe.“⁴⁸ Darüber hinaus wurde ausdrücklich auf das regional gegliederte, eindeutig am ‚Volkstrachtensaal‘ des Nürnberger Museums orientierte Ausstellungsprinzip hingewiesen, das zur „deutlichen Hervorhebung der charakteristischen Verschiedenheiten“ beitrage.⁴⁹

Dem Sammlungskonzept Bomanns entsprechend, das als Zeitgrenze das Jahr 1866 ansetzte, in dem das Königreich Hannover zu Preußen kam, gaben die aus „den verschiedenen Teilen der Heide und den benachbarten Gauen zusammengebracht[en]“ Kleidungsstücke „ein anschauliches Bild der ländlichen Kleidung etwa bis zum Jahre 1860.“⁵⁰ Wie die Analyse der musealen Überlieferung jedoch zeigt (vgl. den Beitrag Hauser/Engelbracht in diesem

Band), sind viele der von Bomann gesammelten textilen Artefakte in das Ende des 19. Jahrhunderts zu datieren. Vergleicht man zudem die Informationen aus Jahrbüchern und Presseergebnissen mit dem Zugangsverzeichnis und den Rechnungsbüchern, fallen eklatante Inkongruenzen auf. Viele der in Jahresberichten erwähnten Eingänge (z.B. Finkenwerder) sind in den Zugangsbüchern nicht verzeichnet. Die in den Rechnungsbüchern aufgeführten Ankäufe lassen sich weder den Objekten in den Zugangsbüchern noch denen des im Projekt dokumentierten Bestandes zuordnen. So findet sich z.B. die 1899 angekaufte „Frauentracht aus Scheessel [sic]“ für 45 M⁵¹ nicht im Zugangsbuch. Von den im Jahresbericht 1898/99 erwähnten fünf „vollständige[n] Volkstrachten früherer Zeiten“ ist dort nur die aus Winsen a. d. Aller als Konvolut eingetragen,⁵² alle anderen nicht; einige der Objekte wurden später als Einzelstücke der Region aufgenommen.

Es bestätigt sich daher die bei der Inventarisierung anlässlich der Auskleidung der alten Trachtenfigurinen des Bomann-Museums 1988/89 gemachte Feststellung, dass die meisten „historischen Ensemblebildungen aus Einzelstücken unterschiedlicher Provenienz“ zusammengefügt und auch durchaus Repliken darunter waren.⁵³ Dementsprechend vermerkte Bomann, als er nach seiner Teilnahme am Artländer Trachtenfest 1905 eine Liste von Kleidungsstücken verschickte, die er für sein Museum erwerben wollte: „Natürlich reflektiere ich in erster Linie auf Originale, bescheide mich schließlich jedoch auch mit getreuen Nachbildungen.“⁵⁴

Die Figurinen aus dem Hannoverschen Wendland im Bomann-Museum

Ein eindrückliches Beispiel der Konstruktion von ‚Tracht‘ mit all ihren Facetten der Manipulation, der Nachbildung aber auch der im Sammeln vorhandenen Konkurrenzsituationen ist die Entstehungsgeschichte der Sammlung länd-

licher Kleidungsstücke aus dem Hannoverschen Wendland, die bis heute „den zahlenmäßig größten Trachtenbestand einer einzelnen Region“ im Bomann-Museum bildet.⁵⁵ Angespornt von der Präsentation der „Wendenstube“ im Lüneburger Museum und Mentés Verkauf von Ensembles an das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg⁵⁶ war Bomann offensichtlich hoch motiviert für das Celler Museum eine Sammlung zusammenzutragen, „welche andere Museen wohl nicht aufzuweisen“ [Hervorhebung im Original] hatten.⁵⁷ In dieser Situation griff er freudig das Angebot des Lüchower Senators Emil Friedrich Wentz (1848-1921) auf, der ihm ‚Trachten‘ anbot, die, so Wentz wörtlich, „wohl nie wieder aufzutreiben sind“ und die zudem vollständiger erscheinen würden als das Brautpaar, das im Lüneburger Museum gezeigt werde.⁵⁸ Ein weiterer Motivations Schub war sicher auch die Mitteilung von Wentz, „daß auf dem Land wohl nur noch in seltenen Fällen einzelne, dann aber auch gewiß schmutzig u. unbrauchbar gewordene Teile der alten Tracht vorhanden sein würden.“⁵⁹

Wentz, dritter Sohn des Leinenhändlers Carl August Wentz aus Lüchow (1809-1887), betrieb seit 1879 ein Textilwaren-Einzelhandelsgeschäft in der Lüchower Junkerstraße.⁶⁰ Als Schulfreund und Kirchenvorsteher, später als zweiter Vorsitzender des Wendländischen Altertumsvereins,⁶¹ war er eng mit Carl Menté verbunden und sammelte selbst ‚Trachten‘, die er in den Schaufenstern seines Geschäftes präsentierte.⁶²

In der Annahme, „etwas Besonderes und Einziges zu erhalten“⁶³, bestellte Bomann im Juni 1902 bei Wentz die „Anzüge“ einer Braut und einer Brautjungfer, an denen laut Wentz nur wenige Teile fehlten.⁶⁴ Diese Kleidungsstücke – „2 Tülltücher, 2 Taschentücher, 2 schw. Mattenröcke, 1 schw. seid. Rock & 1 grauer Tuchrock“⁶⁵ – wollte Wentz neu oder gebraucht beschaffen.⁶⁶

Der monatelange Briefwechsel zwischen dem Lüchower Senator und dem Leiter des Celler Museums vermittelt ein überaus eindrückliches Bild vom Sammleralltag um 1900 und

zeigt zudem, wie stark die Museumspräsentationen von den Bedingungen des Marktes abhängig waren. „In den letzten Jahren sind ja die Preise für alle diese Gegenstände ganz enorm in die Höhe gegangen“, berichtete Wilhelm Keetz (1843-1909), ein Sammler und späterer Mitarbeiter des Celler Museums,⁶⁷ Bomann 1900 zur Lage des Marktes im Alten Land: „Die Brustlätze sind augenblicklich sehr gesucht und werden besonders von Hamburgern, die häufig in unsere Gegend kommen, oft weit teurer bezahlt.“⁶⁸ Immer lauter wurde die Klage, dass insbesondere die großen Museen in Berlin und Nürnberg „die Provinzen ausräubern“ würden und „die Sammelwut vieler Privatpersonen die einst so reichen Fundgruben unserer niedersächsischer Dörfer fast erschöpft“ habe.⁶⁹

Angesichts der Verknappung des Angebots infolge der großen Nachfrage erscheint es als logische Konsequenz, dass die fehlenden Originale durch Repliken ergänzt wurden. So gab Bomann bei Wentz für die „Anzüge“ ein Kleid für die Braut in Auftrag, dessen „Schnitt [...] natürlich völlig correct sein“ müsse, und bat ihn auch, die dazu „benötigten Schmucksachen“ zu besorgen. Die „dortigen Goldarbeiter werden solche gewiß ‚alt‘ abzugeben haben.“⁷⁰ Für „die Kronen der Braut u. der Brautjungfer“, an denen die Bänder fehlten, hatte Wentz bei Bomann „Candillen u. Flitter“ geordert, eine Bestellung, von der Bomann annahm, dass diese Sachen dazu dienen sollten, „die beiden Kronen aufzufrischen“.⁷¹

Als Bomann kurze Zeit später von dem „aus dem Wendland stammende[n] Lehrer Schlicht in Celle [...] 2 Brautanzüge für Mann u. Braut [...] [beide] etwa in den 50er Jahren (ca. 1856-60) getragen [...] aus Sipnitz bei Dannenberg“ günstig angeboten wurden, bat er Wentz, diese zu begutachten und „Alles in richtige Ordnung“ zu bringen, denn ihm schien „der Hut des Mannes eigentlich zu niedrig für den Kranz, auch die Form zu modern. Vielleicht liesse sich ein besser geeigneter Hut gegen den erhaltenen eintauschen.“⁷²

Zu einem ernsthaften Konflikt zwischen Bomann und Wentz kam es, als sich herausstellte, dass Wentz, der die Qualität der von Schlicht angebotenen „Anzüge“ als unvollständig und unkorrekt negativ bewertete und stattdessen selbst „die vollständigen Anzüge eines Brautpaares einschl. Schmucksachen, Schuhwerk etc.“ anbot, damit drohte „event. einen anderen Käufer zu suchen“, wenn Bomann sie ihm nicht abnehme. Bomanns Reaktion war deutlich: „Verkaufen Sie wendische Anzüge jetzt auch an andere Sammlungen namentlich im Hannoverischen, so würde dieses allerdings ein nicht von mir erwarteter Schritt sein, da ich die erheblichen Summen nur bewilligen konnte u. durfte, falls wir in Celle etwas ganz besonderes vorab haben würden.“⁷³

Zum „Vaterländische Museum“ in Hannover hatte Bomann ein besonders angespanntes Verhältnis,⁷⁴ er war entrüstet über die „hannov. Konkurrenz“.⁷⁵ Nicht nur dieselbe Namensgebung war für ihn ein Affront, auch hatte das Hannoverische Museum ihm kurz zuvor zwei bedeutende Privatsammlungen vor der Nase weggeschnappt: Die Sammlung des Celler Arztes Max Langerhans mit ländlichem Hausrat und ländlicher Kleidung⁷⁶ und die bedeutende Uniformsammlung von Schwake.⁷⁷

Entsprechend versuchte Bomann den Lüchower Senator zu erpressen.⁷⁸ Er kaufe dessen zusätzlich angebotene ‚Trachten‘ nur, wenn Wentz verspreche, keine „nach der Stadt Hannover“ zu verkaufen.⁷⁹ Den Preis des zweiten Anzuges versuchte er herunter zu handeln, indem er ihn darauf hinwies, dass unter den Teilen, die neu beschafft werden mussten, kein Stück sei, „daß nicht täglich bei Ihnen verlangt wird, namentlich da die schwarze Seide u. der graue Tuchstoff in Ihrem Laden schon vorrätig waren. Es waren also neben dem bischen Nürnberger Flitter etc. nur 2 Tülltücher u. 2 Taschentücher [...] neu zu bestellen.“⁸⁰ Offensichtlich rechnete Bomann nicht damit, Originale zu erhalten, sondern neu angefertigte und gekaufte Objekte.

Interessant ist dann auch das Ergebnis von Bomanns Bemühungen, „thatsächlich etwas Bedeutendes“ zu besitzen.⁸¹ Nachdem ihn Schlicht doch noch davon überzeugen konnte, die Dannenbergischen Anzüge für das Museum zu erwerben, da ihm die Leute versichert hatten, „daß alle Theile echt seien u. ferner, daß ein Bouquet mit Schleife“, das Wentz für obligatorisch erklärt hatte, nicht dabei sein musste und die Handschuhe tatsächlich schwarz gewesen seien,⁸² bat Bomann Wentz um einen Kostenvoranschlag erstens für die „Wiederherstellung“ der Dannenbergischen „Anzüge“, insbesondere für die Beschaffung einer weißen Schürze und eines Rosmarinkranzes für den Bräutigamhut, und zweitens für den von Wentz zusätzlich angebotenen „vollständigen Brautanzug[es] einschl. Schmucksachen etc.“ Er fasste zusammen: „Sind die Kosten nicht gar zu hoch, dann würde ich vorschlagen, den dort habenden Männeranzug [aus Dannenberg, d.V.], eventuell mit Kranz zu der Brautkrone passend, zu dem neuen Brautanzuge zu benutzen [den von Wentz aus Lüchow, d.V.] u. den Dannenberger Brautanzug extra ohne Bräutigamsanzug aufzustellen.“ Offensichtlich waren Bomann seine weitgehenden Manipulationen bei der Zusammenstellung der Ensemble sehr wohl bewusst, als er einräumte, „dabei wohl etwas kühn“ vorzugehen.⁸³

Drei Jahre später, 1905, holte sich Bomann die Expertise von Carl Mentz ein, den Keetz „außer in Trachtenfragen als Autorität durchaus nicht anerkennen“ wollte.⁸⁴ Bomann übersandte Mentz eine „Liste der [...] vorhandenen wendischen Trachtenstücke“ und bat ihn, „zusammenstellen zu wollen, was uns noch fehlt, um sämmtl. wendische Trachten zusammen zu haben u. wieviel diese kosten“ würden. Sollte das erschwinglich sein, so wolle er „die ganze Reihe aufstellen.“⁸⁵ Wenige Monate später erweiterte er seine Bestellung bei Mentz, indem er ihn beauftragte eine „Tanztracht“, eine „Abendmahltracht“, eine „Arbeitstracht“, eine „Brautkrone. u. 2 Tiefe Trauer“ zu besorgen und „später eine Näherin zum Anziehen“ zu schicken.⁸⁶

Was Bomann schließlich mit Unterstützung seiner motivierten Trachtensammler, aber auch verschiedener Handwerker zusammengetragen hatte, konnte ab 1907 im „Volkstrachtensaal“ des Celler Museums als „Trachten aus der Lüchower Gegend, wie sie dort im Wendlande bis etwa 1850 gebräuchlich waren“, bestaunt werden. „Bräutigam, Braut und Kranzjungfer bilden zunächst eine einheitliche Gruppe“,⁸⁷ beschrieb der Sammlungsführer die museale Inszenierung im ersten Schrank. „Dann folgt je eine Frauengestalt im Kirchenanzug, im Tanzschmucke und in der feierlichen Abendmahlstracht.“⁸⁸ In einem zweiten Schrank sind „Gestalten eines wendischen Brautpaares aus der Dannenberger Gegend aus der Zeit um 1840“ sowie „Trauer- und Arbeitstrachten von Frauen aus dem Lüchowschen Wendlande“ zu sehen.⁸⁹

Die erste genauere Beschreibung der Figurinen in den Ausstellungsschränken findet sich in der sogenannten Keetz-Liste, die Wilhelm Keetz, der seit 1904 am Bomann-Museum beschäftigt war, anfertigte.⁹⁰ Zu der im ersten Schrank erwähnten „einheitlichen Gruppe“ heißt es: „Gehrockanzug eines Bräutigams, Figur mit Modellkopf. Myrthenzweige auf der Brust und Kranz am Hut.“ – „Brautanzug. Figur mit Modellkopf. Schwarzes Kleid mit Bändern und künstl. Blumen. Violette Handschuhe mit Flittern. Spitzentuch und Schürze. Brautkrone mit geblühten Bändern.“ – „Weibl. Festtagsanzug (auch Trauleiterin). Dunkelroter Rock. Schultertuch und Schürze violett geblüht. Krone mit geblühten Bändern.“⁹¹

Erste Abbildungen des Brautpaares stammen aus dem Jahre 1931, allerdings wurde das Paar nicht in der Vitrine, sondern aus dokumentarischen Gründen außerhalb in Vorder- und Rückansicht fotografiert.⁹² Die Ähnlichkeit des Paares mit dem in der „Wendenstube“ des Lüneburger Museums ist verblüffend.⁹³

Nach 1945 wurde das Paar ohne Modellköpfe im sogenannten Trachtensaal ausgestellt. In der 1990 eröffneten Dauerausstellung „Ländliche Kleidung“ findet es sich auf abstrakten Figurinen inszeniert. Von den 1907/8 in der



Abb. 7: Figurinen des Bomann-Museums der Braut und des Bräutigams aus dem Hannoverschen Wendland, 1931. Foto: Frau Dr. Döhler, Celle, für die Landesanstalt für Vorgeschichte in Halle (Saale), bezeichnet „30 Fotoaufnahmen von Trachten aus dem Museum, aufgenommen 1931“.



Abb. 8: Figurinen des Bomann-Museums der Braut und des Bräutigams aus dem Hannoverschen Wendland in der dortigen Dauerausstellung „Ländliche Kleidung“ bis 2012.



Abb. 9:
Foto des dritten
Schrankes im
„Volkstrachtensaal“ des
Bomann-Museums mit
den Figurinen „Celle/
Flotwedel“, 1.H.19.Jh.



Abb. 10:
Zwei der vier
ehemaligen Porträt-
figurinen des „Volks-
trachtensaals“ in der
Dauerausstellung
„Ländliche Kleidung“
bis 2012 in der
Abteilung „Tracht
und Werbung“.

lichen Kleidungsforschung der 1980er Jahre.⁹⁴ Mit dem in der neuen Dauerausstellung dargestellten wendländischen Hochzeitszug wurde die Frage nach anlassgebundener Kleidung gestellt und die Figurinen nun „um die Mitte oder 2. Hälfte 19. Jh.“ datiert.⁹⁵

Die Figurinen aus dem Flotwedel im Bomann-Museum

Teile von zwei weiteren Paaren, die seit ihrer Aufstellung im „Volkstrachtensaal“ zu einem Signum für das Bomann-Museum und die „Darstellung der ländlichen Kleidung im südlichen Landkreisgebiet“⁹⁶ wurden, fanden 1990 ebenfalls wieder ihren Platz, und zwar in der Abteilung „Tracht und Werbung“: die „Sonntagskleidung, weiblich, Klein Eicklingen/Lkr. Celle, 1. Hälfte 19. Jh.“ und die „Sonntagskleidung, männlich Bröckel/Lkr. Celle um 1850“⁹⁷ (s. Abb.). Seit 1907 waren sie im dritten Schrank des ‚Volkstrachtensaals‘ zu besichtigen, der laut Kurzführer von 1908 „angefüllt [war] mit Trachten aus der näheren Umgebung von Celle“. „Zuerst zieht eine markige Mannesgestalt mit dem charaktervollen Kopfe des niedersächsischen Eigenbauern den Blick auf sich. Sie prunkt mit dem Hochzeitsanzuge, den der Hofbesitzer Kamman in Klein-Eicklingen 1827 auf seiner Hochzeit getragen. Nur die Weste ist neu, aber nach alter Vorlage angefertigt. Eine Frauengestalt im Sonntagsanzug schreitet an des Mannes Seite, und weiterhin folgen 5 Gestalten von unverheirateten Männern und Frauen, zuerst die des Haussohnes und der Haustochter eines wohlhabenden Hofbesitzers, zuletzt die Trauertracht einer Frau und eine Arbeitstracht, wie sie von Frauen bei der Ernte getragen wird.“⁹⁸

Keetz-Liste aufgeführten 28 Figurinenensembles fanden in der Neuaufstellung 1990 insgesamt 21 wieder Eingang, allerdings nicht unter kulturräumlichen Gesichtspunkten – wie im „Volkstrachtensaal“ –, sondern thematisch unter den neueren Fragestellungen der volkskund-

Mit dieser durchaus breit gefassten Konstellation von Alt und Jung, Werktag, Sonntag und Feiertag, Freude und Trauer vermittelte Bomann eine einheitliche „Volkstracht“ der südlichen Lüneburger Heide.⁹⁹ Dabei legte er besonderen Wert auf ihre „naturgetreue“ Darstellung,



Abb. 11:
Foto „Volkstrachten
aus dem Dorfe
Kl. Eicklingen im
Vaterländischen
Museum in Celle“,
gewidmet „Herrn
Medicinalrath Dr.
Langerhans mit
freundl. Gruß“ von
Wilhelm Bomann
1903, zwischen
1900 und 1914.¹⁰⁰

indem er die Porträtköpfe und Figurinen eigens von dem Braunschweiger Bildhauer Wilhelm Habel anfertigen ließ.

Darüber hinaus machte ein von Bomann mit diesen vestimentären Objekten inszeniertes Foto Geschichte. Um das Jahr 1903 fuhr der Museumsmann mit Teilen seiner Sammlung nach Klein-Eicklingen und nahm dort Bewohner, Verwandte und Nachbarn des Hofes Kamman vor ihrem Haus in ‚Tracht‘ auf. Auf der Rückseite des Fotos, das er 1903 an Medizinalrat Dr. Langerhans verschenkte,¹⁰¹ notierte er minutiös die Zusammensetzung der einzelnen anlassgebundenen ‚Trachten‘. Diese Gruppe, „die sich in ihre heimatlichen Trachten gesteckt hat, um sich darin fotografieren zu lassen“,¹⁰² wurde in der Folgezeit immer wieder als Beleg für die ‚Tracht‘ des Flotwedel genommen und in der Heimatliteratur publiziert,¹⁰³ obwohl es bis heute nicht nachweisbar ist, dass es im Kirchspiel oder der Amtsvogtei eine eigenständige „Volkstracht“ gegeben hat. Vielmehr ist davon auszugehen, dass sich die Arbeits- und die Fest-

tagskleidung in der Region nicht von der der näheren Umgebung unterschied.¹⁰⁴

Fazit

Mit den Inszenierungen der Region durch eine angeblich spezifische ‚Tracht‘ wurde der Raum zu einem zentralen Ordnungsprinzip und mit ihm eine spezifische Region erst geschaffen. Mit diesem kulturräumlichen Paradigma, das die Wissenschaftsgeschichte der Volkskunde zentral prägt, ist die Wahrnehmung von ‚Tracht‘ bis heute verbunden. Fakt ist außerdem, dass die Museumsmacher im ausgehenden 19. Jahrhundert kein Problem damit hatten, sich Sammlungen der textilen Artefakte entsprechend ihres Bildes von ‚Tracht‘ gezielt zu schaffen. Dabei beeinflusste nicht nur der Wunsch, ein authentisches Bild der vergangenen ‚Tracht‘ zu schaffen und der Nachwelt zu überliefern den Sammlungsaufbau, sondern auch eine starke Konkurrenz der Akteure. Deren Kommu-

nikation untereinander begründete spezifische Sammelmoden, die dann von einem expandierenden ‚Trachtenmarkt‘ bedient wurden. Die dadurch bedingte Verknappung von Originalen hatte die Fertigung von Repliken zur Folge, die lange Zeit als Originale galten.

Anmerkungen

- 1 Dies stellte schon Paul Rachauer 1984 fest (vgl. Rechenberg 1989, S. 179).
- 2 Vgl. zusammenfassend Brückner 2005a.
- 3 Selheim 2005, S. 32. Was dies in Bezug auf unsere Untersuchungsregion bedeutete, s. den Beitrag von Claudia Selheim in diesem Bande.
- 4 Brückner 2003, S. 268f.
- 5 S. Zander-Seidel 2002.
- 6 Kleider und Leute 1991.
- 7 Zander-Seidel 2002, S. 10.
- 8 Brückner 2003, S. 269.
- 9 Ebd., S. 268.
- 10 de Jong 2007, S. 15.
- 11 Dies kann auch hier nur an wenigen Beispielen geleistet werden.
- 12 Zu den beteiligten ProtagonistInnen s. den Beitrag von Andrea Hauser und Gerda Engelbracht in diesem Band. Für Niedersachsen ist dies ein Forschungsdesiderat.
- 13 S. dazu seine Pressekampagne in folgenden Zeitungen: 1.10.1902 Hannov. Allg. Zeitung, 1.10.1902 Lüneburger Anzeiger, auch: Kreis-Zeitung Uelzen 1.10.1902, Hamburger Nachrichten, 1.10.1902, Das Land, Zs. für die soziale und volkstümliche Angelegenheit auf dem Lande, Organ des Vereins für ländliche Wohlfahrts- und Heimatpflege, Hg. v. Heinrich Sohnrey, 11. Jg. (1903/04), Nr. 23, 1.9.1903, hier bez. H. Dehning. ABMC, Presse 1877-1923.
- 14 S. dazu Mente 1893. Für sein Engagement für das MFL erhielt Mente 1894 die Ehrenmitgliedschaft im Museumsverein (JB-MFL Ebd., 1891/95 (1896), S. 133f.).
- 15 Ebd., 1891/95, S. 133f.
- 16 Mente 1893.
- 17 Unter den 134 Nummern des Kataloges beschreiben die Nr. 1 bis 68 die vestimentären Objekte, die restlichen Haushalts-, Einrichtungsgegenstände und Gerätschaften für die Textilherstellung, auch Bücher.
- 18 Sie lautet: „Wendischer Bräutigam. Wendische Braut (1820). Mit anderen ‚Trachtenstücken‘ aus dem hannoverschen Wendlande. Geschenk von Herrn Mente, Lehrer in Rebenstorf.“ Die Kleidung der Braut ähnelt dem Foto von Eduard Krause aus Berlin von 1892 (A0352, MFL). Die des Bräutigams weicht davon stark ab. S. auch den Beitrag von Claudia Selheim in diesem Band.
- 19 Mente 1914, S. 486.

- 20 JB-MFL, 1891/95, S. 133f.
- 21 „Ein wendisches Brautpaar um 1800. Geschenke zu demselben sind geliefert: 1. von Herrn Hofbes. Michaelis, Dangenstorf. 2. von Herrn Hofbes. Conradt, Dangenstorf. 3. von Herrn Hofbes. Hahlbohm, Nr. 7, Lübbow. 4. von Herrn Hofbes. Hahlbohm, Nr. 19, Lübbow. 5. von Herrn Hofbes. Meier Nr. 26, Lübbow. 6. von Herrn Hofbes. Schulz (Melcher), Dolgow. 7. von Herrn Hofbes. Günther, Jeetzel. 8. von Herrn Hofbes. Kaufmann L. Wentz, Lüchow. 9. von Herrn Hofbes. P. F. Schultz u. Sohn, Lüchow. 10 von Herrn Hofbes. Schütte Nr. 24, Lübbow. 11. von der Altenteilerin Wwe. Sack, Simander. 12. von Herrn Hofbes. Niebel, Rebenstorf. 13. von Herrn Kaufmann Friedr. Wentz, Wustrow. 14. von Herrn Hofbes. Schnarcke, Lübbow. 15. von Fräul. Marie Schulz, Lübbow. 16. von Frau Altenteilerin Lühr, Lübbow.“ (Mente 1893, S. 3)
- 22 Ebd. Zugeordnet werden konnten bisher 30 der unter den ersten 68 Nummern aufgeführten ca. 77 vestimentären Objekte, vorrangig Männerkleidung.
- 23 Bei diesen Figurinen handelt es sich um die auf einer Steinbacher-Fotografie aus dem Jahre 1895 dargestellten. S. dazu den Beitrag von Claudia Selheim.
- 24 JB-MFL, 1896/98, S. 127. Für die Neupräsentation hatte Mentess Sohn Hermann einen detaillierten selbst gefertigten Plan des Dorfes Klennow angefertigt und geschenkt (vgl. ebd., S. 140f.; s. auch Bibliothek MFL, Signatur Mp 28.1, Mente-Briefe, 21, 15.11.1898).
- 25 Ebd., S. 127f. Es war dann auch Mente, der das Nürnberger Museum an Castan verwies. Schreiben von Lehrer Mente, Rebenstorf bei Lübbow 3.11.1898, J.N. 4352. Archiv GNM, Altregistratur GNM, Karton 86; zit. n. Deneke 1978, S. 921.
- 26 Böth 1986, S. 6.
- 27 U. a. z. B. durch die bereits dieses Motto dekonstruierende Ausstellung „Selbst gesponnen, selbst gemacht...“ Wer hat sich das nur ausgedacht? im Museumsdorf Cloppenburg 1986 (s. dazu Böth 1986). Zur Herkunft und Ideologie dieses vielzitierten Slogans s. Brückner 2000, S. 231-242.
- 28 Siehe zur Entwicklung und den Einflussfaktoren auf Stubenpräsentationen bes. Wörner 1999, hier S. 250.
- 29 Beeinflusst von Präsentationsformen der Weltausstellungen und der im 19. Jahrhundert äußerst populären Panoptiken und Panoramen verbreitete es sich insbesondere ausgehend vom 1873 eröffneten „Skandinavisch-ethnographischen Museum“ (seit 1880 Nordiska Museet) in Stockholm seit den 1880er Jahren.
- 30 Zu den Beziehungen zum Berliner Museum und zu Mente, s. Hauser, Engelbracht 2011.
- 31 Rudolf Virchow präsentierte nach seinem Besuch in Stockholm das Ergebnis seiner initiierten ersten großen Sammelaktion von ‚Trachten‘ und Hausrat auf Rügen 1886 in dessen Räumen (vgl. Wörner 1999, S. 261). Zur Geschichte des Museums s. Reuter 1989. Darin zur ‚Tracht‘ und zur Stubenpräsentation besonders die Aufsätze von Karasek „Ein Jahrhundert Engagement für die Volkskunde.

- 1889-1989“; S. 5-48 mit einer Abbildung der Berliner „Lüneburger Stube vor der Restaurierung 1988“, und von Gesine Schulz-Berlekamp „Mönchgut. Entdeckung einer Tracht“, S. 49-59.
- 32 Die Fotografien wurden verlegt bei Bergmann in Lüchow. Der „Wendische Bauer an der Haspel“ wurde als „Großvater mit Haspel um 1880“, das spinnende Mädchen als „Spinnerin um 1880“, in Tetzner 1902 abgebildet.
- 33 Vielen Dank an Frau Sander vom Ev.-luth. Pfarramt Rebenstorf/Bösel für die Informationen.
- 34 Vgl. JB-MFL 1891/95 (1896), S. 133f.
- 35 Vgl. ebd. 1896/98 (1899), S. 124.
- 36 Vgl. ebd., S. 126f.
- 37 Im Erdgeschoss befanden sich nun die Stuben Winsener Marsch (Raum 45), Altes Land (Raum 46), Geest (Raum 47), im Mittelgeschoss die Stuben Bardowick (Raum 49), Wendland (Raum 50) und Vierlande (Raum 52). Zusätzlich wurden „Tracht und Schmuck“ in zwei Räumen präsentiert (EG Raum 43 + MG Raum 51). Zwei weitere Räume dienten der Ausstellung von „Hausrat und Werkzeug“ (Raum 53+54).
- 38 Am 20.3.1907 schrieb Mentte: „Neugierig bin ich auf den Museumsanbau in Lüneburg. Wann geht es los? Die wendische Abtheilung muß gut hergestellt und bestellt werden, u. werd ich helfen so gut ich kann.“ (Bibliothek MFL, Signatur Mp 28.1, Mentte-Briefe)
- 39 Mentte hatte dafür „eine größere Summe verausgabte“ und wollte die Sachen stiften, damit man ihm nicht vorwerfen könnte, „dass ich damit gehandelt habe“. (Bibliothek MFL, Signatur Mp 28.1, Mentte-Briefe, 16.1.1909)
- 40 Vgl. Körner 1972, S. 165ff.
- 41 Reinecke 1939, S. 52.
- 42 StA Celle, Bestand 29, Nr. 14-20 Beziehungen zu anderen Museen 1898-1948. Zu den Mittelsmännern Bomanns s. auch Hack 1992, S. 32.
- 43 S. dazu auch StA Celle, Bestand 29 Kopierbücher,1, fol. 36, Spalte 1, 31. Aug. 1899, wo Bomann sich für die vielen Gegenstände aus „Finkenwärder“ bedankt, und ebd. fol. 40, 1. Sept. 1899: „Der Erwerb des Rockes mit 12 M. ist mir sehr lieb, dsgl. würde es mir äußerst erwünscht sein, falls ein Kauf der Schürze von Frau Rolf gelänge. [...] [N]ur möchte ich die Bitte hinzuzufügen, dann auch gleich [...] eine dortige Näherin zu beauftragen, ein entsprechende Quaste anzunähen, da diese, wenn ich nicht irre, fehlt.“
- 44 „z. B. Kirchenröcke, Hausjacken, Filzhüte, sogenannte Dreimaster der Männer; Röcke, Jacken, Brustlätze, seidene und wollene Schürzen, seidene Tücher mit kunstvoll bestickten Rändern und Ecken, Halskragen, Gürtel nebst verschiedenen Schmucksachen der Frauen. 1 Taufdecke nebst Taufmütze und Jacke, die früher bei Taufen in Scheeßel benutzt sind. 1 Brautkrone aus dem Anfang dieses Jahrhunderts. Mützen von Gold- und Silberbrokat, von Seidenstoff mit Stickerei und Flitterbesatz, ferner von lang herabhängenden seidene Bändern, sogenannte Bandmützen. Sodann Abendmahls- und Trauermützen in verschiedenen Formen und Abstufungen für tiefe und Halbtrauer. 1 weiße Hochzeitsmütze mit blauseidenen Bändern, wie solche im Anfange dieses Jahrhunderts in der Hermannsburger Gegend den jungen Frauen am Hochzeitstag von Freundinnen geschenkt wurden. (Frau Meyer in Weesen)“. (Siebenter Jahresbericht des Vaterländischen Museums in Celle 1898/99. Celle 1899)
- 45 StA Celle, Bestand 29 Kopierbücher,1, fol. 40, 1. Sept. 1899, An Pastor Kettler.
- 46 Ebd.
- 47 Hack 1990, S. 80.
- 48 ABMC, Presse 1877-1923, Hannoversches Tagblatt, 23.5.1907, „Das Vaterländische Museum in Celle“.
- 49 Ebd., Cellesche Zeitung, 23.4.1907, „Unser Museum“.
- 50 Führer 1908, S. 11.
- 51 StA Celle, Bestand 29-22,1 Bd. 1 Rechnungs- und Haushaltsangelegenheiten, fol. 62, 30.9.1899 Auslagen Bomann.
- 52 StA Celle, Bestand 29-618, Zugangsbücher Bomann-Museum 1892-1931. „1895, 891 Vollständiger Anzug einer Winsener Bäuerin, Anfang des 19. Jh., Ferd. Otte, Winsen/A.“.
- 53 Hack 1990, S. 81.
- 54 Böning 1999, S. 271.
- 55 Hack 2009, S. 176.
- 56 S. dazu den Beitrag von Claudia Selheim in diesem Band.
- 57 StA Celle, Bestand 29 Kopierbücher,1, fol. 230-231, 6. August 1902, Sehr geehrter Herr Senator! Hervorhebung durch B. im Original.
- 58 Nachweislich hatte Bomann zu Mentte seit 1899/1900 Kontakt. „4.7.1900 Lehrer Mentte, Wendland“, Portonachweis in StA Celle C 29-22,2 Rechnungs- und Haushaltsangelegenheiten. Im Zusammenhang mit dem Modell eines „Wendengehöfts“ für das BMC spielt er dann erst 1905 wieder eine Rolle. StA Celle, Bestand 29, Nr. 454 Vermittlung von Ankäufen, insbes. von Möbeln und Trachten für das Bomann-Museum durch Wilhelm Keetz 1904-1907, hier Brief vom 12. Juli 1905.
- 59 „Lüneburg besitzt ein wend. Brautpaar, aber dieses ist nicht so vollständig wie das, was Sie in Aussicht stellten“ (Ebd.).
- 60 Von 1892 bis 1919 setzte er sich als Senator für den Ausbau des Lüchower Amtsgartens, des Schützenplatzes, der Einrichtung eines Heimatmuseums im Amtsgarten und den Bau eines Elektrizitätswerkes ein.
- 61 Zu dessen Geschichte s. Hauser 2012b.
- 62 KA Lü.-Dan., Nachlass Wendländischer Altertumsverein, Karton 8, „Eine reichhaltige Ausstellung wendischer Trachten und Altertümer“, Zeitung für das Wendland. 27.4.1905.
- 63 StA Celle, Bestand 29 Kopierbücher,1, fol. 230-231, 6 August 1902, Sehr geehrter Herr Senator!
- 64 StA Celle, C 29-22, 2, Bd. 2 Rechnungs- und Haushaltsangelegenheiten, Bl. 119, Auslagen Bomann 3.9.1902: „2 wend. Trachten (Brautführerin u. Trauleiterin) G. Lüdow 280 M.“ Im Kopierbuch erwähnt Bomann im Dezember 1901 „1 wendisches Braut-

- paar“ zu besitzen. Dieses ist in den Zugangs- und Rechnungsbüchern nicht nachweisbar. StA Celle, Bestand 29 Kopierbücher, 1, fol. 178/179, 12. Dezember 1901.
- 65 Ebd.
- 66 Leider war der Briefwechsel von Wentz nicht auffindbar, so dass nur indirekt über Bomanns Briefe auf dessen Inhalt geschlossen werden kann.
- 67 Oberpostassistent a.D. Wilhelm Keetz sammelte nach seiner Pensionierung aus gesundheitlichen Gründen 1895 im Alten Land, in den Vierlanden und im Hannoverschen Wendland. 1904-1907 inventarisierte er am Bomann-Museum bedeutende Bestände. Er war als plattdeutscher Schriftsteller verbunden mit der norddeutschen Schriftsteller- und Heimatkunstbewegung. Zu Keetz s. G.F.R.? (1909): Wilhelm Keetz (Nachruf). In: Hannoverland: Halbmonatsschr. für d. Kunde u. d. Schutz unserer niedersächs. Heimat, S. 170ff. S. dazu den Beitrag von Jochen Meiners in diesem Band.
- 68 StA Celle C 29, Nr. 454, Keetz-Briefe, Brief vom 3.2.1900.
- 69 Thies 1912, S. 350. Ähnlich warnte Georg Friedrich Konrich (1879-1955) vor den „sammelnden“ Heimatfreunden, die den Bauern ihre Schätze abschwatzen würden, um sie anschließend zu „verpoltern“. (vgl. Konrich 1911).
- 70 Zum Preis von 160 u. 120 M. StA Celle, Bestand 29 Kopierbücher,1, fol. 212, 11. Juni 1902, Sehr geehrter Herr Senator!
- 71 Ebd., fol. 216-217, 10.7.1902, dito. Die Brautkronen, die „ebenfalls Beide mit in Ihrem Schaufenster lagen“, hatte Bomann erst nach Intervention erhalten (vgl. ebd.)
- 72 „Es sind vorhanden: Brautkrone mit langen Bändern, Kleid (Taille mit langen Aermeln u. Rock in eins), Brusttuche mit Rüsche, Leibband, Schürzenspitze ohne Füllung, 2 Unterärmel aus Mullstoff, 1 Mütze mit Bändern. Vom Anzuge des Mannes sind vorhanden: Rock, seid. Weste, Hose, Halstuch, Hut mit Kranz. Diese sämmtl. Sachen sollen 200 M. kosten, u. bin ich bereit, sie zu erwerben. Einzelne Theile fehlen noch, z. B. Bouquet mit Schleifen, Handschuhe für die Braut u. Kragen des Mannes.“ (Ebd., fol. 218-219, 26.7.1902, Sehr geehrter Herr Senator!)
- 73 StA Celle, Bestand 29 Kopierbücher,1, fol. 221, dann 220, 29. Juli 1902, Sehr geehrter Herr Senator!
- 74 U. a. bat er Keetz 1901, für „Vaterl. Museum“ in Celle einzutreten, „das von Hannover aus, wo man nunmehr auch unseren Namen nachahmt, auf nicht sehr anständige Weise anscheinend in die Ecke gedrückt werden soll.“ (StA Celle, Bestand 29 Kopierbücher,1, fol. 154/155, 11. Nov. 1901)
- 75 Ebd., fol. 175 links, 10. Dezember 1901, Lieber Herr Keetz!.
- 76 S. dazu Röhrbein 1978, S. 14. Die ‚Tracht‘ betreffenden Teile der Langerhansschen Sammlung sind noch im Historischen Museum in Hannover vorhanden. S. dazu die Auskunft von Frau Akkermann, Historisches Museum Hannover, vom 26.11.2009.
- 77 StA Celle C 29-86. S. auch ABMC, Presse 1877-1923, „Der Ankauf der Schwake’schen Uniformsammlung“, Deutsche Volkszeitung 18.7.1901.
- 78 Mehrere Sammler waren von dieser Konkurrenz zu Hannover betroffen, so auch Hans Müller-Brauel aus Zeven (s. StA Celle, Bestand 29 Kopierbücher,1, fol. 210/211, 9. Juni 1902, Verehrter Herr Keetz!).
- 79 StA Celle, Bestand 29 Kopierbücher,1, fol. 232, 21. August 1902, Sehr geehrter Herr Senator!
- 80 Ebd., fol. 230/231, 6. August 1902.
- 81 Ebd., fol. 218-219, 26. Juli 1902.
- 82 StA Celle, Bestand 29, Nr. 22, 1, Bd. 2, fol. 119: 11.11.1902 Quittung Witwe Webs „habe ich durch Herrn Lehrer Schlicht in Celle 200 M für einen Braut- und einen Bräutigamsanzug ausbezahlt erhalten. Sipnitz, den 11. Sept. 1902“ (Ebd.), „2 wendische Trachten (Brautpaar) d. H. Schlicht in Stipnitz gekauft 200 M“ (ABMC, Zugangsverzeichnis 1902, 1136 Trauanzüge für Mann und Frau v. 1850, Sipnitz b. Dannenberg, Hl. Hofbes. Webs-Sipnitz, 200,- M).
- 83 Ebd., fol. 225-226, 2. August 1902, dito.
- 84 StA Celle, C 29, Nr. 454, Keetz-Briefe, Brief vom 12. Juli 1905.
- 85 StA Celle, Bestand 29 Kopierbücher,1, fol. 153, 21. Juni 1905, Mein lieber Herr Mentel!
- 86 Ebd., fol. 169, 9. August 1905, Verehrter Herr Mentel! Insgesamt orderte er ‚Trachten‘ im Wert von 330 Mark. Er verwies Mentel dabei auch an Wentz, um die Lücken zu überprüfen.
- 87 Jahncke 1908, S. 11.
- 88 Ebd.
- 89 Ebd., S. 11f. Nicht eindeutig zuzuordnen sind folgende Zugänge und Rechnungsbelege: Vgl. dazu ABMC, Zugangsverzeichnis 1902, 1142 Wendische Gold (?) mütze, Dannenberg, Vorsteher Priefß, Nordburg, 2,- M; 1902, 1143 Lüneburger Goldmützchen, Dannenberg, 2,- M; 1902, 1144 Lüneburger Silbermützchen mit Band und Schleife, Dannenberg; 1903, 1167-1171 Rotgestr. Rock, 2 Mieder und 2 Mützen einer wendi. Bäuerin, Töschau, Kr. Lüchow; 1903, 1172-1179 2 Abendmahlsjacken, 1 Abendmahlsmütze, dazu 1 Schürze, 1 Tuch 2 Rüschen(?), u. 2 auch (?), Carmitz, Kr. Lüchow; 1903, 1180 Alte schwarze Weste, 2reihig, Carmitz, Kr. Lüchow. StA Celle, C 29- 22-2, Bd. 2 Rechnungsbücher, fol. 119, Auslagen Bomann 3.9.1902: 2 wend. Trachten (Brautführerin u. Trauleiterin) G. Lüdw 280 M.; Bl. 120: 3.9.1902, Quittung Schlicht 2 M Goldhaube, 3 M Transport und Trinkgeld (Brautanzüge). C 29-22, 3, Bd. 3 Rechnungsbücher, fol. 42: 2.5.1903 Schlicht „Auf einer Reise ins Wendland [...] ausgelegt: 35,00 M für Kleidungsstücke (Spinn- und Abendmahlsanzug)“ u. a. insges. 74,60 M. C29 -22-3 Bd. 3, Rechnungs- und Haushaltsangelegenheiten 1904-1906, fol. 40: 11.11.1904 Bomann Auslagen, Neue wendische Trachtenbilder von Lehrer Mentel, Rebenstorf 27 M; fol. 74: 22.10.1906 Auslagen Bomann, 1.10. 1 Wendische Tracht (Brautjungfer) 32,65 M, fol. 44: o.D. Keetz für das Museum: 1. Eine Sammlung wendischer Schürzenbänder von Mentel-Rebensdorf 2 M, 2. Schürze, Umschlagtuch,

- Haube und 4 Mützen von einem wend. Abendmahlsanzug 10 M.
- 90 Keetz begann seine Tätigkeit im Celler Museum am 1. Juli 1904. In seinem Arbeitsvertrag wird als seine Aufgabe beschrieben: „[T]ritt Herr Keetz in Stellung bei dem Vaterländischen Museum, um dessen Sammlungen zu ordnen und zu registrieren, ihre Ueberführung in den Neubau vorzubereiten [...] und demnächst ein Inventar zu errichten“ (StA Celle Bestand 29, Nr. 454).
Laut ABMC, Keetz-Liste im Schrank 2: „Gehrockanzug eines Bräutigams. Rosmarinzweige an der Brust und Kränzchen am Cylinder“, „Brautkleid, schwarz, mit weisser Schürze und Schultertuch. Brautkrone mit rotseidenen geblühten Bändern. Gegend von Dannenberg“ (Wendland); „Weibl. Trauertracht. Schwarzes Tuchkleid, weisse Schürze, schwarze Mütze m. weissen Rüschen und schwarzen Bändern. Wendland“, „Weibl. Arbeits-tracht. Blauer Rock, schwarzes Mieder, rotgeblümter Brustlatz. Blaugeblümete Steife Haube. Wendland“
- 91 Laut ABMC, Keetz-Liste außerdem in Schrank 1: „Weibl. Kirchenanzug (auch Brautjungfer). Schwarzer Tuchrock. Schultertuch und Schürze. Carmesinrot geblüht. Gefälteter Schulterkragen aus Mull. Mütze mit Goldschleife und geblühten Bändern (Wendland, Lüchow)“, „Mädchen/Tracht. Blauer Tuchrock, schwarze Jacke. Crèmemfarbene geblümete Schürze. Mütze mit roter Schleife und geblühten Bändern. Taschentuch gez. A.W. Meier.“
- 92 Fotografiert von Frau Dr. Döhler, Celle, für die Landesanstalt für Vorgeschichte in Halle (Saale), bezeichnet „30 Fotoaufnahmen von Trachten aus dem Museum, aufgenommen 1931 (doppelt)“.
- 93 Die nicht überlieferten Wachsköpfe wurden nach Fotografien gefertigt (s. dazu C 29-120, 20.8.1906 Fischer an Bomann).
- 94 Z.B. die Problematisierung des Unterschiedes von Festtags- und Sonntagskleidung („Alle Tage ist (k) ein Sonntag“), die Rolle von ‚Tracht‘ in der Werbung („Ländlich, frisch und gut“), Herstellungs- und Vertriebswege sowie ‚Trachtenpflege‘.
- 95 Ausstellungsbeschriftung. S. dazu ausführlicher Hauser, Engelbracht 2011, Forschungsbericht 6, S. 80-83. Thematisiert wurde u.a. Was ist ‚Tracht‘?, Was ländliche Kleidung?, Herstellung, Aufbewahrung, Wäschepflege, ‚Tracht‘ und Werbung, ‚Trachtenfeste‘, ‚Trachtengruppen‘, ‚Trachtenmode‘.
- 96 Unveröffentlichter Vortrag von Angelica Hack beim 2. Treffen der ‚Heimatsforscher‘ in Stadt und Landkreis Celle, 21.2.1996.
- 97 Inv. Nr.: Frau: TA 1603-1610; Mann: TA 1519-1528.
- 98 Führer 1908, S. 12.
- 99 So beruft sich z. B. Kück auf diese Sammlung.
- 100 Bomann bezeichnet die Figuren folgendermaßen: „1. Weibliche Abendmahlstracht; 2. Weibliche Sonntagstracht; 3. Weibliche Trauertracht; 3. (sic!) Männliche Sonntagstracht (Haustracht) 4. Männliche Sonntagstracht (Kirchenanzug); 5. Ältere Spinnerin.“
- 101 S. dazu Inventarisierung B0417.
- 102 In: Die Heide: Zeitschrift für Heimatkunde, Geschichte, Volkstum, Kultur und Wirtschaft der Lüneburger Heide. 1925, o. S., o. V., ABMC, Ordner 1: Nds. Trachten und Quellen zur historischen Kleidungs-forschung, Kleiderordnung, VDA Trachten.
- 103 Vgl. Köneke 1991, Linke 1984.
- 104 So schon Angelica Hack in ihrem unveröffentlichten Vortrag beim 2. Treffen der Heimatsforscher in Stadt und Landkreis Celle, 21.2.1996. Angelica Hacks Fazit: „[G]estellte Aufnahme, Zusammenstellung mehr oder wenig zufällig.“ S. dazu Hauser (erscheint Mai 2015).

Insert:

Petra Eller

Der Herrenrock „Sonntagstracht aus Kl. Eicklingen (männl.), 1827“ (Bomann-Museum) im visuellen Vergleich

Das Kleidungsensemble des Hofbesitzer Cammann ist in der Trachtenlandschaft keine Einzeldarstellung. Zahlreiche erhaltene Objekte, beispielsweise aus der Sammlung Oskar Kling im Germanischen Nationalmuseum, sowie historische Abbildungen zeigen ähnliche Formen und Elemente.

Zunächst finden wir das blaue Tuch in Jacken und Mäntel häufig im 19. Jahrhundert verarbeitet. Auch die Jacke des „unverheirateten Burschen um 1827“ (Fig. 13/N2, Bomann-Museum Celle) ist aus blauem Wolltuch genäht. Da

auch viele Uniformen aus wollenen, preußisch blauen Geweben gefertigt waren (vergl. Abb. 75, S. 105), könnte das Material aus gleichen Produktionen stammen. Die Überschüsse der Tuchproduktion könnten verwertet worden sein oder Uniformjacken und -mäntel wurden umgearbeitet. Zweifellos haben alle gezeigten Beispiele auch eine militärische Ausstrahlung.

Der blaue Mantel aus dem Bomann-Museum weist zwar zahlreiche Nähte auf, die mit der Konstruktion der Mantelform nichts zu tun haben (siehe dazu das Insert von Barbara Kloos



Abb. 1:
Figurine N9, datiert
1827, Kl. Eicklingen.



Abb. 2:
Verschiedene Dörfer
1825-1860.



Abb. 3:
Gegend Ochsenfurt/
Schweinfurt, um 1850.



Abb. 4:
Spessart, um 1850-1875.



Abb. 5:
Weizacker, Pommern
um 1840-1870.

und Julia Buckmiller). Dennoch lassen diese seltsamen Nähte nicht auf eine komplette Umarbeitung schließen, sodass eine Zweitverwertung alter oder überschüssiger Uniformjacken oder Tuchreste aus der Uniformproduktion im Rahmen dieser Recherchen nicht nachgewiesen werden konnten. Es könnte sich eher um Änderungen oder Reparaturen am Mantel handeln.

In grafischen Darstellungen des 19. Jh. begegnen uns sich ähnelnde blaue Mäntel ebenfalls häufig. Diese Reproduktionen können sich stilbildend auf das Kleidungsverhalten der Konsumenten ausgewirkt haben, denn viele Grafiken, beispielsweise die Kalenderblätter, waren weit verbreitet.



Abb. 6: Trachten aus Klein Eicklingen bei Celle. Das Gruppenbild zeigt eine gestellte Gruppenaufnahme mit den Figuriensensibles von 1903 (siehe S. 283f)



Abb. 7: Allgäuer 1847.



Abb. 8: Mann aus der Gegend von Schweinfurt.



Abb. 9: Weinbergsmann aus Schweinfurt.



Abb. 10: Kalenderblätter März und April von 1789.



Abb. 11: Ausschnitt einer buntbemalten Fensterbierscheibe aus der Celler Gegend.

Insert:

Petra Eller

Der Herrenrock „Sonntagstracht aus Kl. Eicklingen (männl.), 1827“: Eine visuelle Befragung

Zur Geschichte der Figurine

Die männliche Figurine N9, eines von 28 Ensembles, wurde ursprünglich für den 1907 eröffneten ‚Volkstrachtensaal‘ angefertigt. Dieses ‚Trachtenfigurinenensemble‘ wurde Anfang der 1980er Jahre aufgelöst und einige Figuren, unter anderem N9, ausgekleidet. Dabei stellten die Bearbeiterinnen (Frau Hack und Frau Pezold) fest, dass die Ensembles aus Einzelteilen unterschiedlicher Herkunft zusammengestellt wurden. Die Provenienz ist somit keineswegs gesichert. (Vgl. Forschungsbericht I, Hauser, Engelbracht 2009)

Da es zu der Kleidung der Figurine N9 allerdings detaillierte Angaben gibt, kann zunächst von einer korrekten Einordnung ausgegangen werden. Die Objektgeschichte beschreibt unter anderem, dass es sich um die „Sonntagstracht eines verheirateten Mannes, von Hofbesitzer Cammann Kl. Eicklingen, erstmalig zur Hochzeit 1827, getragen. Weste, Strümpfe, Schuhe ergänzt“ handelt. (Vgl. Objektlisten des Bomann-Museums Celle)

Die Figurine N9 wurde ursprünglich zusammen mit der weiblichen Figurine 14 (Sonntagskleidung, aus Klein-Eicklingen um 1852) als ‚altes Paar‘ präsentiert. Dem gegenüber suggerierte der „unverheiratete Bursche“ (Figurine N2/13, datiert um 1827) neben der weiblichen Figurine 12 (Sonntagstracht um 1852), dass es sich hier um ein jüngeres Paar handelt.

In der aktuellen Ausstellung stehen nun die Figurinen N2/13 und 14 nebeneinander, werden aber eher als Einzelfiguren wahrgenommen. Die Figurine 12 wird in einer anderen Ensembleinheit präsentiert.

Die Figurine N9, Hofbesitzer Cammann, Kl. Eicklingen besteht lt. Objektdatenbank aus:

- Dreispitz B0364/TA01686
- Mantel B0365/TA03096
- Weste B0019/TA07634
- Kniehose B0018/TA07633
- Strickstrümpfe B0025/fehlt
- Halbschuhe B0022/TA07635AB sowie
- Männerkopf (Gipskopf) B0659/V144792/173

Ersteindruck

Es handelt sich um bäuerliche Kleidung für einen Mann. Die Kleidung wirkt durch das kräftige Blau des Mantels in Kombination mit einer leuchtend roten Weste und einer dunklen Kniebundhose vornehm. Die Samthose ist dunkel khakibraun. Möglicherweise ist die Hose schwarz gewesen und ausgebleicht, dennoch wirkt das Kleidungsstück durch die Samttextur eher dunkler.

Rot und blau als Grundfarben kombiniert mit einer sehr dunklen Farbe bilden eine auffallende Verknüpfung klarer Farbflächen. Ausgehend davon, dass vermutlich ein weißer Hemdkragen oder ein Halstuch dazu getragen wurde (auf einer Postkarte wurde die Figurine so aufgestellt), würde dies einen weiteren Farbkontrast bilden, so dass das ganze Ensemble einen auffälligen, herrschaftlichen Anblick bietet.

Auch die signifikante Ausstaffierung des Mantels, die doppelte Knopfreihe mit großen, posamentierten Knöpfen und auffällig umstrickten Knopflöchern, insgesamt 14 auf jeder Vorderseite, geben dem Ganzen eine eindrucksvolle Erscheinung. Entsprechende Details an den Ärmeln sowie große, mit Scheinknopflöchern und Knöpfen ausgestatteten Taschenpatten und der auffällige Silberverschluss am Kragen runden die Wirkung ab.

1827



Abb. 1:
Figurine
N9 vor dem
Auskleiden

1833



Abb. 2:
Herr in Gehrock, Weste
und Pantalons, Journal
des Dames et des Modes.

1826

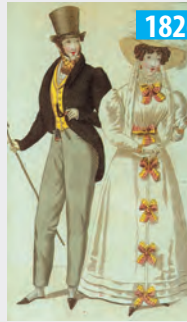


Abb. 3: Castorhut, Frack
und Weste von Tuch
mit Perlmutterknöpfen,
Journal des Luxus
und der Moden.

1822



1823



Abb. 4:
Links: Oberrock von
Kaschmir, mit Samtkragen
und Perlmutterknöpfen
besetzt. Rechts: Eleganter
Herr mit Strohhut,
seidenem Halstuch,
Überrock aus Kaschmir und
Weste aus Piqué. Journal
des Luxus und der Moden.

1745



Abb. 10:
Englische Jagdkostüme.
Bildnis Hon. John
Spencer und sein Sohn
von George Knapton.

Vergleich mit zeitgenössischer Herrenmode

Was als Mode der 1820-1830er Jahre in Modejournalen proklariert wird, zeigen beispielhaft die Abb. 2-4: Das Bürgertum trägt nun lange Hosen, Pantalons. Die Figur ist markig tailliert und erinnert mit den stark abfallenden Schultern an die weibliche Silhouette der Zeit. Die Culotten (Kniebundhosen) sind seit der Französischen Revolution nur noch am Hofe als modisch angesehen. Die langen Hosen setzen sich erst nach den 20er Jahren des 19. Jh. durch. In der Übergangsphase sind lange wie kurze Hosen in allen Schichten vertreten (vgl. Zander-Seidel 2002, S. 37).

In einem Rückwärtsgang durch die Kostümgeschichte nähert sich die Mode dem Stil der Bekleidung des Hofbesitzers Cammann. Schließlich finden sich im englischen Reitkostüm (Abb. 10) und der ‚Werthertracht‘ (Abb. 9) viele Entsprechungen.

Sah der deutsche Großbauer des 19. Jahrhundert möglicherweise im englischen Landadel sein Vorbild? Ist die Kleidung Sinnbild einer rückwärts gerichteten, romantisierenden Sehnsucht zur politischen und gesellschaftlichen Ordnung der Zeit vor der Französischen Revolution? Oder verkörpert der Hofbesitzer Cammann die tradierten Vorstellungen, wie sie ab Ende des 18. Jahrhunderts in grafischen Darstellungen und Gemälden über bäuerliches Aussehen illustriert und verbreitet wurden?

1821



1817



Abb. 5: Links: „Modes de Paris“
(Pariser Mode der Biedermeierzeit).
Petit Courier des Dames, Rechts:
„Costumes des Parisiens“, Journal für
Literatur, Kunst, Luxus und Mode

1768



Abb. 9:
„Werthertracht“, Bildnis Herzog
Ernst Ludwigs von Sachsen-Gotha
von Johann Georg Ziesenis.

1791



1786



1791



Abb. 8: Bildnis Monsieur
Chatelain (Ausschnitt) von
Johann August Tischbein. Starke
Ähnlichkeit mit der Illustration
rechts, ebenfalls 1791 datiert

1899



1814



Abb. 6: Links: Engländer
im Negligé mit Frack,
Gilet und engen Pantalons.
Rechts: Engländer in
Reitkleidung. Journal des
Luxus und der Moden.

Abb. 7: Links: Herr der neuesten
Mode im Frack, Gilet und hohem
Hut. Rechts: Herr in englischem
Reitrock mit Stiefeln. Journal
des Luxus und der Moden.

Insert:

Barbara Kloos, Julia Buckmiller

**Ein Herrenrock wird auseinander genommen:
exemplarische Schnittanalyse**



Abb. 1 und 2:
Der blaue Herrenrock
aus dem Bomann-
Museum

Der aus blauem Wolltuch gefertigte, knielange Herrenrock ist mittlerweile ein alter Bekannter. Er stammt von der schon von Andrea Hauser beschriebenen Figurine N9 des Bomann-Museums Celle, wurde dort als „Sonntagsbekleidung aus Kl.? Eicklingen“ bezeichnet und gilt als eines der ältesten Objekte der Bomanner ‚Trachten‘-Sammlung. Petra Eller hat ihn in diesem Band bereits visuell kontextualisiert (Farbigkeit, Silhouette, Details) – wir befassen uns mit seinem Schnitt.

Der blaue Herrenrock weist typische Schnittmerkmale der Herrenkleidung des ausgehenden 18. Jahrhunderts auf, lässt sich aber daraufhin nicht zwingend dieser Zeit zuordnen. Diverse Änderungen und Anstückelungen lassen unter

Umständen darauf schließen, dass der Rock in mehreren Generationen getragen wurde.

Am Oberkörper ist die Schnittführung eng und tailliert, ab der Taille ist mehr Weite angeschnitten. Der Rock ist zweireihig mit sieben Posamentenknöpfen mit einem Durchmesser von 2,7 cm und Knopflöchern auf beiden Seiten. Er hat Revers und einen Stehkragen, der durch einen Zierhaken mit Kette verschlossen werden kann. Auf beiden Seiten sind Taschen eingearbeitet, die mit Taschenklappen verdeckt werden, unter denen sich je ein Knopf an der vorderen Ecke befindet. Die Taschenklappen sind mit je drei Zierknopflöchern bestickt, ihre untere Kante hat die typische Form des 18. Jh. In den Seitennähten weist der Rock punktuell zugenähte Schlitze auf, die auf dem vorderen Teil unten jeweils mit einem in der Falte versteckten Knopf verziert sind. Ein weiterer, offener und überlappender Schlitz befindet sich in der hinteren Mitte.

Die aus Ober- und Unterärmel bestehenden Ärmel folgen der Armbiegung und sind ursprünglich mit zwei geraden, schmalen Manschetten besetzt (jetzt nur noch mit einer auf der rechten Seite). Die Manschette ist mit drei Zierknopflöchern versehen, bei denen rechts und links am unteren Ende Knöpfe aufgenäht sind.

Am Vorderteil wurden mehrere Teile eingesetzt, in der Seite, unter dem Arm und an der Schulter. Dadurch ergeben sich zwei Schulternähte, eine direkt auf der Schulter, eine etwas nach hinten in den Rücken versetzt.

Details zur Verarbeitung

Der Stehkragen hat in der hinteren Mitte eine Naht und liegt mit der oberen Kante im Bruch und ist an der vorderen Kante verstärkt. Der Kragen ist parallel zur Oberkante mit drei Vorstichnähten abgesteppt, die erste verläuft knapp an der Kante, die anderen beiden mit je etwa 1 cm Abstand zur vorigen. An der vorderen Kante ist der Kragen nur zweimal abgesteppt.

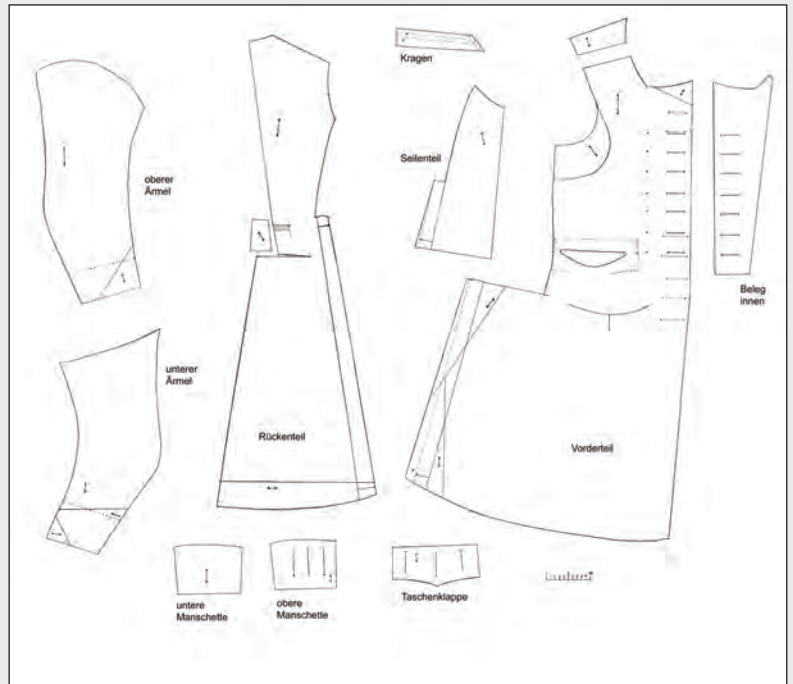
Der hintere Schlitz ist überlappend verarbeitet, die linke Seite liegt dabei über der rechten. Bei der oben liegenden Schlitzkante sind zur Versäuberung Oberstoff und Futter jeweils eingeschlagen und mit Vorstichen abgesteppt. Das Futter ist mit einer weiteren Vorstichnaht im Abstand von 2,5 cm zur Kante noch einmal befestigt.

Bei der unten liegenden Schlitzkante ist der Oberstoff offenkantig verarbeitet, das Futter eingeschlagen und beides mit einer Vorstichnaht zusammengenäht.

Am oberen Ende des Schlitzes ist beim linken und rechten Schnittteil ein Viereck eingesetzt, dessen untere Kante in einem schmalen Abnäher fortgeführt wird. Die Vierecke sind an der oberen Kante auf dem jeweils anderen Schnittteil mit einer Vorstichnaht festgenäht und mit einer Ziernaht versehen.

Bei den Seitenschlitzten liegt die Kante des Rückenteils glatt unter der in eine Falte gelegten Kante des Vorderteils. Der Schlitz ist alle 7-10 cm punktuell mit mehreren Stichen zusammengenäht. Auch hier ist bei der oberen Kante sowohl Oberstoff als auch das Futter eingeschlagen, bei der unteren Kante der Oberstoff offenkantig. Auch hier sind die Kanten mit Vorstichen abgesteppt.

An der vorderen Kante sind sowohl Oberstoff als auch Futter eingeschlagen und mit Vorstichen abgesteppt. Der Beleg innen ist rundherum offenkantig mit Saumstichen aufgenäht. Die obere Kante des Revers, die an den Kragen stößt, ist offenkantig auf den offenkantigen Beleg genäht und doppelt abgesteppt.

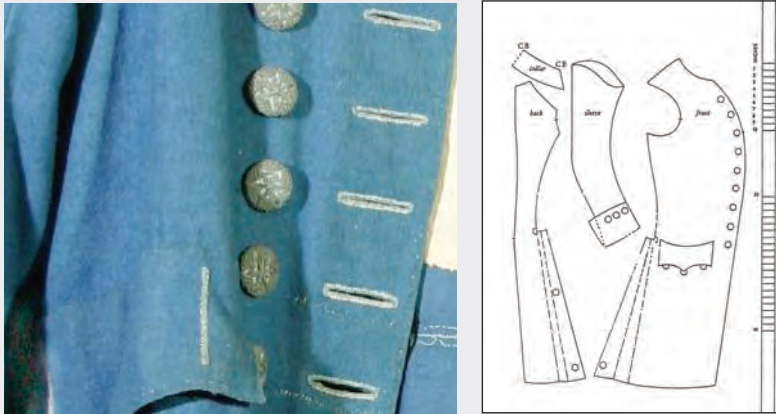


Die gesamte Unterkante des Rockes ist offenkantig, das Futter eingeschlagen und mit Vorstichnaht aufgenäht. Frau Frauke Pezold (Bomann-Museum Celle) hat im Bezug auf diese Verarbeitung der Unterkante erwähnt, dass sie oft bei Uniformjacken aus Wollstoff vorkommt. Es erscheint uns aber auch plausibel, dass generell Mäntel aus dickerem, stabilem Material unten offenkantig verarbeitet wurden, um den Stofffall nicht zu beeinträchtigen. Wir haben auch schon andere Beispiele dafür bei bürgerlichen Herrenröcken aus dem 18. und 19. Jahrhundert gesehen (z. B. bei einem Justaucorps von ca. 1730 in der Manchester City Gallery).

Die Taschenklappen sind bis auf die obere eingeschlagene Kante offenkantig, das Futter ist an allen Seiten eingeschlagen. Sie sind wie markiert auf dem Rock doppelt aufgesteppt. Der Taschenbeutel ist rechteckig und mit dem Oberstoff verstärkt und doppelt abgesteppt.

Bei der Manschette ist die Unterkante eingeschlagen und das Futter darauf genäht, an der Oberkante sind ebenfalls Futter und Oberstoff

Abb. 3:
Rekonstruktion des Schnitts (aufgrund einer Abnahme am Objekt) des Herrenrockes aus dem Bomann-Museum



Bei den zweireihig angeordneten Knöpfen hat jeweils eine Reihe durchgängig eine Farbe, die restlichen Zierknöpfe haben, was ihre Farbe betrifft, keine erkennbare Ordnung.

Historische Einordnung

Bei der Betrachtung von Vergleichsschnitten weist der Herrenrock Merkmale verschiedener Zeiten auf. Die Grundform lässt sich historisch auf den Justaucorps zurückführen, der sich im 17. Jahrhundert entwickelt hat und bis ins späte 18. Jahrhundert die vorherrschende Form des Herrenrocks war. Es handelt sich dabei um einen etwa knielangen Überrock mit langen Ärmeln, er hat in der hinteren Mitte einen Schlitz und zwei Falten in den etwas nach hinten verlegten Seitennähten. Diese Falten haben ursprünglich eine enorme Weite, die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr verringerte bis hin zu dem hier vorliegenden Modell. Der blaue Rock hat einige Merkmale, die sich mit diesem Schnitt vergleichen lassen: die gebogene Ärmelform mit schmaler Manschette, den Stehkragen mit angeschrägter Vorderkante, die absolut charakteristische Form der Taschenklappen, die mit Knöpfen unterlegt ist. Ein wesentlicher Unterschied ist allerdings die Tatsache, dass der Rock zweireihig ist mit umgeklapptem Revers, eine Form, die im späten 18. Jahrhundert aufkam. Die weiteren eingesetzten Teile, insbesondere das Seitenteil, verändern die Grundform allerdings dahingehend, dass der Schnitt dem zweiten Vergleichsschnitt aus dem Jahr 1810 ähnelt.

Im Vorderteil sieht man sieben weitere Einschnitte, die offensichtlich Knopflöcher werden sollten, aber zugenäht wurden. Man könnte vermuten, dass der Schnitt ursprünglich einreihig konzipiert war, wobei manche der tatsächlichen Knopflöcher dazugehört hätten und man auf eine Anzahl von elf Knopflöchern käme. Zudem sind die Taschen anscheinend nach oben verlegt worden, da sich weiter unten zugenähte Einschnitte befinden, die nur für Taschen ge-

Abb. 4:
Herrenrock, ca 1775,
Victoria and Albert
Museum, London.

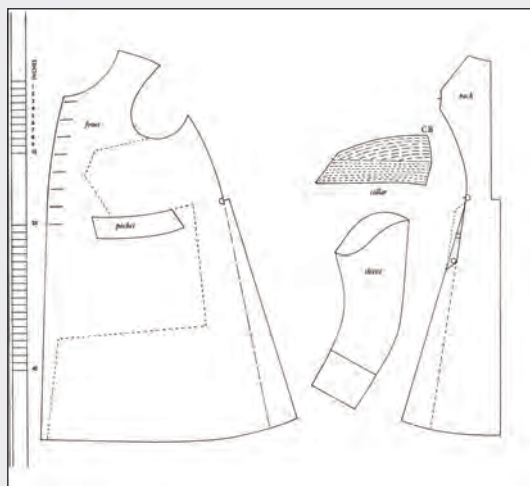


Abb. 5:
Herrenrock
1810, Victoria
and Albert
Museum,
London.

eingeschlagen und doppelt auf den Ärmel (an der markierten Linie) aufgesteppt.

Es wurden zwei verschiedene Futterstoffe verwendet, hauptsächlich ein blauer Köper bis auf die Taschenbeutel, Ärmelfutter und das obere Teil des Rückenfutters, die aus einem hellen Stoff in Leinwandbindung gefertigt sind. Von dem blauen Futter fehlt an der linken Seite vorne in der unteren Ecke ein großes Rechteck, die Kanten wurden aber wieder mit Saumstich aufgenäht.

Die Farbe der Posamentenknöpfe ist nicht einheitlich, wenn es sich auch um das gleiche Modell handelt. Es gibt zwei verschiedene Farbversionen: Bei der einen tritt das sternförmige Muster stärker hervor, da die beiden Garnfarben einen stärkeren Kontrast bilden, bei der anderen Variante ist die Farbe eher einheitlich.

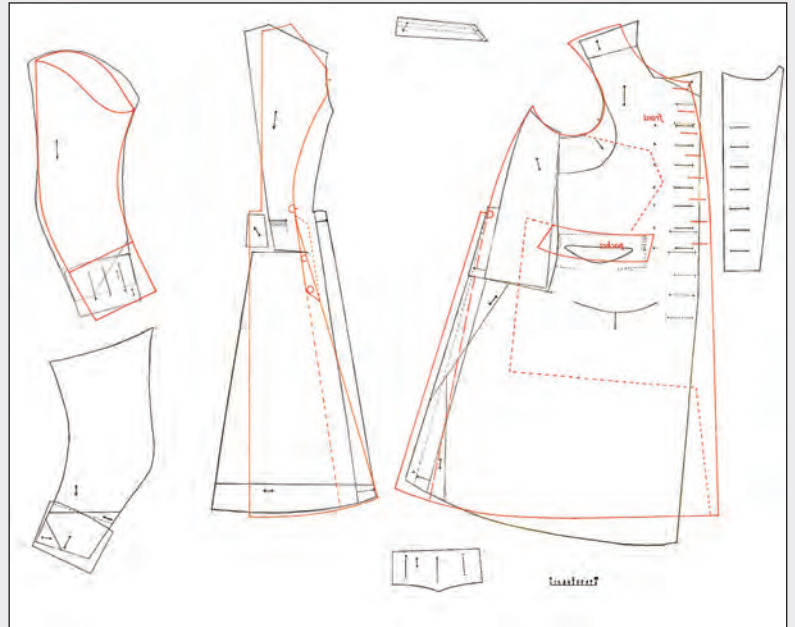
Abb. 7:
1782, Daniel
Chodowiecki:
Illustration zu
Pestalozzis „Lienhard
und Gertrud:
Ein Buch für das
Volk“ (Detail), Los
Angeles County
Museum of Art.



Abb. 8:
1795, Jacques-
Louis David:
Portrait des Gaspard
Meyer, Musée du
Louvre, Paris.



Abb. 9:
1800, Christine
Sophie Heÿkenskiöld
nach Pehr Nordquist:
Kaffebeslaget
(Detail).
Stockholms
Auktionsverk
(versteigert 2009)



meint sein können. Die Positionen dieser Einschnitte (Knopflöcher und Taschen) lassen sich sehr gut mit dem Schnitt von 1775 vergleichen. Sie zeigen allerdings keinerlei Form von Abnutzung oder Nahtspuren auf, so dass anzunehmen ist, dass sie gleich zugenäht und nie weiterverarbeitet wurden. Die endgültige Anzahl der Knopflöcher sowie die Platzierung der Taschen kommen wiederum der Form von 1810 sehr nahe. Man könnte daraus schließen, dass der Rock in diesem Zeitraum nach einem älteren Schnitt zugeschnitten, aber schon während der Verarbeitung modernisiert wurde.

Für den Rock wurde uns eine überlieferte Datierung von 1827 genannt, die sich darauf stützt, dass er von dem Hofbesitzer Cammann zu seiner Hochzeit und danach als Sonntagsanzug getragen worden sein soll. Aufgrund unserer zeitlichen Einordnung ist dies durchaus möglich, es verwundert aber, dass die Änderungen an dem Rock sofort sichtbar sind und es stellt sich die Frage, ob er tatsächlich an einem solchen Anlass getragen wurde, bei dem auch der Reichtum des Besitzers zur Schau gestellt werden soll.

Abb. 6:
Zum Vergleich
übereinander
gelegte Schnitte vom
Herrenrock aus dem
Bomann-Museum
und dem Herrenrock
von 1810 aus dem
Victoria and Albert
Museum (rot).

Abb. 10:
Kniebundhose
(TA 7633).



Abb. 11:
Schnitt der
Kniebundhose
(TA 7633).

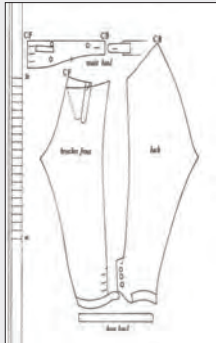
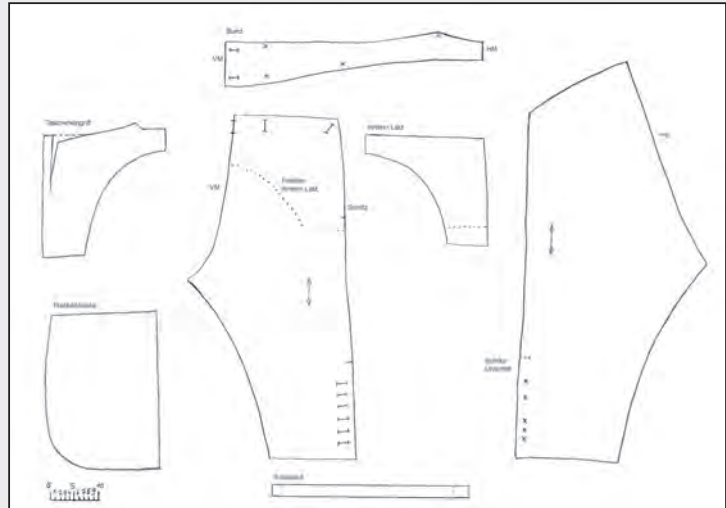


Abb. 12:
vergleichbarer
Hosenschnitt von
ca 1775, Victoria
and Albert Museum,
London.

Beispiele ähnlicher Modelle in Darstellungen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts

Schnitt der zum Rock zugeordneten Kniebundhose

Die Kniebundhose ist aus dunkelbraunem Samt gefertigt und mit braunem Leinen gefüttert. Am Kniebund sind am Schlitz lange grüne Bänder angebracht zum Verschließen des Bundes. Die Hose weist die typische Schnittform von Knie-

bundhosen des 18. Jahrhunderts auf, wie sie aber auch im 19. Jahrhundert weiterhin kaum verändert getragen wurde (neben den modischeren langen Hosenformen). Besonders typisch ist der geknöpfte Latzverschluss. Zusätzlich zu den Knöpfen für den Latz sind oben am Hosenbund vier weitere Knöpfe für Hosenträger angebracht.

Auf der rechten Vorderhose befindet sich unter dem Latz eine Hosentasche. An den beiden Knopflöchern am Latz, wo die Tasche verdeckt wird, sieht man, dass oft in den Latz in die Tasche gegriffen wurde, da die Knopflöcher eingerissen und sehr geweitet sind durch diese zusätzliche Beanspruchung.

Der Hosenbund mit dem Latzuntertritt wird mit der linken Seite auf die rechte geknöpft, und zwar auf die beiden vorderen Knöpfe (von denen der untere fehlt). Dann wird der Latz auf die untere Reihe von Knöpfen geknöpft, wobei das mittlere Knopfloch auf den (fehlenden) Knopf geknöpft wird, der bereits beim Hosenbund geknöpft wurde. An die beiden oberen Knöpfe auf dem Bund werden die Hosenträger geknöpft.

Im Hosenbund hinten innen unterhalb des linken Knopfes befindet sich eine Schlaufe aus dickem Garn. Es scheint sich um einen Aufhänger für die Hose zu handeln, auch die Zugfalten im Futter sprechen dafür.

Abb. 13:
1800, Jacques Sablet
d.J.: Family Portrait
in front of a Harbour,
Museum of Fine
Arts, Montreal.



Die Hose weist Abnutzungsspuren an Knien und Gesäß auf, der Samt ist etwas abgewetzt, sie scheint generell nicht geändert worden zu sein, was auf Samt sehr gut zu sehen wäre. Es gibt nur diverse Reparaturen.

Insgesamt macht die Hose den Eindruck, dass sie viel und wahrscheinlich über einen langen Zeitraum getragen wurde.

Ein deutlicher Unterschied besteht in der Breite des Latzes, der bei dem untersuchten Modell bis in die Seitennaht reicht und demnach nicht wie bei der Variante links extra einen Einschnitt hat. Der breite Latz ist eine Form, die eher für einen späteren Entstehungszeitraum (also frühes 19. Jh.) spricht.

Verarbeitung

Der Kniebund ist im Futter an das Hosenbein angeschnitten und kein eigenes Schnittteil. Kniebund und Futter sind beide eingeschlagen und mit einem sehr festen, gewachsenen schwarzen Faden mit Saumstich zusammengenäht. Der Kniebundschlitz bei der Hinterhose (also der Untertritt) endet im Oberstoff mit der Webkante und ist daher nicht eingeschlagen, das Futter ist eingeschlagen und mit Saumstichen befestigt. Beim Übertritt an der Vorderhose sind Futter und Oberstoff eingeschlagen und mit Saumstichen genäht.

Am Schlitz befinden sich sechs Knopflöcher, an beiden Hosenbeinen befinden sich nur noch fünf Knöpfe in unregelmäßigem Abstand, allein der unterste Knopf liegt 1cm zu tief für das unterste Knopfloch. Man sieht, dass ursprünglich sechs Knöpfe im gleichen Abstand wie die Knopflöcher angenäht waren und mehrfach versetzt oder neu angenäht wurden, es sind Spuren verschiedener Garne zu sehen. Es gibt drei verschiedene Knopfarten, die alle sehr ähnlich zueinander sind. An jedem Hosenbein befindet sich ein Knopf von einem anderen Typ mit einer kleinen eingestanzten Verzierung. Um den Latz herum sind alle Kanten eingeschlagen und mit Saumstichen befestigt. Der

Schlitz des Latzes wurde an beiden Seiten am Schlitzanfang geflickt.

Der Untertritt des Latzes ist ebenfalls an den Kanten eingeschlagen und mit Saumstichen befestigt.

Das Futter des Hosenbundes wurde rundherum in einem Abstand von 2-4 cm von der oberen Kante auf den Oberstoff gesteppt. Die Stellen, an denen sich am hinteren Hosenbund die beiden Knöpfe für die Hosenträger befinden, wurden geflickt. Die Naht unterhalb dieser Stellen zwischen Bund und Hinterhose sind ebenfalls geflickt. Die Naht ist offenbar durch die Belastung aufgegangen und wurde von außen wieder zusammengenäht.

Die Knöpfe am Hosenbund sind von unterschiedlicher Art und Farbe, aber alle mit vier Löchern und über kreuz angenäht. Die Stellen, an denen sie angenäht sind, sind zum Teil eingerissen.

Wie in Abb. 14 zu sehen, wurden Kniebundhosen im frühen 19. Jh. durchaus auch außerhalb der Hofmode noch getragen. In diesem Beispiel sieht man auch, wie eine Tragweise mit Hosenträgern aussieht.



Abb. 14:
1818, Jacques Laurent
Agasse: Landing at
Westminster Bridge
(Detail), Oskar
Reinhart Museum,
Winterthur.

Ketten schliesse an Markt
Kantort

Winaener Marsch
bei Lüneburg
Festrock
Kraus
Rohr

14298 Haube

1817 Seidenhaube mit Silberstickerei



Halbkette mit Anhänger



Brustkette in Silber

2709 Tasche

2730 Mieder

2731 Latz

14319 Mend

14295 60 Spange daran

14295 und Gürtel mit Silberstickerei

14292

2732 Seidenkleid

14384 Rock schwarz

6080 Handrock mit 14334 schwarz

3084 Handschuhe

971 Schuh

6376

14298
1817
14290
14280
2709
2730
2731
14319
14295-6
14295
und
14292
2732
14384
6080
3084
971

Strümpfe

Sammeln und Ausstellen ländlicher Kleidung um 1900 – Realität und Konstrukt

Beispiele aus dem Germanischen Nationalmuseum

Das Thema „Konstruktion von Tracht im Museum“ und die Kenntnis über die überregional ausgerichtete, um 1900 entstandene Trachtensammlung Oskar Kling im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg lassen sogleich an eine aus der Gegend von Furtwangen im Schwarzwald stammende Museumsfigurine in sogenannter Simonswälder Tracht denken.¹ 1899 schlug der Gutsbesitzer und Schriftsteller Arthur Duffner (1869-1934) dem Germanischen Nationalmuseum vor, „einige Schwarzwälder, echte alte Kostüme“ zu kaufen.² Zudem wies er auf die für die Institution möglicherweise letzte Chance hin, solche alten Kostüme zu erwerben, da in Furtwangen selbst diese Art der Kleidung bereits vollständig ausgestorben sei. Duffner, der auch andere Museen mit regionalgebundener Kleidung versorgte, bot dem Nürnberger Museum schließlich zwei Kostüme zum Kauf an. Die Museumsbeamten suchten aber zunächst Rat bei dem Mann, der sich bereits seit rund einem Jahrzehnt dem Aufbau einer Trachtensammlung für das Haus verschrieben hatte: Dr. Oskar Kling (1851-1926). Er empfahl dem Museum, trotz des von ihm beanstandeten hohen Preises, die eine Tracht zu erwerben, die andere kaufte er selbst. In der Korrespondenz ließ Kling die Nürnberger Beamten wissen, dass sich „aus den beiden Costümen [...] dann ein Gutes zusammensetzen“ ließe.³ Ein Plan, der in dem 1905 eröffneten Trachtensaal des Germanischen Nationalmuseums auch umgesetzt wurde. Das Zusammensetzen, das Konstruieren war weder von Seiten des Sammlers noch von Seiten des Museums je eine in Frage gestellte Vorgehensweise gewesen. Man

wählte eine an ästhetischen Idealen ausgerichtete Präsentationsform, welche die historische Authentizität und den Quellenwert der Kleidung nicht berücksichtigte. Die einstige Trägerin der Kleider, deren soziale Herkunft gegebenenfalls Rückschlüsse auf einen Teil der Objekte erlaubt hätte, stand als Person weder im Interesse des Verkäufers noch der musealen Konzeptionen ländlich-vestimentärer Kultur um 1900.

Doch bevor weiter auf die Konstruktion von Trachten im Museum eingegangen wird, gilt es zunächst die Nürnberger Akteure vorzustellen: Das 1852 gegründete Germanische Nationalmuseum und Oskar Kling.

1853 entwarf der Museumsgründer Hans Freiherr von und zu Aufseß (1801-1872) das „System der deutschen Geschichts- und Alterthumskunde“, in dem unter den sogenannten „Zuständen“ Kleidungen einen Aspekt bildeten. Die zeitliche Sammlungsgrenze lag zunächst in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Erst unter dem seit 1866 amtierenden Ersten Direktor August von Essenwein (1831-1892) wurde der vestimentären Kultur ein größeres Gewicht eingeräumt, wiewohl dem Museumsleiter bewusst war: „Alte Kleider waren nie Gegenstand besonderer Sorgfalt, und unsere Vorfahren haben sie ebenso wie wir den allgemeinen Wandlungsprozeß alles Irdischen durchmachen lassen [...]“⁴ Durch Ankäufe konnten dann spätestens 1882 vereinzelt Hauben und Kleidungsstücke, „wie sie als alte Tradition sich beim Landvolke in verschiedenen Gegenden erhalten haben und eben in unserer Zeit zu Grunde gehen [...]“ im Museum betrachtet werden.⁵ Es war die Zeit als auch an anderen Orten entsprechende Aktivität

ten in Sachen Regionalkleidung unternommen wurden. Neben zahlreichen Geschichts- und Altertumsvereinen im Deutschen Reich suchten einige Museen nach „Landestrachten“ für ihre Sammlungen. Im Bayerischen Nationalmuseum in München wurden spätestens 1882 ländliche Kostümstücke ausgestellt. Doch viel entscheidender im Hinblick auf die Entwicklung des Nürnberger Trachtensaals waren wohl die Aktivitäten des Mediziners Rudolf Virchow (1821-1902), auf dessen Initiative hin die Eröffnung des „Museums für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes“ in Berlin 1889 erfolgte. Denn hier wie dort überschritten sich Sammlungsgebiete und in beiden Fällen bildeten die ausgehenden 1880er Jahre eine richtungweisende Zeit. In Berlin wurde im Herbst 1888 sowohl ein Gründungskomitee für das Museum ins Leben gerufen als auch auf der Insel Mönchgut eine Probesammlung durchgeführt⁶ und in Nürnberg beauftragte der Architekt und Museumsdirektor August von Essenwein den vermögenden Zoologen und Privatier Oskar Kling mit dem Aufbau einer Sammlung von Volkstrachten.⁷

Der 1851 in England geborene und seit 1860 vor allem in Frankfurt am Main lebende Oskar Kling blieb sein Leben lang englischer Staatsbürger, obwohl er ein glühender deutscher Patriot war. Und in diesem Kontext ist wohl auch die seit 1884 nachweisbare Verbundenheit mit dem Germanischen Nationalmuseum zu sehen. Damals schenkte er dem Museum Gipsabgüsse von Kunstwerken, 1885/86 verkaufte er ihm die 40.000 Bände umfassende Bibliothek seines Onkels zu einem Vorzugspreis und 1891 finanzierte er den Ankauf von Glasgemälden aus dem 16. Jahrhundert vor. Wenngleich ein Nefee des Sammlers das auf Reisen früh erwachsende Interesse seines Onkels an den vom Untergang bedrohten Volkstrachten hervorhob, so ist anhand der überlieferten Objekte ein solches im geringen Umfang erst 1889 auszumachen. In diesem Jahr übergab Kling dem Museum neben einigen Miederhaken aus Island zwei alte Bauernringe. Zudem signalisierte er gegenüber von

Essenwein auch die weitere Bereitschaft, „das vaterländische Museum zu unterstützen“.⁸

Das patriotische Moment scheint sowohl bei August von Essenwein als auch bei Oskar Kling ein entscheidender Antrieb für den Aufbau der Trachtensammlung gewesen zu sein. So hatte von Essenwein seit den 1860er Jahren „erfolgreiche Anstrengungen gemacht, die Leute davon zu überzeugen, daß es an der Zeit wäre, sich des Eindringens der französischen Moden auch in den bürgerlichen und bäuerlichen Bevölkerungskreisen zu erwehren und daß wir in den Kostümen früherer Jahrhunderte brauchbare Motive in Fülle besäßen zu einer brauchbaren Reform der deutschen ‚Männer- und Frauentracht‘“.⁹ Von Essenwein wies den im Museum präsentierten historischen Kleidungsstücken offenbar die Aufgabe zu, vorbildhaft auf Entwerfer modischer Kleidung zu wirken und griff damit Ideen auf, wie es die im Anschluss an die Weltausstellung in London 1851 überall entstehenden Kunstgewerbemuseen verfolgten, die ihren Sammlungen Vorbildcharakter für Handwerker etc. beimaßen.

Als der Trachtensaal in Nürnberg 1905 eröffnet wurde, umfasste er 370 bekleidete Figuren, Büsten und Köpfe aus dem deutschsprachigen Raum und kam so dem Ziel des Sammlers entgegen, eine Übersicht der „hauptsächlichsten deutschen Trachten“ zu vermitteln.¹⁰ Ob Kling selbst weitere Absichten mit seinem Lebenswerk verfolgte, ist anhand der Quellen nicht auszumachen. Im Allgemeinen sah man in Nürnberg die Aufgabe der Ausstellung nicht darin, dem schon über eine lange zeitliche Distanz zu beobachtenden Rückgang regionaler Kleidungsweisen auf diese Weise Einhalt zu gebieten. Außerdem distanzierte sich das Germanische Nationalmuseum von den überall im Land stattfindenden Trachtenfesten, hinter denen nicht zuletzt zivilisationskritische Anhänger der Heimatbewegung standen. Doch andererseits waren es diese auch dem Historismus stark verbundenen Feste, die Oskar Kling und andere Sammler in ihrem Tun beeinflussten. Stellten Gewerbe- und Industrieausstel-

lungen Foren des technischen Fortschritts dar, boten ‚Trachtenfeste‘ – vielfach Bestandteile und Höhepunkte solcher Ausstellungen – eine scheinbare Konstante und somit einen Halt in der sich immer schneller wandelnden Welt, denn die Trachten standen für konservative Werte.

Neben dem gewünschten landschaftlichen Überblick rückten bei der musealen Präsentation ästhetische Aspekte in den Vordergrund. Zu diesem Zweck komponierte Oskar Kling wie ein Maler aus seiner Sammlung vestimentärer Versatzstücke ein Bild, dem nicht selten Fotografien und Graphiken als Vorlagen dienten. Dem vermeintlich Typischen wurde hier wie andernorts Vorrang vor der Realität eingeräumt und so beklagte schon 1923/24 der Kunsthistoriker und Museumsmann Wolfgang Maria Schmid (1867-1943) in Museen „die oft zu findende Zusammenstellung von nicht zusammengehörenden Stücken, um ‚ein ganzes Kostüm‘ ausstellen zu können“.¹¹ Für die Besucher des Nürnberger Trachtensaals entstand durch die den Raum beherrschenden naturalistischen Figurinen, die wiederum einen Teil des Konstruktes Tracht bildeten, der Eindruck einst realer, ins Museum geretteter „Bauernwelten“. Die Kleidungs- und Schmuckstücke einer sich verändernden ländlichen Welt wurden mit bürgerlichen Sehnsüchten vermischt und präsentierten im Museum das Konstrukt „Volkskultur“ beziehungsweise „Tracht“. Eindringlich symbolisierte der Nürnberger Trachtensaal die „personifizierte Nation“ in ihren Stämmen. Die Figurinen, insbesondere die einprägsamen naturalistischen, avancierten zu Stellvertreterobjekten der gesamten deutschen Nation sowie der angrenzenden Länder und trugen so maßgeblich zur Vorstellung „regionaler Einheitskleidungen“ bei.¹²

Die einschlägige Literatur und Werke mit Trachtengraphiken sowie Fotografien halfen und leiteten Oskar Kling bei seinen Erwerbungen, die ihn quer durch Deutschland und die Nachbarländer führten. Darüber hinaus baute er sich im Laufe der Zeit ein Netzwerk von Händlern und Informanten auf, die ihm Auskünfte ga-

ben und mit Objekten versorgten. Der akribische Naturwissenschaftler, der dem Germanischen Nationalmuseum nicht nur Trachten und den Grundstock für die Volkskundliche Sammlung vermachte, hielt in mehreren, handschriftlich geführten Büchern verschiedene Informationen zu seiner Sammlung fest. Drei reine, über 13.000 Objekte beinhaltende Inventarbände wurden mit steigender Inventarnummer immer exakter geführt und benennen vielfach die Verkäufer der Objekte. In dem „Verzeichnis der Kleider und des Schmucks an Figuren und Büsten“ notierte Kling diese mit Inventarnummern. Dem Schmuck widmete er noch einen eigenen Band. Nicht zuletzt mit Hilfe dieser Quellen sind die von ihm an den Figurinen vorgenommenen Konstrukte ablesbar. Hier zeichnet sich unter anderem das Werk des exakt arbeitenden Naturwissenschaftlers ab, der sein Wissen und Handeln nachvollziehbar macht.

Ferner blieben einige Briefe von Oskar Kling und anderen Akteuren an das Museum erhalten, auf denen die leitenden Museumsbeamten wiederum Bemerkungen über ihre Antworten machten. Sie erlauben in Kombination mit den anderen Quellen weitere Aufschlüsse über die Aktivitäten des Trachtensammlers und über den Aufbau seiner Sammlung. Weiterführende Erkenntnisse vermitteln zuweilen 800 grau-blaue Kartons, die sogenannten Bildtafeln, auf die Kling originale Trachtengraphik, Postkarten und Fotografien klebte und die in 15 von ihm als Kastenmappen bezeichneten Kästen aufbewahrt werden.

Doch was bieten die verschiedenen Quellen und Dokumente für den im Rahmen dieses Projektes zu betrachtenden Untersuchungsraum an Informationen? Denn auch bei den entsprechenden Figurinen und Büsten der Trachtensammlung, die alle im Zuge der kriegsbedingten Auslagerungen ausgekleidet und somit aufgelöst wurden, ist wiederum zu konstatieren, dass es sich um Konstrukte handelte.

Eine weibliche Figurine in Festtracht mit Haube, aber ohne Kopf, in der damaligen Ausstellung mit „Handorf in der Winsener Marsch“

Abb. 1:
Figurinen aus Stich
und Handorf, um
1900, Aufnahme um
1930; Germanisches
Nationalmuseum,
Nürnberg



bezeichnet, trug 17 Kleidungs- und Schmuckstücke.¹³ (Abb. 1 und 2)

Teile der Kleidung hatte der auch für das Lüneburger Museum tätige Mediziner und überaus aktive Sammler Dr. Otto Sprengell (1837-1898) dem Frankfurter Naturwissenschaftler verkauft.¹⁴ Als Herkunft hieß es bei diesen Stücken „Winsener Marsch bei Lüneburg“. Die Herkunftsbezeichnungen der die Kleidung besonders prägenden Haube und des Schmuckes lauteten beispielsweise Handorf, Bardowick die der Handschuhe. Letztere erwarb Kling von einer alten Frau, möglicherweise vor Ort. Mithin können der Lokalisierung der ganzen Figurine nach „Handorf“, wie sie der Beschriftung bis zur kriegsbedingten Auslagerung 1941 im Trachtensaal zu entnehmen war, durchaus Zweifel entgegengebracht werden. Auch für dieses Konstrukt lag dem Sammler eine Fotografie zur Orientierung vor. Es handelt sich um eine Atelieraufnahme einer jungen Frau, die Kling mit „Mädchenfesttracht Handorf Winsener Marsch“ bezeichnete.¹⁵ (Abb. 3)

Otto Sprengell hatte dem Germanischen Nationalmuseum bereits im August 1896 zwei „Stücke alter Volkstracht aus der hiesigen Elbmarsch“ zum Verkauf angeboten, die auch erworben wurden. Zu den Stücken schrieb er: „Das Bräutigamshemd stammt aus Drage an der Elbe, Kreis Winsen an der Luhe, etwa von 1750-60, das Parade Handtuch, etwa aus derselben Zeit, aus Nieder-Marschacht, desselben Kreises, an der Elbe. Solche Handstücke wurden im Wochenbett für Besuch aufgehängt. Die Bevölkerung der Elbmarsch, bei welcher solche gestickte Sachen vorkommen, etwa 20 kleine Dörfer, wurden im 12. u. 13. Jahrh. aus den Niederlanden herbeigezogen um die Marschen zu cultivieren. Auf Spezialkarten sieht man heute noch deutlich die Ackereintheilungen, die Deiche, die Entwässerungen nach holländischer Art. Der Landstrich war bis vor etwa 40 Jahren recht wohlhabend, da Waizen u. Raps hoch im Preise standen. Es wurde viel Luxus getrieben, auch das Alte noch geehrt. Seitdem ist manches anders geworden. Derartige Stickerien sind sehr schwer noch zu haben.“¹⁶ Nach der auf dem Brief vermerkten Antwortnotiz des Museums sollte sich Sprengell auch künftig bemühen, dass Lüneburg in der Nürnberger „Anstalt eine würdige Vertretung“ finde.

Im Juni 1898 hatte der inzwischen schwerkranke Arzt erneut nach Nürnberg geschrieben und berichtete: „Daneben hat mir Dr. Kling manches abgenommen, mit der Angabe, es komme in das Germanische Museum. Ich bin noch immer nicht recht klar darüber, wie sein Verhältniß zu letzterem ist, und biete daher, ehe ich meinen Überschuß anderen Museen anbiete, davon dem Germanischen Museum direkt an.“¹⁷ Diesen parallelen Aktivitäten von Oskar Kling und dem Germanischen Nationalmuseum sowie einer gewissen Skepsis der teilweise verunsicherten Verkäufer gegenüber dem Frankfurter Sammler begegnet man wiederholt in Schreiben aus verschiedenen Regionen.

Eine Frauenbüste aus „Rebenstorf im Wendland“ verdankte ihre Ausstattung dem Kenner der Kleidungsweisen des Wendlandes: dem

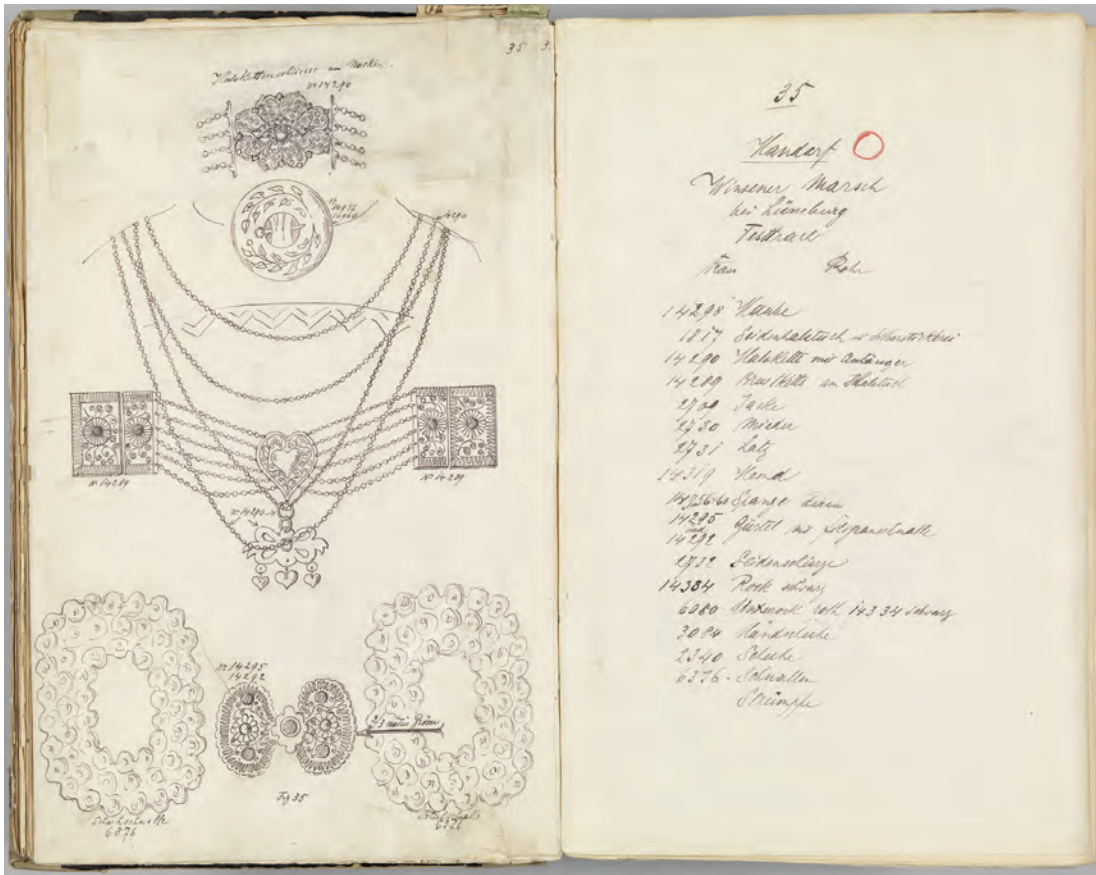


Abb. 2:
Oskar Kling,
Zeichnung des
Schmuckes und
Auflistung der
Kleidung der
Figurine aus Handorf
in Festtracht; um
1900, Germanisches
Nationalmuseum,
Nürnberg



Abb. 3:
Fotografien mit
verschiedenen
Kleidungsweisen aus
der Wirsener Marsch,
Trachtengraphik-
Sammlung Kling,
Germanisches
Nationalmuseum,
Nürnberg.

Lehrer und Gründer des „Wendländischen Altertumsvereins“ Karl Mentz (1849–1917). Er verkaufte Oskar Kling Mütze, Kragen und Tuch für die Büste. Die fehlende Jacke ergänzte Kling durch eine aus dem bayerischen Aichach.¹⁸ Rebenstorf, um 1910 etwa 230 Einwohner zählend, durfte es wohl ausschließlich den Anstrengungen des durchaus geschäftstüchtigen Lehrers verdanken,¹⁹ dass es eine derartige nationale Bekanntheit in Sachen „Regionalkleidung“ errungen hat. Der Pädagoge nahm 1898 brieflich selbst Kontakt mit dem Nürnberger Museum auf: „Schon oft habe ich gehört, daß für das dortige Museum auch besondere Nationaltrachten angekauft werden; auch ein Herr O. Kling aus Frankfurt a/M, der einige Sachen von mir gekauft und augenblicklich eine goldene Mütze bei mir bestellt hat, sagte mir dieses. Ich wohne im hannoverschen Wendlande. Die Tracht der hiesigen Wenden ist vor etwa 25 Jahren abgelegt, nur alte Frauen tragen noch ihre alten schwarzen Mützen. Damit nun diese Tracht der Nachwelt erhalten bleibt, habe ich dem Museum in Lüneburg 1 Brautpaar, 1 Großvater an der Haspel u. 1 Mädchen am Spinnrad, sowie eine eingerichtete und ausgestattete Stube geschenkt. Die Figuren dazu hat Herr Castan Berlin gemacht, wofür ich Kostüme geliefert habe“.²⁰ Mentz schlug dem Germanischen Nationalmuseum ferner vor, falls eine Tracht aus dem Wendland Eingang ins Museum finden sollte, die Figuren ebenfalls von Castan fertigen zu lassen, da er noch einmal die Modelle für das Lüneburger Museum nutzen könnte und somit die Herstellung billiger werden würde. Der Panoptikumsbesitzer Louis Castan (1828–1909) gehörte zu den Initiatoren des „Museums für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes“ in Berlin. Seine mit ‚Trachten‘ bekleideten veristischen Wachsfiguren waren 1891 auch auf der German Exhibition in London und 1893 auf der Weltausstellung in Chicago gezeigt worden. Regionalkleidungen und Wachsfiguren waren inzwischen eine enge Bindung eingegangen, wie die Aktivitäten Mentzes für das Lüneburger Museum verdeutlichen.²¹

Als 1902 Karl Tetzner das Buch „Die Slawen in Deutschland. Beiträge zur Volkskunde [...]“ publizierte,²² basierten seine Ausführungen zur Tracht im Wendland wiederum auf Informationen des Pädagogen Karl Mentz. Abgebildet sind in der Publikation ein um 1800 datiertes Hochzeitspaar, eine Spinnerin, ein Großvater an der Haspel sowie eine Frau im Markt- und Tanzanzug,²³ die allesamt verdeutlichen, was damals als Wendländer Tracht angesehen wurde. Bis auf die Frau im Markt- und Tanzanzug waren es die Trachten, die der Lehrer auch in seinem Schreiben an das Germanische Nationalmuseum 1898 erwähnt hatte. Die Aufnahmen der Spinnerin, des Großvaters und der Frau im Markt- und Tanzanzug zeigen reale Menschen, deren Bilder die Vorlagen für die von Louis Castan entwickelten Figurinen für das Lüneburger Museum bildeten, die das Haus Karl Mentz verdankte.²⁴ Bei dem in Tetzners Werk wiedergegebenen Brautpaar handelt es sich bereits um die Fotografie der Wachsfigurinen aus dem Lüneburger Museum, die auf einer Fotografie von Richard Steinbacher (1859–1939) aus Salzwedel festgehalten wurden. (Abb. 4)

In der Trachtengraphik-Sammlung Kling ist diese Aufnahme zweimal vorhanden. Vermutlich gelangten beide Bilder direkt über Mentz dorthin. Das eine Exemplar ist auf einer der in den Kästen verwahrten Tafeln der Trachtengraphik-Sammlung fixiert, das andere, nicht aufgeklebte hat oben rechts und links kleine Löcher, die darauf schließen lassen, dass diese Fotografie ursprünglich im Trachtensaal ausgestellt war, allerdings ist gegenwärtig nicht nachzuweisen an welcher Stelle. Dass die Aufnahme von Steinbacher wahrscheinlich 1893 entstand, ist einem Schild an der Rückwand des Raumes zu entnehmen: „Anno 1893 / Den Jungen zur Lehr!“ Neben den beiden auf flachen, rechteckigen Sockeln fixierten Figurinen sind auf einem Tisch alte Hauben zu sehen. Diese kleine ‚Trachtenausstellung‘ in einem repräsentativen, öffentlichen Raum, möglicherweise im sogenannten Kaulitzschen Gesellschaftshaus,²⁵ richtete sich vor allem an die Jugend, wie der



Abb. 4:
Eduard Krause,
Fotografien eines
Brautpaares, und R.
Steinbacher, Fotografie
von Figurinen,
Trachtengraphik-
Sammlung Kling,
Germanisches
Nationalmuseum,
Nürnberg.

Spruch andeutet, denn sie sollte, ganz im Sinne Mentens, die Tracht und somit die Heimat ehren.

Dass auch dieses Brautpaar ein Konstrukt ist beziehungsweise einem Idealbild folgte, belegt das von Mentel erstellte Verzeichnis der Trachten und Geräte aus dem Museum zu Lüneburg von 1893, das die Spender der Ausstattung benennt, aber nicht überliefert, wer welches Ausstattungsstück beigetragen oder möglicherweise einst getragen hat.²⁶

In der Trachtengraphik-Sammlung Kling befinden sich auf einer Tafel rechts und links des Bildes von 1893 auch zwei „dokumentarische“ Fotografien eines „lebenden“ Brautpaares.²⁷ Hierbei handelt es sich um eine Frontal- und um eine Seitenansicht (Abb. 4). Vielleicht waren diese stark überbelichteten Aufnahmen sogar die Vorlagen für die Wachsfigurinen, wiewohl die Gemeinsamkeiten zwischen diesen und dem lebenden Brautpaar als relativ gering einzustufen sind. Auf der Rückseite einer Fotografie ist mit Tinte von fremder, möglicherweise Mentels Hand notiert: „Wendisches Brautpaar / Rebenstorf / Lüchow, Kr. Hannover; aufgenommen durch“, es folgt ein blauer Stempelabdruck mit der Aufschrift „Eduard Krause, Conservator, am kgl. Museum für Völkerkun-

de“ und das handschriftliche Datum „30.7.92.“ Eduard Krause (1847-1917), seit 1879 am Museum für Völkerkunde in Berlin, setzte sich zu Beginn des Jahres 1892 mit archäologischen Funden aus dem damaligen Kreis Lüchow auseinander²⁸ und so ist ein persönlicher Kontakt zu dem Lehrer und Kenner der Region durchaus wahrscheinlich. Eine Verbindung hatte offenbar auch Oskar Kling gesucht.

Mentel trat auch mit dem „Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes“ in Kontakt, dem er zwei seidene Tücher und zwei Fotografien aus dem hannoverschen Wendland überließ.²⁹ Mithin erhärtet sich die Vermutung, dass er, nicht zuletzt durch die Weitergabe der offenbar von ihm veranlassten Fotos und seiner Kenntnisse, die vielfach Eingang in Publikationen fanden, maßgeblich die Vorstellung vom Aussehen der ländlichen Kleidung aus dem Wendland fixierte. Auch die Gruppe der Wendländerinnen, die 1905 das Trachtenfest in Scheeßel aufsuchte, ist nach Vorbildern aus der Hand des Lehrers eingekleidet worden.³⁰ Schließlich veranstaltete der „Wendländische Altertums-Verein in Lüchow“ unter Mentels Leitung 1907 ein „Wendländisches Trachtenfest“ mit rund 900 Personen.³¹ Somit

Abb. 5:
Figurinen aus Bortfeld
bei Braunschweig, um
1900, Aufnahme um
1930; Germanisches
Nationalmuseum,
Nürnberg.



kam dieser seinem Ansinnen, der Nachwelt die Tracht des Wendlandes zu erhalten, wie er es dem Germanischen Nationalmuseum gegenüber ausgedrückt hatte, durch seine Verbindungen zu Museen, Sammlern und durch die Organisation von Trachtenfesten nach.

Weitere Stücke, insbesondere Hauben, aus der Umgebung von Lüneburg und Braunschweig kaufte Oskar Kling von einer Person namens Bode. Vermutlich handelt es sich um den sogenannten „Heidepastor“ Wilhelm Bode (1860-1927), möglicherweise aber auch um seinen gleichnamigen Vater, einen Seminarlehrer aus Lüneburg.³² Beide sammelten Altertümer, der Pastor gründete zudem das 1907 eröffnete Heidemuseum in Wilsede und gilt als einer der ersten Naturschützer der Lüneburger Heide.³³

Die „Bortfelder Tracht“ repräsentierten im Trachtensaal des Germanischen Nationalmuseums eine männliche und eine weibliche Figurine.³⁴ (Abb. 5) Laut Dörte Becker wurde die Bortfelder Regionalkleidung schon um 1800 mit der braunschweigischen Tracht gleichgesetzt, obwohl die Hervorhebung der Bortfelder Tracht als Repräsentantin der Region durch nichts gerechtfertigt erscheint.³⁵ Oskar Kling setzte sich hinsichtlich der Bekleidung der Figurinen intensiv mit den beiden Beschreibungen in den „Blättern für Kostümkunde“ auseinander, wie seine handschriftlichen Anmerkungen neben der Darstellung einer „Bäuerin aus Bortfeld“ von Bernhard Plockhorst (1825–1907) zeigen.³⁶ (Abb. 6)

Auch bei der Gestaltung der männlichen Figurine hat sich Kling an der Abbildung „Bauer aus Bortfeld“ des aus Braunschweig stammenden Künstlers Plockhorst orientiert, wie Kopf-, Bein- und Handhaltung sowie die zurückgeschlagene Knopflochleiste des Rockes belegen.³⁷ Weder der um die Braunschweiger Volkskunde verdiente Richard Andree (1835-1912), noch der für die Region wichtige Sammler August Vasel (1848-1910) scheinen persönlichen Einfluss auf das Sammelverhalten von Kling genommen zu haben.³⁸ Vielmehr hat dieser den überwiegenden Teil der Kleidungs-

Abb. 6:
Bernhard Plockhorst,
Bäuerin aus Bortfeld
bei Braunschweig
mit Anmerkungen
von Oskar Kling,
aus: Blätter für
Kostümkunde,
1876/78,
Germanisches
Nationalmuseum,
Nürnberg.



stücke für die Figurinen von einem Fräulein Dankworth bezogen. Ein Umstand, der insofern bemerkenswert ist, weil hier eine der wenigen Frauen als Zuträgerin auftritt. Bisher konnte nicht geklärt werden, um welches Fräulein Dankworth es sich handelt. Denn um 1900 lebten in Braunschweig mindestens drei unverheiratete Frauen und Schwestern mit diesem Familiennamen: Neben der Kunstmalerin Helene (1865-1939) waren es die Lehrerin Anna und die Diakonisse Else.³⁹ Man möchte beinahe die Künstlerin als Zuträgerin ins Auge fassen, aber vielleicht bieten hier eines Tages die Inventare Oskar Klings bei genauer Sichtung noch Aufklärung. Halskette und Schürze der weiblichen Figurine erwarb Kling bei dem Braunschweiger Antiquitätenhändler Gustav Korn,⁴⁰ von dem er weitere Objekte bezog.

Mit „besonderer Freude“ hatte bereits im Januar 1893 August Vasel dem Germanischen Nationalmuseum „einige Stücke von Bauerntrachten des Herzogthums Braunschweig“ übersandt. Es handelte sich um: „1 Mieder, schwarze Seide mit weißen Blumen; 1 sogenannte ‚Bändermütze‘ von schwarzgemustertem Atlas; 1 weißer Faltenkragen, schlicht; 1 weißer Faltenkragen, mit Handstickerei; 1 schwarz seidenes Tuch. Die eine Hälfte mit bunter, die andere mit weißer Stickerei; 1 blauseidenes Tuch mit Silberstickerei; 1 Halsschmuck von Bernsteinperlen“.⁴¹ Erst die gezielte Nachfrage des Museums klärte die Herkunft der Objekte. Sie stammten alle aus Beierstedt, dem Wohnort des Sammlers und Schenkers. August Vasel war ein maßgeblicher Förderer der Braunschweiger Museen. Neben volkskundlichen Realien trug er vor allem Graphiken, archäologische Altertümer und kunsthandwerkliche Objekte zusammen.⁴² Die genau lokalisierbaren Kleidungsstücke wurden 1905 auf einer Büste im Rahmen der Trachtensammlung Kling gezeigt und boten neben der Bortfelder Tracht eine Variante der im Raum Braunschweig einst getragenen ländlichen Frauenkleidung.⁴³ Einem größeren, vielfach auch Museen verbundenen Fachkreis waren die regionalen Kleidungsweisen um Braunschweig im

August 1898 auf dem dort stattfindenden Anthropologenkongress durch verkleidete städtische Bürgertöchter präsentiert worden.⁴⁴

Dieser Blick auf das Netzwerk der Akteure und damit auch auf die Kenner in den Regionen rund um Oskar Kling und das Germanische Nationalmuseum bildet die nicht zu vernachlässigende Folie für das Sammeln der Objekte. Dieses Netzwerk konnte bei dem Aufbau einer den gesamten deutschsprachigen Raum umfassenden Sammlung nur mit (Vor-)Wissen sinnvoll genutzt werden und dieses eignete sich Oskar Kling durch umfangreiches Bildmaterial aus unterschiedlichen Quellen und aus der ihm zur Verfügung stehenden Literatur an. Doch werden ihn schließlich noch die persönlichen Kontakte in seinem Tun und beim Sammeln beeinflusst haben.

Im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg blieb rund ein Drittel der gesamten Figurinen über 100 Jahre weitgehend in der von Oskar Kling vorgenommenen Zusammenstellung erhalten und sie wurden nicht wie an anderen Orten entkleidet. Dieser Umstand erwies sich in dem Forschungsprojekt über die Trachtensammlung letztlich als positiv, denn so ließen sich sowohl Bildvorlagen für die Bekleidung als auch – wenngleich nur selten – für die Gesichter der Figurinen entdecken. Eine Wiederbekleidung von neuen Figurinen mit der bereits deponierten Kleidung stand nie zur Diskussion. Sie hätte nicht nur das Wissen um die Konstrukte ignoriert, sondern auch von den Kleidungsstücken als Quelle abgelenkt. In der Nürnberger Dauerausstellung „Kleiderwechsel“, die modische und regionalgeprägte Kleidung in einer Schau vereint, wurden die inzwischen selbst schon historischen Figurinen der Trachtensammlung Kling in den chronologischen und in den thematisch gegliederten Rundgang integriert.⁴⁵

Anmerkungen

- 1 Selheim 2005, S. 222f.
- 2 Germanisches Nationalmuseum (GNM), Historisches Archiv, GNM-Akten, K. 87, Schreiben von Arthur H. Duffner, Karlsruhe, an das GNM vom 15.11.1899.
- 3 GNM, Historisches Archiv, GNM-Akten, K. 98, Schreiben von Dr. Oskar Kling, Frankfurt, an das GNM vom 19.11.1899.
- 4 Essenwein 1870, S. 1015.
- 5 Wegweiser 1882, S. 44f.
- 6 Schulz-Berlekamp 1989.
- 7 Selheim 2005, S. 24.
- 8 Bösch 1905.
- 9 Cathiau 1896, S. 10.
- 10 GNM, Historisches Archiv, GNM-Akten, K. 98, Schreiben von Oskar Kling, Frankfurt, an das GNM vom 17.9.1896.
- 11 Schmid 1923/24, S. 5.
- 12 Brückner 2001, S. 8.
- 13 GNM, Inv.Nr. Kling K 35. Vgl. Abb. bei Selheim 2005, S. 401.
- 14 Sprengell war darüber hinaus auch Pfleger für das Germanische Nationalmuseum in Lüneburg (vgl. Deneke 1978, S. 909; vgl. Reinecke 1896/98).
- 15 GNM, Trachtengraphik-Sammlung Kling, Kastenmappe 1, Tafel 9a.
- 16 GNM, Historisches Archiv, GNM-Akten, K. 85,2, Schreiben von Dr. Sprengell, Lüneburg, an das GNM vom 25.8.1896.
- 17 GNM, Historisches Archiv, GNM-Akten, K. 86,2, Schreiben von Dr. Sprengell, Lüneburg, an das GNM vom 20.6.1898.
- 18 GNM, Inv.Nr. Kling K 45.
- 19 Oskar Kling beklagte 1895 gegenüber dem Germanischen Nationalmuseum den Preis von 380 Mark, den Mentel für ein Brautkostüm forderte, bemerkte aber auch, dass der Lehrer diese Summe durchaus verlangen könnte. Das Kostüm war bereits dem Museum in Salzwedel versprochen (vgl. GNM, Historisches Archiv, GNM-Akten 98, Schreiben von Oskar Kling, Frankfurt, an das GNM vom 2.1.1895).
- 20 GNM, Historisches Archiv, GNM-Akten, K. 86,2, Schreiben von K. Mentel, Lübbow, an das GNM vom 3.11.1898. Mit den alten schwarzen Mützen meinte Mentel wohl Hauben mit schwarzen Bändern, die Frauen ab etwa 50 Jahren trugen (vgl. Mentel 1927, S. 391; später so übernommen von Peßler 1922, S. 49).
- 21 Auch ein Herr, der dem Germanischen Nationalmuseum 1894 Kleidungsstücke aus dem Weizacker anbot, ging selbstverständlich davon aus, dass sie auf einer Wachsfigurine präsentiert werden würden (vgl. Selheim 2004).
- 22 Tetzner 1902, S. 361-368.
- 23 Bei der Spinnerin und dem Großvater wurde Bergmann-Lüchow als Fotograf angegeben (vgl. Tetzner 1902, S. 363, S. 364). Der Großvater an der Haspel fand Aufstellung in der „Wendenstube“ des Museums Lüneburg (vgl. Benecke 1927, Abb. S. 676).
- 24 Ebd., Abb. S. 362, 363, 364, 366.
- 25 Vermutlich handelte es sich um die Präsentation der 1893 nach Lüneburg verbrachten Sammlung Mentel, bevor diese im dortigen Museum ihren endgültigen Standort fand. Freundlicher Hinweis von Dr. Ulfert Tschirner, Museum Lüneburg, vom 26.10.2011.
- 26 Mentel 1893.
- 27 GNM, Trachtengraphik-Sammlung Kling, Kastenmappe 1, 9c.
- 28 Beate Siemoneit: Tonfigur aus Beutow, siehe <http://www.beutow.de/index&websiteID=231b&webcontainer=nor.html> (25.11.2009).
- 29 Zuwachs 1899, S. 136. S. dazu auch Hauser, Engelbracht (2011a), S. 179.
- 30 Brandes 1904/05, S. 29
- 31 Böning 1999, S. 70.
- 32 An dem Michaelis Kloster 5, Lüneburg (Adreßbuch Lüneburg, 1890, S. 10).
- 33 Brauns 1994, insb. S. 85.
- 34 GNM, Inv.Nr. Kling K 102; Kling K 103. Abb. bei Selheim 2005, S. 405.
- 35 Becker 1988, S. 758.
- 36 Plockhorst 1876/1878, S. 25–29, 63. u. 64. Blatt.
- 37 Helm 1932, S. 63ff., Tafel 8.
- 38 Andree 1901. Diese Ausgabe von Andree besaß auch Oskar Kling, sie befindet sich heute in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg.
- 39 Frdl. Hinweis von Mark Opalka, Stadtarchiv Braunschweig, 30.11.2009.
- 40 Selheim 2005, S. 135.
- 41 GNM, Historisches Archiv, GNM-Akten, K. 84,1, Schreiben von August Vasel, Beierstedt bei Jerxheim, an das GNM vom 23.1.1893. Inv.Nr. T 800-805.
- 42 Vgl. Matuschek 1999.
- 43 Inv.Nr. Kling K 104.
- 44 Vgl. Becker 1988, S. 760. Das Foto mit einer Widmung für Rudolf Virchow ist ebenfalls abgebildet bei Ziehe 1994, S. 14.
- 45 Zander-Seidel 2002.

Insert:

Karin Walter

Die Trachtensammlung des Focke-Museums

Im Haus Riensberg, einem der historischen Gebäude auf dem Gelände des Focke-Museums, dem Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, wird seit dem Jahr 2005 ein Teil der Textilsammlung in einer ständigen Ausstellung präsentiert. Figurinen mit ausschließlich städtischer Kleidung vom ausgehenden 18. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert stehen in Räumen, die einzelnen Epochen der bremischen Wohnkultur gewidmet sind. Ländliche Kleidung hingegen ist im Focke-Museum nicht ausgestellt. Daran wird sich auch zukünftig nichts ändern, da das Sammlungs- und Dauerausstellungskonzept eine Konzentration auf für Bremen relevante Themen vorsieht. Dennoch besitzt das Museum eine ‚Trachtensammlung‘, die bis zur kriegsbedingten Schließung des Hauses 1939 ausgestellt war.

Das in der Innenstadt gelegene Museumsgebäude wurde bei der Bombardierung Bremens völlig zerstört, der Großteil der Sammlungen, der zu diesem Zeitpunkt bereits ausgelagert war, blieb jedoch erhalten. Nach dem Krieg erhielt das Museum einen neuen Standort im Stadtteil Schwachhausen, in diesen neuen Räumen wurde die ‚Trachtensammlung‘ nicht wieder aufgestellt und ist seitdem magaziniert.

Der Umstand, dass sich überhaupt eine ‚Trachtensammlung‘ im Focke-Museum befindet, ist der historischen Genese des Museums geschuldet, das in seiner heutigen Form seit 1924 existiert. Entstanden ist es durch die Fusion von zwei bis dahin unabhängigen Einrichtungen mit unterschiedlichen Sammlungen, das 1884 gegründete Gewerbemuseum und das Historische Museum. Letzteres geht auf den seit

1880 historische Artefakte mit bremischem Bezug sammelnden Bremer Senatssyndikus Johann Focke zurück. Ihm zu Ehren wurde es 1918 in Focke-Museum umbenannt, der Name, den die neue Einrichtung daraufhin übernahm.

1927 eröffnete das fusionierte Focke-Museum seine erste Dauerausstellung. Diese gliederte sich im Wesentlichen in zwei große Abteilungen, eine stadtgeschichtliche und eine stilgeschichtliche, die sich jeweils über ein eigenes Stockwerk des repräsentativen Gebäudes, eines ehemaligen Altenheims, erstreckten sowie eine wesentlich kleinere Bauernabteilung, die nach Ansicht von Ernst Grohne, dem langjährigen Museumsdirektor (1924 bis 1953), sehr passend im Kellergeschoss des Westflügels untergebracht war: „Die gegebene Niedrigkeit der Räume erweckt von vornherein bäuerlich-ländliche Empfindungen“.¹ Hier waren sieben Stubenensembles zu sehen, aber – und dies ist bemerkenswert – eben nicht die ‚Bauertrachten‘. Sie hatten in der stilgeschichtlichen Abteilung Aufstellung gefunden, im Raum 43, in der Abfolge zwischen Raum 42, der „Kostümgeschichte“, und Raum 44, dem „Biedermeierwohnzimmer“, gelegen. Grohnes damit beabsichtigter programmatischer Ansatz wird in der Erläuterung zu dieser Präsentation im Museumsführer von 1929 deutlich: „Volkstrachten sind ja nicht etwas so Einheitliches, Urtümliches und Bodenständiges, wie allgemein angenommen wird, sondern sie setzen sich zusammen aus Formüberbleibseln der verschiedensten Zeiten. Die Bauertracht ist bis auf die jüngste Zeit, soweit sie sich so lange erhalten hat, immer wieder durch Züge der städtischen Mode verjüngt

worden, indem man auf dem Lande jeweils eine neue Hutform, die besonders gefiel, eine neue Krageart oder einen neuen Miederschnitt, in jeder Gegend wieder anderes, aus der herrschenden Mode übernahm, alles übrige jedoch in alter Form beließ. So kann man an den Bauerntrachten die städtische Moden vom 16. bis 19. Jahrhundert ablesen“.²

Grohne ordnete die ländliche Kleidung ohne ideologische Verklärung stilgeschichtlich ein und versuchte, dies allein schon durch den Standort der Präsentation für die BesucherInnen nachvollziehbar zu machen. Die Gestaltung des Raumes selbst ist in einer zeitgenössischen Fotografie festgehalten. Sie zeigt die Unterbringung der Textilien in Wandschränken, wobei Einzelteile zusammen mit dem Bauernschmuck in flachen Vitrinen ausgebreitet waren und ‚Trachtenensembles‘ auf Figurinen gezeigt wurden. Laut Museumsführer handelt es sich dabei um „Bauerntrachten der Umgegend“, d.h. aus Scheeßel, Sittensen, Vierlande, Bückeberg, Lindhorst und Frill.³

Museales Vorbild für diese Art der ‚Trachtenausstellung‘ war offensichtlich die 1905 eröffnete Präsentation der Sammlung Oskar Kling im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Bei den Bremer Figurinen hatte man jedoch ganz auf naturalistische Köpfe verzichtet und stattdessen die Kopfbedeckung auf Balusterstäbe montiert, eine auch in Nürnberg angewandte Variante.⁴ Oskar Klings Sammelaktivitäten waren vermutlich generell auch anregend für den Aufbau der Bremer Sammlung. Denn Karl Schaefer, seit 1899 wissenschaftlicher Assistent am Bremer Gewerbemuseum und damit de facto dessen Leiter,⁵ war zuvor vier Jahre am Germanischen Nationalmuseum tätig gewesen. Schaefer, ein Kunsthistoriker, begann nach eigenen Worten, die „bäuerliche Handwerkskunst des Bremen benachbarten Gebietes systematisch zu sammeln und die typischen Formen vollzählig zusammenzutragen, die im Mündungsgebiet von Elbe, Weser und Ems sich so charakteristisch und so grundverschieden ausgebildet haben, je nach Stamm, Lebensge-

wohnheit, Wirtschaftsbetrieb und örtlichen Bedingungen“.⁶ Dazu pflegte er den Kontakt mit entsprechenden AkteurInnen in Norddeutschland. So lieferte er einen Beitrag über „Das niedersächsische Bauernhaus und seine Zukunft“ für das von Hans Müller-Brauel zum ersten ‚Trachtenfest‘ in Scheeßel 1904 erschienene Buch.⁷ Der große Publikumserfolg dieses ersten ‚Trachtenfestes‘ in der Region löste eine ‚Trachteneuphorie‘ in Niedersachsen aus, und andere ‚Trachtenfeste‘, wie ein Jahr später das „Artländer Trachtenfest“, folgten.⁸ Karl Schaefer bediente mit dem Aufbau einer ‚Trachtensammlung‘ diesen aktuellen Trend. Explizite Erwähnung findet die schnell anwachsende ‚Trachtensammlung‘ im Jahresbericht des Museums von 1908 mit dem Hinweis auf ihre bereits überregionale Beachtung. Das Gewerbemuseum hatte sich demzufolge „im vorigen Sommer“ an einer von Prof. Curt Stoeving⁹ initiierten internationalen Volkskunst-Ausstellung im Berliner Kaufhaus Wertheim beteiligt, um mit der Zusammenstellung von „Stickereien, Trachten und Schmuckstücke[n] etc.“ ein Bild von der „Volkskunst des Wesergebiets“ zu vermitteln.¹⁰

1911 verließ Karl Schaefer das Bremer Gewerbemuseum und wurde Direktor des Lübecker St. Annen-Museums. Im Rückblick auf seine Sammeltätigkeit für das Gewerbemuseum werden im Jahresbericht die von ihm erworbenen „Vierländer Trachten und Schmuckstücke aus Westfalen und Ostfriesland“¹¹ betont. Im Bereich des Bauernschmuckes hatte er mit dem Historischen Museum konkurriert, denn dort wurde ebenfalls eine Sammlung aufgebaut, die beide später zusammengeführt wurden. Dadurch besitzt das Focke-Museum heute einen umfangreichen Bestand an Bauernschmuck. Im Schaumagazin des Focke-Museums, das, assoziativ nach den Kriterien „A“ bis „Z“, „Anfangen“ bis „Zu Grabe tragen“ gruppiert, Einblicke in die vielfältigen Sammlungen des Hauses gewährt und in dem auch Objekte ohne direkten Bremen Bezug Aufstellung gefunden haben, wird bei „O“ wie „Ornamentieren“ zumindest ein Teil des Schmuckes präsentiert. Aus

konservatorischen Erwägungen wird aber im Schaumagazin auf Textilien und somit auch auf ‚Trachten‘ verzichtet.

Nach Karl Schaefers Weggang 1911 folgte eine schwierige Übergangszeit und erst unter Ernst Grohnes Leitung ist ab 1924 wieder ein normaler Museumsbetrieb und ein Sammlungszuwachs bei den Textilien zu beobachten. Seine Neuerwerbungen standen vermutlich unter der direkten Vorbereitung der Sammlungspräsentation. So kaufte er 1926 laut Inventarbuch „vollständige Trachten“, d.h. eine zwölfteilige ‚Kirchgangstracht‘ einer Frau aus Hülshagen/ Stadthagen in Schaumburg Lippe für 230 Mark (Inv. Nr. 1926.103) sowie eine neunteilige Altländer ‚Frauentracht‘ aus Buxtehude für 110 Mark (Inv. Nr. 1926.249). Dennoch ist zu vermuten, dass auf den Figurinen in der Aufstellung von 1927 Neuerwerbungen und Altbestände gemeinsam präsentiert wurden, die so nie nachweisbar von einer Person getragen wurden.

Unter Grohne kamen dann auch noch in späteren Jahren einzelne ‚Trachtenteile‘ ins Museum. Obgleich dieser Sammlungsbereich spä-

ter nicht mehr ausgestellt worden ist, wurde die Sammlung in den 1950er-Jahren und zuletzt vor allem in den 1980er-Jahren nun aber um geschenkte Textilien erweitert. Selbst dieses passive Sammeln käme heute nicht mehr in Frage, der Sammlungsbereich ist abgeschlossen und wird heute als Teil der Sammlungsgeschichte im Museum aufbewahrt.

Anmerkungen

- 1 Grohne 1928, S. 12.
- 2 Dettmann 1929, S. 69f.
- 3 Vgl. ebd., S. 71.
- 4 Vgl. dazu Selheim 2002, S. 95-104.
- 5 Das Gewerbemuseum war dem Direktor der Kunstgewerbeschule unterstellt, zu deren Lehrmitteln die Sammlung gehörte.
- 6 Schaefer 1908, S. 59.
- 7 Müller-Brauel 1904.
- 8 Vgl. dazu Böning 1999.
- 9 Stoeving war von 1902 bis 1911 im Kaufhaus Wertheim als künstlerischer Leiter der Ausstellungen für moderne Wohnräume tätig.
- 10 Högg 1909, S. 133.
- 11 Redslob 1912, S. 161.



Volkskultur in der Vitrine. Die Inszenierung des Regionalen

Die Anfänge der volkskundlichen Fach- und Sammlungsgeschichte im sächsischen Raum sind Inhalt der nachfolgenden Überlegungen. Im Zentrum steht der Verein für sächsische Volkskunde und die Geschichte seiner Sammlungen. Hier liegen die Wurzeln für die so genannte Volkskunstsammlung, die seit 1913 im Jägerhof in Dresden präsentiert wird sowie für Fach und Idee der Volkskunde im sächsischen Raum. Die Geschichte beider Institutionen wird heute kaum noch im Zusammenhang gesehen und wahrgenommen. Der Verein löste sich aufgrund von wirtschaftlichen Problemen und inneren Spannungen bereits im Jahre 1923 auf. Die Sammlung blieb erhalten und gehört heute zu den Staatlichen Kunstsammlungen der Stadt Dresden. Die erste Schausammlung des Vereins kam unter provisorischen Bedingungen unmittelbar nach der Vereinsgründung zustande. Ein vorübergehendes Domizil bekamen die bereits vorhandenen Gegenstände im „Museum des Großen Gartens, dessen Räume ihm, soweit es thunlich war, in liebenswürdiger Weise vom Königl. Altertumsverein überlassen worden sind“.¹

Die Deutung und Aneignung dieses Wissenschaftserbes scheint am Beginn des 21. Jahrhunderts zunehmend in Frage zu stehen. Und das in doppelter Hinsicht: Einerseits sind im Zuge der Postmoderne, wie Gisela Weiß in diesem Zusammenhang anmerkt, die „Museen als kulturelle Schöpfungen der Moderne, der bürgerlichen Moderne, in die Krise geraten“², andererseits steht die Sachkultur als klassische Säule der volkskundlichen Forschung selbst auf

dem Prüfstand. Lange Zeit gehörte die Auseinandersetzung mit materiellen Dingen zum festen Bestandteil des volkskundlichen Kanons. Es herrschte Konsens darüber, wie sich VolkskundlerInnen in diesem Kontext bewegen, wie sie sich ihren Gegenständen nähern und wo die Forschung dabei anzusetzen hätte. Es wurde gesammelt, verglichen, sortiert, kategorisiert und katalogisiert. Die Dinge standen im Mittelpunkt des Interesses, ohne hinterfragt zu werden, und wurden von ihrer materiellen Seite her begriffen. Seit der kritischen Wende des Fachs in den 1970er Jahren wird dieses Vorgehen zunehmend problematisiert.³

Die altbewährten Gegenstandsbereiche des Fachs, die sich in den volkskundlichen Museen befinden, werden seitdem neu befragt. Neben der materiellen Präsenz der Objekte geht es nun auch um Macht – und Hierarchieverhältnisse, um Bedeutungsstrukturen und Kontexte. Die Entstehungsbedingungen einzelner Sammlungen werden ebenso wie die musealen Fiktionen thematisiert, die dabei entstanden sind.⁴ In diesem Feld der Wissens- und Fachgeschichte ist der nachfolgende Beitrag ebenso angesiedelt, wie das Forschungsprojekt „Trachten‘ in der Lüneburger Heide und im Wendland“. Die nachfolgenden Überlegungen nehmen die problematische Verwobenheit von Fachgenese und Gegenstands konstruktion an einem konkreten Beispiel in den Blick. Es geht um die Musealisierung von Heimat und Region und um die Inszenierung des Regionalen. Der Beitrag greift die zentralen Säulen des Forschungsprojektes „Trachten‘ in der Lüne-

burger Heide und im Wendland“ auf und erweitert die Auseinandersetzung um ein Beispiel aus dem sächsischen Raum.

Die Musealisierung der Volkskultur

In den Mitteilungen des Vereins für Sächsische Volkskunde aus den Gründungsjahren wird deutlich, dass sich die Genese der musealen Sammlung vor allem im Kontext eines öffentlichen Diskurses um volkskundliches Wissen vollzog. Der Verein für sächsische Volkskunde gründete sich 1897 in Dresden und agierte – ausgestattet mit einem wissenschaftlichen Archiv in Leipzig unter der Leitung von Eugen Mogk und einem Museum in Dresden unter der Leitung von Oskar Seyffert – schon bald über ganz Sachsen hinweg. Bereits drei Jahre nach seiner Gründung hatten sich über 2000 Personen dem Anliegen angeschlossen, die in so genannten Pflugschaften organisiert waren.⁵

Ähnlich wie in anderen volkskundlichen Vereinigungen des wilhelminischen Kaiserreichs wurden zahlreiche Mechanismen geschaffen, die es einer breiteren Bevölkerungsschicht ermöglichen sollten, sich am Vereinsanliegen zu beteiligen.⁶ Das Interesse an der Volkskunde sollte, wie es in der zeitgenössischen Agitation heißt, „in allen Schichten der Bevölkerung und in allen Gauen des Vaterlandes“ geweckt werden.⁷ Zur Durchsetzung dieser Absicht wurde nicht nur ein sehr geringer Mitgliedsbeitrag eingerichtet, sondern auch zur aktiven Teilhabe am Projekt aufgefordert. Im Jahresbericht des Vereins von 1898 heißt es: „Sicherlich wäre es vielen unserer Mitglieder leicht, mitzuschaffen an dem vaterländischen Werk, ist doch der kleinste Gegenstand, der Zeugnis von der Volkskunde giebt, willkommen!“⁸ Appelliert wurde an eine gemeinsame Vergangenheit, die der kollektiven Sinnstiftung diene. In den Gründungsstatuten des Vereins für sächsische Volkskunde wurde festgelegt „alles Volksthümliche aus alter und neuer Zeit im Königreich Sachsen und in den an-

grenzenden Gebieten zu erhalten, zu sammeln, wissenschaftlich zu bearbeiten und das Interesse und das Verständnis dafür zu wecken.“⁹

Ähnlich wie auch beim Wendländischen Altertumsverein unter Carl Mentz galt einer der ersten Sammlungsschwerpunkte den regionalen ‚Volkstrachten‘. Gezeigt und gesammelt wurden jedoch nicht einfach sächsische ‚Volkstrachten‘, sondern der Museumsleiter Oskar Seyffert sprach vielmehr von „unsere[n] sächsischen Volkstrachten“.¹⁰ Diese sprachliche Nuancierung zeigt, dass es ihm um die Vermittlung einer kollektiven Erzählung ging, auf die sich die museale Inszenierung und die Arbeit des Vereins bezog.

Die textilen Stücke füllten zunächst einen fünf Meter langen Schrank im Eingangssaal des Palais im Großen Garten in Dresden. Hier hatte der Verein durch den Königlich Sächsischen Altertumsverein einige Räume zur Verfügung gestellt bekommen. „Im prächtigen Entreesaal mit seinen hohen Säulen und farbenreichen Deckengemälden“¹¹ ließen sich Schmuckgegenstände aus bürgerlichem und bäuerlichem Besitz sowie Originalaufnahmen von Weberhäusern aus der Oberlausitz und von diversen regionalen ‚Volkstrachten‘ bewundern. Das Aussehen des ersten Sammlungsschranks wird in den Mitteilungen des Vereins folgendermaßen beschrieben:

„Der mittelste, 5 m lange Schrank enthält den Anfang zu der Kostümsammlung. Zwei prächtige vogtländische ‚Trachten‘ (ein Geschenk der vogtländischen Kreisstände), die von ihren Besitzerinnen noch bis zum Jahre 1842 getragen worden sind, machen den Anfang. Dunkle Farben herrschen vor. Die so genannte Buckelhaube mit langen herabhängenden Bändern zeigt an der ‚Schau‘ bunte Goldstickereien. Eine nebenbei ausgestellte thüringische Haube aus dem Töpferorte Bürgel weist viel Verwandtes auf, ist aber wesentlich reicher als der vogtländische Kopfputz. Sodann folgt eine Anzahl Bauernröcke und Anzüge aus der Dresdner Heide (von Herrn Seelig-Langebrück). Eine dunkle Pelzmütze aus Lausa ist ein

Stück, das in unserer Gegend sehr selten geworden ist, da diese Mützen der echten Goldstickereien und des wertvollen Pelzes wegen längst von den herumziehenden Händlern aufgekauft worden sind. Ein Bäuerinanzug aus Lohmen (versorgt von Fräulein Nietzel), der helle Farbenstimmung zeigt, schließt die Reihe, die in nächster Zeit durch eine Gruppe Altenburger und Wendenkostüme vervollständigt werden wird.“¹²

Außer der volkskundlichen Sammlung waren weitere 3000 Objekte in zwei großen und elf kleineren Sälen im Erd- und Obergeschoss des Gebäudes zu sehen, die vom eigentlichen Nutzer des Gebäudes – dem Königlich Sächsischen Altertumsverein – stammten. Die volkskundlichen Gegenstände erhielten durch diese Kooperation einen spezifischen Sinnhorizont. Der Königlich Sächsische Altertumsverein hatte entscheidenden Anteil an der Vermittlung und Durchsetzung einer vaterländisch-patriotischen Nationalerzählung. Die sächsischen Altertümer dienten innerhalb dieses Entwurfs als materielle Indizien für die kulturgeschichtliche Bedeutsamkeit des Landes, die sich gleichsam an ihnen aufzeigen ließ. Die ländliche Kleidung integrierte sich scheinbar mühelos in dieses Konzept und diente der Inszenierung von Landesidentität. Die einzelnen Stücke der Sammlung kamen auf unterschiedlichen Wegen nach Dresden.¹³ Die Untersuchung der materiellen Relikte zeigt, dass die Kleidungsstücke dem Vereinsanliegen größtenteils als Geschenk zuzugingen oder gezielt angekauft wurden. Die „Mitteilungen des Vereins für Sächsische Volkskunde“, die seit 1897 regelmäßig erschienen, enthalten eine fortlaufende Liste, in der die Namen der StifterInnen und der jeweiligen Orte, aus denen die Schenkungen stammen, in kurzen Worten notiert sind.¹⁴ Diese öffentliche Bekanntmachung diente sowohl der Dokumentation als auch der Inbesitznahme der Volkskultur. Im Inventarbuch ist neben Mausefallen, Bergmannsleuchter, Kupferkrügen, Wanduhren und anderem, beispielsweise unter der Nummer 234 eine Schenkung des Bautzener Unternehmers und

Stadtrats Eduard Weigang verzeichnet.¹⁵ Im Museumsbericht von 1897 heißt es, dass er „die Sammlung der Volkstrachten [...] durch ein weibliches wendisches Festkleid aus Neschwitz [...] bereichert“¹⁶ hat.

Dabei ist festzuhalten, dass es im Unterschied zur ‚Trachtensammlung‘ von Oskar Kling am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg nicht zu einem dokumentarisch-encyklopädischen Interesse an ländlicher Kleidung kam.¹⁷ Die Zurschaustellung der sächsischen ‚Volkstrachten‘ diente vielmehr der Einübung des volkskundlichen Blicks aus dessen bildungsbürgerlicher Konzeption heraus. Eine Reflexion über Sammlungsinhalte oder -intentionen fehlte. Auch das Ansinnen eines Vereinsmitglieds, ein eigenes sächsisches ‚Trachtenbuch‘ anzulegen, scheiterte.¹⁸

Diese scheinbar negativen Befunde gehen konform mit den Forschungen von Anita Bagus oder Vera Deißner, die sich mit der Genese der Volkskunde als Disziplin beschäftigt haben.¹⁹ Demnach kam es, ausgelöst durch einen allgemeinen Wissenschaftsskeptizismus, immer wieder zu kontraproduktiven und institutionalisierungshemmenden Argumentationsmustern. Darüber hinaus war der festzustellende „Mangel an Methodologie und Theorie im jungen Fach nicht einfach bloß bequem, sondern diskurskonform“.²⁰ Im Vordergrund der Bemühungen stand der „Traum von einer harmonischen Volksgemeinschaft“, die mit den exakten Mitteln der Wissenschaft gar nicht bestimmbar gewesen wäre.²¹ Die Genese der Volkskultur entstand vielmehr in enger Anlehnung an das ideologische Konzept der Nation. Der Topos des Nationalen tradierte die romantischen und mythologischen Denkfiguren. Erst der Prozess der Gründung des deutschen Reichs ließ die Frage nach dem gemeinsamen Identitätskern aufkommen.

Im Palais des Großen Gartens wurden außerdem zahlreiche fotografische Abbildungen von ‚Volkstrachten‘ gezeigt, „die im Königreich Sachsen und den angrenzenden Landesteilen getragen wurden und teilweise auch noch getra-

gen werden“.²² Diese Bilddokumente stammten vom ersten sächsischen ‚Volkstrachtenfest‘, das im Rahmen der „Ausstellung des sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes“ im Sommer des Jahres 1896 in Dresden stattfand. Die Aufnahmen basierten jedoch nicht auf umfassenden Forschungen, sondern zeigten vielmehr das neuerliche Aufleben eines exotischen Vergnügens am Volk. Dabei stand die spielerische Aneignung des bäuerlichen Lebens im Rahmen der regionalen Gewerbeausstellung im Vordergrund. Ähnlich wie auf den Weltausstellungen diente die Inszenierung des Volkslebens und des quasi-archaischen Bauernmilieus als Kontrastfolie zum industriellen Fortschritt.

Laut den Recherchen des Wirtschaftshistorikers Manuel Schramm stammten die abgebildeten ‚TrachtenträgerInnen‘ auf einer der ausgestellten Fotografien aus Elsterberg im Vogtland und gehörten dem dortigen Gebirgsverein an: „Bei den Mitgliedern des Vereins handelte es sich [...] um Stadtbewohner, die für die vorgesehene Vorführung von vogtländischen Volkstänzen erst Tanzunterricht nehmen mussten. Als materiellen Anreiz gab es für die Teilnehmer neben der Erstattung der Reisekosten freie Unterkunft und Verpflegung. Während der gemeinsamen Anreise in ‚Trachten‘ und in Dresden wurden sie für ‚dumm dreinschauend[e] vogtländische[n] Bauern‘ gehalten.“²³ Diese Zurschaustellung nahm – bewusst oder unbewusst – die Attitüden der höfisch-feudalen Festkultur des sächsischen Hofes auf.²⁴ Der Volkskundler Friedrich Sieber zeigte bereits in den 1960er Jahren auf, welches Ausmaß die prunkhafte absolutistische Repräsentation am sächsischen Königshof hatte und welche Sensationslust herrschte.²⁵ Dabei standen nicht nur exotische Motive im Zentrum des Interesses, sondern auch die ländliche Kultur wurde von der höfischen Zeremonie entdeckt. Nicht selten stand dabei die Vertölpelung der Bauern im Vordergrund der Inszenierung.

Zur Konstruktion von Landesidentität

Im 19. Jahrhundert erhielt die Auseinandersetzung mit der ländlichen Alltagswelt im Zuge der Reichsgründung nun einen anderen Schwerpunkt. Es kam zu einem gesteigerten Interesse an lokaler Verortung und zu einer Aufwertung regionaler Alltagskultur, deren Elemente als Identitätsbausteine fungierten. Laut Peter Burke war die „Entdeckung der Volkskultur [...] eng verknüpft mit der Ausbreitung des Nationalismus.“²⁶ Das, was bisher höchstens als Staffage und stilistisches Motiv im Rahmen der höfischen Festkultur, als Bauernhochzeit oder Schäferspiel, eine Rolle spielte, wurde nun vom Bürgertum neu verortet.²⁷

Dabei entwickelte sich die ländliche Kleidung zu einer Strategie der Selbstvergewisserung sächsischer Landesidentität. Besonders nach der Gründung des deutschen Reiches wurde sie im Kontext von öffentlichen Jubiläen und anderen Ereignissen im Festkalender des sächsischen Königshauses zur Aufführung gebracht und zunehmend instrumentalisiert. Deutlich wird dies beispielsweise bei der Feier anlässlich der Goldenen Hochzeit König Johanns von Sachsen im Jahre 1872, während der seine beiden Enkelkinder als wendischer Hochzeitbitter und wendische Braut ausstaffiert waren.²⁸ Die Kleidungsstücke wurden speziell für diesen Anlass angefertigt. Sie standen symbolisch für die Beziehung des sächsischen Königshauses zur wendischen Minderheit in Sachsen. Durch die Kostümierung wurde eine Beziehung aufgeführt, die eine positive Einstellung zum Gebiet der Wenden dokumentierte. Das Hochzeitsjubiläum stand, wie die Historikerin Simone Mergen nachweist, als Festakt in der Traditionslinie monarchisch geprägter Repräsentationsfeiern, wie sie das 19. Jahrhundert verstärkt hervorbrachte.²⁹ Im Gegensatz zu früheren Feiern wurde die Veranstaltung zu einem öffentlichen und landesweiten Spektakel: „Eine besondere Würdigung stellte der Besuch des deutschen Kaiserpaars dar, durch den das Jubiläum über Sachsen hinaus öffentlich wahrge-

nommen wurde.³⁰ Diese Teilnahme diene als Zeichen der symbolischen Integration Sachsens in das Kaiserreich. Als Rückversicherung der eigenen sächsischen Landesidentität war die Veranstaltung durchdrungen von historischen Bezügen: angefangen vom verwendeten Geschirr bis hin zur Musik.³¹ Die kostümierten Enkel stellten ebenfalls einen historischen Bezug dar und dokumentierten darüber hinaus die politische Einstellung. Im Vergleich zu Preußen galt die sächsische Regierung im Umgang mit der wendischen Bevölkerung als wesentlich toleranter.³²

Inszenierungen dieser Art dienten zunächst der Repräsentation der Monarchie und entwickelten sich im Laufe der Zeit zum wichtigen Instrument bürgerlicher Selbstvergewisserung im Sinne der Nation. Es kam zu einem gezielten Rückgriff auf bestimmte ethnische Artefakte, die zu Symbolen der Landestreue stilisiert wurden. Dieses Phänomen wurde auch in anderen deutschen Regionen nachgewiesen, wo es teilweise schon eher auftrat.³³ So huldigte bereits 1810 eine Anzahl von Münchener Kindern in speziell für den Anlass angefertigten ‚Trachten‘ der Vermählung des bayrischen Kronprinzen mit Prinzessin Therese von Sachsen-Hildburghausen.³⁴ Die verkleideten ‚TrachtenträgerInnen‘ gerieten hier zu einem Sinnbild für die Verwaltungseinheiten des Territoriums.³⁵ In Thüringen führte das politische Interesse einiger Herzogtümer auch noch Anfang des 20. Jahrhunderts zur gezielten Förderung der ländlichen Kleidung.³⁶

An diesen Beispielen wird deutlich, dass die Aneignung durchaus ambivalente Züge trug: Die Auseinandersetzung schwankte zwischen Unterhaltung, Belustigung und der Suche nach vermeintlich uralten Traditionen. All diese Elemente prägten den Blick und die Wahrnehmung dessen, was als Volkskultur zu verstehen sei. Hinzu kam, dass dieses mentale Programm die politischen und sozialen Konflikte des modernen Industriestaats Sachsens – die Arbeiterstreiks und Massendemonstrationen an der Schwelle zum 20. Jahrhundert – völlig außer

Acht ließ.³⁷ Die Volkskundler jener Zeit verstanden sich nicht als Dokumentare der herrschenden Verhältnisse, sondern sie leisteten einen aktiven Beitrag zur Verschleierung von sozialen Ungleichheiten. Während die Mitglieder des Vereins für sächsische Volkskunde im Beisein des sächsischen Königshauses volkstümliche Abende³⁸ veranstalteten und einen idealistischen Volksbegriff zelebrierten, wurden die gesellschaftlichen Probleme, die sich vor der eigenen Haustür abspielten, kurzerhand ausgeblendet. Utz Jeggle hat bereits 1970 darauf hingewiesen, dass diese „konservative Kuppelerei der Ahnherren des 19. Jahrhunderts“³⁹ viel zu selten in den Blick von fachhistorischen Arbeiten gerät. Eugen Mogk, der wissenschaftliche Leiter des Archivs des Vereins für sächsische Volkskunde, polemisierte offen gegen die deutsche Sozialdemokratie und verherrlichte die deutsche Gefolgschaftstreue.⁴⁰ Das Sammeln von materiellen Indizien diene der medialen Fixierung dieses Denk- und Handlungsmusters. Der Verein für sächsische Volkskunde lieferte mit seiner Sammlung in Dresden einen entscheidenden Beitrag zur medialen Fixierung der Idee einer kollektiven sächsischen Volksgemeinschaft. Die Artefakte wurden durch den Musealisierungsprozess zu Indizienbeweisen „eines auf Volk, Volkstum und Sprache bezogenen irrationalen, romantischen Nationalbewusstseins“.⁴¹ Die im Museum versammelten Dokumente und Sachzeugnisse konservierten dieses idealisierte Bild vom Volk. In der Rede zur Eröffnung des Jägerhofs im Jahre 1913 heißt es, dass es nicht um die Ausstellungsstücke selbst geht, sondern um das nationale Fühlen. Demnach sollte das Museum vor allem als Fundus dienen, als Depot für „vaterländisches Anschauungs- und Studienmaterial“.⁴² Diese museale Hortung der ethnischen Artefakte sah in der Vergangenheit eine lebendige Quelle der eigenen kulturellen Identität. Die Dinge und deren Ordnung stellen eine narrative Strategie der symbolischen Kommunikation dar.⁴³ Die Struktur der Sammlung im Jägerhof ist bis heute geprägt von den Bedingungen und kulturellen

Vorstellungen des wilhelminischen Kaiserreichs. Der imaginäre Raum des Museums wurde hier für die Konstruktion der nationalen Idee entdeckt: „Sammeln vollzieht sich aus Sinnhorizonten heraus und schafft wiederum Gliederungen eines Weltausschnittes.“⁴⁴ Nicht zuletzt aus diesem Grund müssen wir „dieses Erbe kritisch betrachten, denn es enthält Entstellungen und falsch Verstandenes neben guten Texten und fruchtbaren Gedanken.“⁴⁵

Anmerkungen

- 1 Mitteilungen des Vereins für Sächsische Volkskunde, Heft 3 (1897), S. 2.
- 2 Weiß 2005, Vorwort.
- 3 Bausinger 1988, S. 231.
- 4 Selheim 2005, Zander-Seidel 2002, Neumann-Winter/Seim 1996, Geldmacher 1995, Staatliche Museen zu Berlin 1989, Böth 1986, Heidrich 1986.
- 5 Verein für sächsische Volkskunde 1907, S. 4.
- 6 Vgl. Bagus 2005, S. 81ff.
- 7 Verein für sächsische Volkskunde 1899, S. 7.
- 8 Ebd., S. 15.
- 9 SächsHStA, MdI, Nr. 17515, Verein für Sächsische Volkskunde in Dresden (1897-1903) Satzung des Vereins für Sächsische Volkskunde, Blatt 4.
- 10 Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der Geschichts- und Altertumsvereine, 48. Jg., Nr. 9 (1900), S. 152.
- 11 Mitteilungen des Vereins für sächsische Volkskunde, Heft 3 (1897), S. 2.
- 12 Ebd. S. 2 ff.
- 13 Ebd.
- 14 Verein für Sächsische Volkskunde (Hg.), Mitteilungen des Vereins für Sächsische Volkskunde, Dresden 1897-1919.

- 15 Kunstsammlungen Dresden, Inventare Nr. 521, I. Inventarbuch des Museums des Vereins für sächsische Volkskunde 1897-1902, S. 18/19.
- 16 Mitteilungen des Vereins für sächsische Volkskunde, Heft 5 (1897), S. 3.
- 17 Selheim 2005.
- 18 Emmrich 2003, S. 113.
- 19 Deißner 1997, Bagus 2005.
- 20 Deißner 1997, S. 170.
- 21 Rohrkrämer 1999, S. 14.
- 22 Mitteilungen des Vereins für sächsische Volkskunde, Heft 3 (1897), S. 2.
- 23 Schramm 2002, S. 175.
- 24 Sieber 1960.
- 25 Ebd.
- 26 Burke 1981, S. 25.
- 27 Vgl. Sieber 1960.
- 28 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, D 1920-31, Singer 61422.
- 29 Mergen 2005, S. 176ff.
- 30 Ebd., S. 179.
- 31 Vgl. Sächsische Schlösserverwaltung/Staatlicher Schlossbetrieb Schloss Weesenstein 2001.
- 32 Kunze 2003.
- 33 Vgl. Für Bayern: Weid 2007; Möhler 1980; für Württemberg: Keller-Drescher 2003; für Baden: Höflein 1988.
- 34 Egger 2008, S. 35.
- 35 Möhler 1980, S. 246ff.
- 36 Geldmacher 2009, 2008, 2004; Moritz 2004.
- 37 Lässig 1996, Rudolph 1995.
- 38 Dresdner Nachrichten, Nr. 331 (1899), S. 4.
- 39 Jeggle 1970, S. 21.
- 40 Vgl. Warneken 2005, S. 140.
- 41 Martens 2008, S. 12.
- 42 Mitteilungen des Vereins für sächsische Volkskunde, Heft 3 (1913), S. 76.
- 43 Foucault 1997.
- 44 Rehberg 2006, S. 11.
- 45 Burke 1981, S. 30.



Inge Weid

Trachtenfolklorismus im 19. Jahrhundert in der Oberpfalz und im Wendland – Ein Vergleich

„Trachtenfolklorismus“¹ bezeichnet einen fortlaufenden Prozess² bzw. eine „Entwicklung“³. Dabei werden bestimmte vestimentäre Stücke aus einem Zusammenhang gerissen und häufig neu kombiniert zum Emblem oder Symbol umfunktioniert. Aus „Funden“ tatsächlicher Bekleidungsdetails werden auf diese Weise „Erfindungen“ von so im „historischen Alltag“⁴ nicht vorhanden gewesenen ‚Trachten‘⁵, die dann in ihrer „zweiten Lebensform“⁶ beispielsweise als Landes-, ‚Regional- oder Vereinstrachten‘ präsentiert werden und ein Stück Realität in unserer Gegenwartskultur darstellen.

Nachdem inzwischen aus nord- und süddeutschen Regionen Forschungsergebnisse dazu vorliegen⁷, stellt sich die Frage, ob ‚trachtenfolkloristische‘ Prozesse in verschiedenen Gegenden in gleicher Weise verlaufen sind. Dafür bietet sich ein Vergleich der Geschehnisse in der Oberpfalz und dem Wendland während des 19. Jahrhunderts an. Zudem wird nach den Vorgehensweisen der Initiatoren gefragt und zu welchen „Konstruktionen und Symbolisierungen“⁸ der ‚Trachten‘ dies führte.

In den beiden Regionen war die wirtschaftliche Ausgangslage schwierig: Die Oberpfalz, damals einer von acht bayerischen Regierungsbezirken mit der Hauptstadt Regensburg, galt lange Zeit als das ‚Armenhaus‘ Bayerns. Dafür sorgten unter anderem die Zentralisierung in der Landeshauptstadt München und der rasante industrielle Aufschwung Nürnbergs, was der Oberpfalz intellektuelle, „arbeitsproduktive und technische Potenzen“ entzog.⁹ Auch das Wendland, bis 1866 eine Region im Königreich Hannover, dann Preußens, wandelte sich im

19. Jahrhundert „von einer ‚Wohlstandsinsel‘¹⁰ am Rande der Lüneburger Heide [...] zu einem hinter den Nachbargebieten wirtschaftlich zurückbleibenden Raum“.¹¹

Bekleidung in amtlichen Bekanntmachungen

Eine wichtige Quelle für tatsächlich vorhandenen gewesene Kleidung sind amtliche Bekanntmachungen. Die Auswertung¹² von fast 340 Bekanntmachungen in Form von Steckbriefen, Diebstahlsanzeigen und Vermisstenmeldungen in oberpfälzischen Intelligenz- und Wochenblättern aus der Zeit von 1814 bis 1880 zeigt, dass die Männerkleidung modischen Entwicklungen schneller angepasst wurde, ein Phänomen, das z.B. auch aus Unterfranken bekannt ist.¹³

Die Begriffe ‚Tracht‘ und ‚Oberpfälzer Tracht‘ spielten bei den Beschreibungen der Kleidung eine marginale Rolle, so dass man für den Untersuchungszeitraum im Bewusstsein eines Großteiles der Bevölkerung keine allgemein verbreitete Vorstellung von ‚Regionaltrachten‘ vermuten darf. In einer Diebstahlsnachricht aus dem Jahr 1815 wird von der „modernen Tracht“ gesprochen,¹⁴ ein Beleg dafür, dass ‚Tracht‘ um diese Zeit noch im Sinn von Kleidung verstanden wurde. Die im Zusammenhang mit Männerkleidung mehrmals vorgekommene Äußerung „nach Bauernart“¹⁵ könnte ein Indiz für soziale Unterschiede oder dafür sein, dass Männern ein stärkeres Standesbewusstsein anhaftete. Bei der Schilderung von

Frauenkleidung hingegen sind Spuren eines Regionalbewusstseins zu finden, wie etwa in einer Meldung aus dem Jahr 1865, wo es wörtlich heißt: „[I]hre Tracht ist oberpfälzisch“.¹⁶ Allerdings wird bei der Auflistung ihrer Kleidungsstücke nicht klar, was das typisch Oberpfälzische daran gewesen sein könnte. Diese äußerst spärlichen Aussagen zeigen, dass das Bewusstsein für regionaltypische, Oberpfälzische ‚Frauentrachten‘ und Kleidungsweisen zwar nicht sehr ausgeprägt, aber auch nicht völlig unbekannt war.

Die Auswertung der amtlichen Bekanntmachungen¹⁷ im Hannoverschen Polizeiblatt¹⁸ aus den Jahren 1853 bis 1869 hat keinerlei Hinweise auf ‚Trachten‘ im Wendland und in der Lüneburger Heide ergeben. So lassen z. B. die Bekanntmachungen aus dem Jahr 1853 den Schluss zu, dass Frauen aus unteren Bevölkerungsschichten eher Kleider trugen als Röcke und Mieder.¹⁹ Sowohl Hauben – in Niedersachsen üblicherweise als Mützen bezeichnet – als auch Hüte scheinen die gängigen Kopfbedeckungen gewesen sein.²⁰ Dabei kamen Begriffe wie ‚Tracht‘ oder ‚wendländisch‘ in den vorliegenden Auflistungen nie vor. Demnach war ein Bewusstsein für regionaltypische ‚Trachten‘ in der Oberpfalz früher ausgeprägt als in den niedersächsischen Regionen des ‚Trachtenprojekts‘.

Staatliche ‚Trachteninitiativen‘ in Bayern

Mehrere vom bayerischen Königshaus angestoßene staatliche Initiativen weckten das Interesse bestimmter Bevölkerungsschichten an eigenen ‚Trachten‘. Der erste Schau-Umzug, bei dem Menschen mit ihrer möglichst eigenen, als regionaltypisch erachteten Kleidung bzw. ‚Tracht‘ auftraten, um damit ihre Heimat-Region symbolisch zu vertreten, fand am 12. Oktober 1842 in München statt. Veranlasst hatte ihn König Ludwig I., der die Heirat seines Sohnes, des bayerischen Kronprinzen Maximilian mit Prinzessin Marie von Preußen, innenpolitisch nutzen wollte. Nach seinem Willen

wurden aus allen damals acht Regierungsbezirken insgesamt 35 Brautpaare samt dazu gehörenden Hochzeitszügen ausgewählt. Sie sollten am selben Tag mit seinem Sohn in München vor den Traualtar treten und zugleich die verschiedenen ‚Volksstämme‘ des Königreichs repräsentieren.²¹ Dafür wurde in einem streng reglementierten Auswahlverfahren erstmals durch die vor Ort lebenden Gemeinde- und Landgerichtsvorsitzenden das, was man unter ‚Tracht‘ verstand, schriftlich fixiert und festgelegt.

Aus der Oberpfalz nahmen je ein Brautzug aus der Bezirkshauptstadt Regensburg und den Landgerichten Hemau, Kemnath sowie Neunburg v. Wald an der Kronprinzenhochzeit in München teil. Begleitet wurden sie von einer Amberger Bergmannskapelle und einer Bergmannschaft.²² Die Hierarchie im Entscheidungsverfahren sah wie folgt aus: Auf unterster Ebene agierten die Gemeindegemeindeführer, auf nächster Ebene die Landrichter bzw. in den Städten die Magistratsmitglieder und die städtischen Bürgermeister. Der nächste und innerhalb des Regierungsbezirkes ranghöchste Entscheidungsträger war der Regierungspräsident, der wiederum dem Münchner Innenministerium unterstellt war.

Wie weit der oberpfälzische Regierungspräsident Friedrich August von Zu Rhein²³ das äußere Erscheinungsbild der Oberpfälzer Teilnehmer beeinflusste, wird am Beispiel der ‚Trachten‘-Auswahl für den Neunburger Hochzeitszug deutlich: Auf die erste Anfrage aus Regensburg antwortete der Landgerichtsvorstand des Gerichtsbezirkes Neunburg v. Wald mit der Beschreibung der „Tracht [...] in hiesiger Gegend“.²⁴ Offensichtlich war dem Regierungspräsidenten diese Schilderung der Neunburger Tracht zu dürftig, denn er äußerte den Wunsch, die Neunburger möchten doch in „der oberpfälzischen Tracht, wie solche in einem Berichte des k. Landgerichts Nabburg [...] bezeichnet ist“²⁵, auftreten. Tatsächlich setzte sich der Regierungspräsident durch und der Neunburger Hochzeitszug erschien in München in der dafür neu angefertigten Nabburger ‚Tracht‘, die auf

Wunsch Zu Rheins auch noch einige zusätzliche Verzierungen erhielt; die Bezeichnung dafür lautete schließlich ‚Neunburger Hochzeittracht [sic!].²⁶ Die Regensburger TeilnehmerInnen traten in der städtischen ‚Altregensburger Tracht‘ auf,²⁷ die anderen in ‚ländlichen Trachten‘. Dieses Nebeneinander städtischer und ländlicher ‚Trachten‘ zeigt, dass ‚Tracht‘ 1842 noch keine eindeutige Konnotation zugunsten ländlicher Bekleidungsgehnheiten besaß, ihre Folklorisierung dagegen bereits an hoher Stelle praktiziert wurde.

Die Unsicherheit im Umgang mit dem Begriff ‚Tracht‘ änderte sich ein Jahrzehnt später nach und nach, als der mittlerweile regierende König Maximilian II. die bayernweit angelegte Initiative zur ‚Hebung des bayerischen Nationalgefühls‘ in Gang setzte.²⁸ Vor allem nach den Unruhen der Jahre 1848/49 drängte er noch viel stärker als sein Vater König Ludwig I. auf die Schaffung einer gesamt-bayerischen Identität. Zahlreiche Maßnahmen wurden zu Beginn der 1850er Jahre angeordnet,²⁹ deren Dreh- und Angelpunkt die Förderung der Volkskultur sein sollte.³⁰ Einer von vielen Aspekten war dabei die Erhaltung der ‚Trachten‘ vor Ort³¹, d. h. nicht nur die ‚Tracht‘ einer Region war von Interesse, sondern die dort lebenden Menschen sollten mit ihrer ‚Tracht‘ mental an ihre Heimat gebunden werden.

Eine Folge der mehrjährigen Initiative war die Neubewertung von ‚Tracht‘, das „ideologische Ummodellieren eines Begriffs von der alltäglichen Kleidung in eine charakteristische Landstracht“³², ‚Bauerntracht‘ oder ‚Volkstracht‘. Die Einengung von ‚Tracht‘ auf ländliche oder gar ausschließlich bäuerliche Kleidung vollzog sich bei den obersten Behörden in Bayern allmählich um 1852, nachdem aus allen acht Regierungsbezirken die gleich lautende Nachricht eingetroffen war, die städtischen ‚Trachten‘ seien verschwunden, und man daraufhin in den folgenden Jahren nur noch nach den ‚Trachten‘ der Landbevölkerung fragte.³³

Aus den Berichten der oberpfälzischen Gemeinden, die bei den Landrichtern eintrafen, geht hervor, dass viele Betroffene nicht so recht wussten, worum es bei dieser ‚Trachteninitiative‘ genau ging und welche Ziele überhaupt verfolgt werden sollten. Nicht selten kam es zu Abschriften und Absprachen zwischen mehreren Gemeinden. Viele Schreiben wurden unverändert oder nur leicht variiert alljährlich wiederholt. Missverständnisse führten dazu, dass man in einzelnen Gemeinden über die Wiedereinführung neuer alter ‚Trachten‘ diskutierte, obwohl genau dies von München aus gar nicht erwünscht war.

Parallel dazu erschien 1855 eine Publikation mit dem Titel „Bayern und seine Bewohner mit den Volkstrachten des Königreiches“, einem „Handbuch der Vaterlandskunde für Schulen und Familien“.³⁴ Verfasser war der Münchener Lehrer Johann Evangelist Fischer. Jedem Kapitel über die einzelnen Regierungsbezirke ist eine ‚Trachtengrafik‘ beigefügt, und zwar vereinfachte schwarz-weiß-Darstellungen von bereits während der 1830er Jahre publizierten farbigen ‚Trachtengrafiken‘.³⁵ Der Autor musste wohl auf diese alten Vorlagen zurückgreifen, weil es in manchen Bezirken keine zeitgenössischen gab.

Die ‚Trachteninitiative‘ „zur Hebung des Nationalgefühls“ blieb vorerst erfolglos. Allerdings dürfte sie auf Dauer wegen der öffentlichen Befürwortung von ‚Trachten‘ durch den Monarchen, die Beamten, Geistlichen und Lehrer Spuren hinterlassen haben.

Aufgefrischt wurden diese Ideen im Jahr 1867: Auch für König Ludwig II. und seine Braut Prinzessin Sophie in Bayern sollte es einen Hochzeitszug wie 1842 geben. Die wegen der abgesagten Heirat unterbliebene Aktion hinterließ indirekt Spuren, weil die ‚Trachten‘ in der Öffentlichkeit erneut durch die Staatsspitze eine positive Bewertung erfahren hatten.³⁶

Abb. 1:
„Oberpfalz und
Regensburg“,
Darstellung in dem
1855 veröffentlichten
Buch „Bayern und
seine Bewohner mit
den Volkstrachten
des Königreiches“.



Abb. 2:
Festzugteil-
nehmerInnen 1891,
Abb. In: Das Bayerland
5 (1894), Nr. 10, S. 120.



„Trachtenfolkloristische“ Anfänge im Wendland

Im Wendland sind Anfang der 1860er Jahre „trachtenfolkloristische“ Entwicklungen zu beobachten: 1862 besuchten dreißig bis vierzig Mitglieder des Zentralausschusses der königlichen Landwirtschaftsgesellschaft aus Celle den Lüchower „landwirthschaftlichen Localverein“ des Wendlandes. Dafür veranstaltete man für die Gäste u. a. einen öffentlichen Brautzug mit einem wendischen „Brautpaar mit stattlichem Gefolge von Trauführern und einem hübschen Kreis wendischer Brautjungfern in der eigentümlichen [...] Tracht“.³⁷ In der Festhalle führte die Gruppe vor den Gästen Hochzeits Tänze auf.³⁸ Kurz vor dem großen Ereignis wurden speziell die wendländischen Frauen von einem anonymen Autor in der „Zeitung für das Wendland“ per Anzeige dazu aufgerufen, mit ihren „außerordentlich kleidsamen goldenen Mützen“ am Fest teilzunehmen.³⁹

Tatsächlich kamen etwa 6000 BesucherInnen zu diesem ersten Schau-Brautzug im Wendland und der damit einhergehenden Präsentation „Wendländer Trachten“. Der aus Lüchow stammende Ingenieur und Fabrikant Karl Hennings (1827-1898), ein freiheitlich denkender Bürger, schrieb die Festschrift „Das Hannoverische Wendland“, in der er neben wirtschaftlichen Belangen auch die wendländische Kleidung bzw. ‚Tracht‘ thematisierte.⁴⁰ Erstmals wird an dieser Stelle sowohl Werktags- als auch Festtagskleidung des Wendlandes im 19. Jahrhundert schriftlich fixiert. Der Verfasser spricht u. a. von den malerischen „Trachten“ der wendischen Mädchen und idyllisiert das Ländliche. Hennings Schilderung des regionalspezifischen Kleidungsstils spiegelt einerseits bürgerliche Interessen an einem „Gegenentwurf zur eigenen Situation“⁴¹ und andererseits ländliche Kleidung als Medium regionaler Identität.⁴² Ziemlich sicher haben die Festschrift und dieses folkloristische Ereignis bei einem Teil der Bevölkerung

ein Bewusstsein für ‚wendländische Trachten‘ geweckt oder sogar geschärft.

Königsbesuch 1865 im Wendland⁴³

Für diese These sprechen verschiedene Indizien im Zusammenhang mit dem Königsbesuch im Jahr 1865 im Wendland. Bis zum Preußisch-Österreichischen Krieg 1866 war das Wendland Teil des Herrschaftsgebietes König Georgs V. von Hannover. In Begleitung seines Sohnes Ernst August bereiste der Herrscher vom 9. bis zum 17. Juli 1865 die Region.⁴⁴ Das Oberhofmarschallamt organisierte das Unternehmen und gab den Amtleuten und -vögten Anweisungen zum Ablauf der Tour, bei der sich der in jungen Jahren erblindete König einerseits ‚seinem‘ Volk als strenger Herrscher präsentieren und zugleich die Verbundenheit zwischen Untertanen und Königshaus stärken wollte. Auch der Regierungspräsident, der Landdrost von Issendorf, war in die Organisation der Reise durch das Wendland miteingebunden. Bei den Treffen mit Gemeindevorstehern hieß es, die Bevölkerung solle in Festtagskleidung erscheinen – von ‚Trachten‘ war dabei nicht die Rede.⁴⁵ Anders als in der Oberpfalz bereits 1842, wo Regierungspräsident Zu Rhein sogar auf das Erscheinungsbild von ‚Trachten‘ Einfluss nahm, um die Oberpfälzer in München positiver in Erscheinung treten zu lassen, ist hier kein ähnliches Interesse an ‚Trachten‘ und ‚Trachten‘-Präsentationen feststellbar.

Allerdings war der bäuerlich-ländlichen Bevölkerung sehr wohl bewusst, dass ihre althergebrachte Kleidung etwas Besonderes darstellte, wählte doch ein Teil der Frauen ‚Trachten‘ als Festtagskleidung für dieses Großereignis aus, wie eine Fotografie aus dem Amt Lüchow⁴⁶ exemplarisch belegt. Darüber hinaus erhielt eine Kaufmanns-Tochter die Erlaubnis, Königin Marie als „Andenken an die Tracht der Wendländerinnen“ eine „Timp-Mütze“ zu schicken.⁴⁷ Speziell diese Geschenk-Übergabe ist ein deutliches Zeichen dafür, dass der Bevölke-

rung die Symbolik von ‚Tracht‘ und Region bekannt war.

Diese Geschehnisse sind in vielerlei Hinsicht aufschlussreich: ‚Trachten‘ besaßen für König Georg V. keine vergleichbare Bedeutung wie für die bayerischen Könige Ludwig I. und seinen Nachfolger Maximilian II., die während ihrer Regentschaft ländliche Kleidung zuerst als ‚National-‘ und später als ‚Regionaltrachten‘ der einzelnen Regierungsbezirke für ihre politischen Ziele bewusst einsetzten. ‚Trachten‘ politisch zu nutzen, schien dem Hannoveraner König völlig fremd zu sein, sodass im Königreich Hannover während des 19. Jahrhunderts von staatlicher Seite auch keine ‚trachtenfolkloristischen‘ Impulse kamen. Dagegen zeigt sich die positive Konnotation von ‚Tracht‘ durch den Landesvater, als dieser in seiner Dankesadresse ausdrücklich das Festhalten an den „schönen alten Sitten und Trachten“⁴⁸ rühmt und damit einerseits sein Bewusstsein für ‚Trachten‘ und andererseits seine antimodernistische Haltung⁴⁹ offenbart. Die ‚alten Sitten und Trachten‘ interpretierte er als Bekenntnis seiner ländlichen Untertanen im Wendland, am Althergebrachten festhalten zu wollen.

Emblematisierung der ‚Trachten‘

Fast zur selben Zeit gab es in München in gebildeten Kreisen Bestrebungen, die Emblematisierung der ‚Trachten‘ voranzutreiben: In den Jahren 1860 bis 1867 kam es im Auftrag von König Maximilian II. zur Veröffentlichung der achtbändigen „Bavaria“, der „Landes- und Volkskunde des Königreichs Bayern“. Der Verfasser des Oberpfalz-Kapitels, der Verwaltungsjurist Eduard Fentsch⁵⁰, spricht in den noch erhaltenen Manuskripten nie von einer ‚Oberpfälzer Tracht‘ oder von den ‚Trachten aus der Oberpfalz‘, sondern ordnet Kleidung und ‚Trachten‘ bestimmten Gemeinden zu, wie z. B. die ‚Sulzbürger Tracht‘.⁵¹ Nur das „Pfälzerhütl“ erwähnt er mehrmals, weist jedoch darauf hin, es käme immer seltener vor und werde von moder-

nen Hutformen verdrängt.⁵² Die Manuskripte Fentschs wurden vor der Drucklegung von den Redakteuren bearbeitet und ‚korrigiert‘, denn im gedruckten Werk ist tatsächlich die Rede von ‚oberpfälzischer Tracht‘ und dem ‚Oberpfälzer Hüt‘.⁵³ Das heißt, in Bayern und somit der Oberpfalz kam es im Laufe der 1860er Jahre von Regierungs- wie auch bildungsbürgerlichen Kreisen ausgehend zu einer Festschreibung überregionaler ‚Trachtenbezeichnungen‘. Anders im Wendland: Mit der Machtübernahme Preußens im Königreich Hannover im Jahr 1866 endete die Regentschaft Georgs V. So gab es in der Folgezeit auch kein staatliches Interesse an ‚Trachten‘ oder deren Befürwortung durch die Herrschenden.

Allerdings führte die erste schriftliche Fixierung wendländischer Hochzeitskleidung durch den Schriftsteller Eduard Ziehen⁵⁴ 1852 und der ‚Bauerbier- oder Erntetracht‘ durch den niedersächsischen Adligen Burghard von Cramm⁵⁵ in einem Artikel 1865 zu festen Vorstellungen über das Aussehen anlassgebundener ‚Trachten‘ im Wendland. Zur umfassenden ‚Systematisierung der wendländischen ‚Volkstracht‘, wie etwa in der ‚Bavaria‘, ‚kam es erst 1908 durch den Lehrer und Slawisten Ernst Mucke‘,⁵⁶ also etwa vierzig Jahre später als in Bayern bzw. der Oberpfalz.

Fortschreitende Folklorisierung

Zwischen 1880 und 1914 „erfasste Süd- und Norddeutschland“ erneut eine „folklorisierende Trachtenfestwelle im Gefolge der allgemeinen historischen Festzüge der Zeit“,⁵⁷ wie auch unter dem Eindruck der „ethnographischen Tableaus“ der Weltausstellungen seit 1867.⁵⁸ Wie weit die folkloristische Inanspruchnahme ländlicher Kleidung in der Oberpfalz und im Wendland voranschritt, zeigen exemplarische Auftritte während der 1890er Jahre und zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Beim landwirtschaftlichen Fest in Neunburg v. Wald im Jahr 1891 begrüßte eine „Gruppe

oberpfälzischer Landleute“ den Regierungspräsidenten von Ziegler.⁵⁹ Die Beschreibung ihrer ‚Tracht‘ in der Zeitschrift „Bayerland“ belegt den Rückgriff auf Kleidung aus früheren Jahrzehnten. Vermutlich bewerteten die Mitglieder der ‚Trachten‘-Gruppe alte Kleidungsstücke als ‚Tracht‘, kombinierten sie nach eigener Lesart und traten mit diesem Konstrukt als „Oberpfälzer Landleute“ auf.

Im selben Jahr initiierte die Stadt München einen Huldigungsfestzug zu Ehren des Hauses Wittelsbach anlässlich des siebenzigsten Geburtstages von Prinzregent Luitpold. Der Münchner Bürgermeister und Festausschussvorsitzende von Widenmeyer plädierte trotz Kritik von vielen Seiten für die altbewährte Teilnahme von ‚Trachtengruppen‘, deren Einsatz er politisch nutzen wollte, wie seine Äußerung dazu verrät: „Auch könnten dabei die Volkstrachten der einzelnen Kreise – die in Wirklichkeit gar nicht mehr existieren – vorteilhaft gebraucht werden.“⁶⁰ Es wurde wieder ein Festzug mit Hilfe der gesamten bayerischen Verwaltung realisiert, allerdings mit Unterstützung der landwirtschaftlichen Vereine sowie einiger weniger bis dato existierender ‚Trachtenvereine‘, wie jene aus Traunstein und Miesbach.⁶¹

Die Oberpfalz meldete sich in der Vorbereitungsphase mit dem Hinweis, „daß sie keine Volkstrachten aufzuweisen hat“.⁶² Trotzdem nahmen schließlich „Ländliche Abordnungen aus Beilngries, Parsberg und Nabburg“ an dem Festzug teil.⁶³ Es existieren Berichte, wonach eine 26-köpfige Beilngrieser Gruppe – darunter ein Brautpaar – beim Münchner Festzug in ‚Nationaltrachten‘ auftrat, ebenso ein Brautpaar aus dem Bezirksamt Nabburg.⁶⁴ Das bedeutet, bevor ‚Trachtenvereine‘ in der Oberpfalz existierten⁶⁵, schlossen sich Gruppen oder Paare zusammen, um in konstruierten ‚Trachten‘ bei einem Huldigungs-Umzug aufzutreten und dabei regionale Identität repräsentieren zu können. Allerdings waren die ‚Trachtengruppen‘ erneut erst dann zustande gekommen, nachdem die Obrigkeit den Wunsch hierfür ausgesprochen hatte. Die Initiative schärfte bei allen Be-

teiligten wieder einmal das Bewusstsein für die Symbolik von ‚Trachten‘ sowie für ihre wichtige Funktion als Instrument zur Herrscherhuldigung. Und obwohl allgemein bekannt gewesen sein dürfte, dass die ‚Trachten‘-Abordnungen für solche Festzüge künstlich arrangiert werden mussten, berichteten die Medien später unbeeindruckt von der Existenz „blühenden, ‚echten‘ Trachtenlebens“.⁶⁶

Bazar zur Unterstützung des Elisabethenvereins

Der Huldigungszug zum 70. Geburtstag des Prinzregenten von 1891 wirkte noch 1894 in der bayerischen Landeshauptstadt nach: Im Herbst fand dort im alten Rathausaal ein Bazar des katholischen Elisabethenvereins statt, der sich zur Unterstützung von Kinderbewahranstalten einsetzte. In einem Bericht darüber heißt es, dieses Fest verdanke „seinen Ursprung dem heute noch in München unvergessenen Festzuge zum 70. Geburtstag Seiner König[lichen] Hoheit des Prinzregenten“, bei dem „die ländlichen Abordnungen in den unvergleichlich malerischen Trachten ihrer Heimat“ den „Glanzpunkt“ darstellten.⁶⁷

Die Grundidee des Bazars war eine Münchener Dult mit der Erweiterung, „daß die Verkäuferinnen in den malerischen Volkstrachten des Landes gekleidet erschienen“.⁶⁸ Am Verkaufsstand „Zur billigen Ober-Pfältzerin“ boten „Frau Professor von Sicherer, Freifräulein von Horn“ und „Freifrau von Reck“⁶⁹ ihre Waren feil. Die adeligen Damen repräsentierten sozusagen als Models die ‚Trachten‘ der einzelnen Regierungsbezirke. Offen bleibt, woher die ‚Trachten‘ stammten und wer sie auf welcher Grundlage arrangierte. Die Veranstaltung enthüllt oberflächliche Vorstellungen vom pittoresken, idealtypischen Leben auf dem Land. Bei diesem Bazar gab es keinerlei Berührungspunkte mehr zwischen ‚Oberpfälzer Trachten‘ und Menschen aus der Oberpfalz. Der folkloris-



Der Bazar des Elisabethenvereins zu München.

Wir haben in letzter Nummer in Wort und Bild des Bazars gedacht, welchen der Elisabethenverein im alten Rathause zu München veranstaltete. Das Fest erhielt einen besonderen, eigenartigen Reiz, indem die Verkäuferinnen in den herrlichen malerischen Volkstrachten des Landes geteilt erschienen. — Es fehlte fast

ländlichen Verzierungen eine hohe moralische Anerkennung. Log doch in der Wahl des Ortes, daß die kostbaren Toiletten nicht unzulässig und phantastischer werden könnten, als die einfache und doch so schöne Tracht des Landvolks. Wir geben heute das Bild der Bude zur „billigen Pfälzerin“. Die Verkäuferinnen sind: die erste Dame zur Linken des Besuchers Frau Professor v. Sicherer, in Mitte Freifräulein v. Horn, zur Rechten Freifrau v. Reck. Das Bild zeigt besser als unsere Worte, welche malerischen Anblick den Besuchern des Bazars geboten war. Es war kein Wunder, daß ganz München herbeiströmte, um den mühseligen Zwecken des Vereins über 40000 Mark zugeführt werden konnten.



Büchertisch.

Orlando di Lasso. Ein Lebensbild zum dritten Centenarium seines Todesjahres (14. Juni 1594). Von Ernst v. Destouches, hl. bayerischem Archivar und Chronist der Stadt München. Mit fünf Abbildungen. (Mün-

chen J. B. Lentner'sche Buchhandlung, Ernst Stoll jun.) — Der durch zahlreiche historische und vortreffliche Arbeiten rühmlichst bekannte Verfasser hat in dem vorliegenden Werke wieder eine glänzende Probe seines historischen Forscher-talents und seiner eminenten Darstellungsgabe niedergelegt. Die Schrift wird jetzt, da das Andenken des großen Meisters der Tone in den Vordergrund der öffentlichen Aufmerksamkeit getreten ist, lebhaft Beachtung finden.

Geschichte des Klosters Benediktbeuern (740—1803) mit Berücksichtigung der allgemeinen Geschichte und der landschaftlichen Literatur, von Dr. Franz Daffner. (München, Verlag des literarischen Instituts Dr. W. Kuttler, Dr. Haas.) — Benediktbeuern gehörte zu den berühmtesten Klöstern Bayerns; jeztendlich wies dort die Schöne des hl. Benedikt fast 1100 Jahre, von (740 bis 1803). In diesem Jahre wurde auch das schwebende Stütz von Aufhebungsbefehle betroffen. — Das vorliegende Buch berichtet und,

tische Charakter der Veranstaltung dürfte allen Beteiligten bewusst gewesen sein.

‚Trachtenfeste‘ in Scheeßel und Hitzacker

Bis um 1900 fanden publikumswirksame, spektakuläre ‚Trachtenfeste‘ hauptsächlich in Süddeutschland und Österreich statt. Ab 1902 informieren Zeitungsartikel „über einige in Niedersachsen modisch gewordene kleinere Trachtenfeste, die zumeist von den Mitgliedern städtischer Vereine organisiert wurden“.⁷⁰

Abb. 3: Artikel zum „Bazar des Elisabethenvereins“, Abb. in Das Bayerland 5 (1894), Nr. 37, S. 1.

Für die „städtisch-bürgerlichen Heimatfreunde“, unter ihnen viele AnhängerInnen der sich immer stärker formierenden Heimatbewegung, stand dabei noch nicht die ‚Trachtenerhaltung‘, sondern die Freude am Kostümieren und Feiern im Vordergrund.⁷¹

1903 war in der Heimatbewegung ein Sinneswandel zu beobachten: „Erste, ernsthafte Bemühungen, die Bauern zum Beibehalten ihrer Trachten zu bewegen, setzten ein.“⁷² Neben Aufrufen und Appellen zur ‚Trachtenerhaltung‘⁷³ gab es in der Zeitschrift „Niedersachsen“ den Vorschlag, ‚Trachtenfeste‘, „die sich [...] in Süddeutschland schon sehr bewährt hätten“ zu veranstalten, und zwar in Orten, „in denen möglichst noch Tracht getragen“ werde. Schon bald stand das verkehrsgünstig gelegene Dorf Scheeßel als erster Austragungsort fest.⁷⁴ Zum großen „Unterstützer-Kreis“ gehörten „nebst Kunstschaffenden und Architekten, Kirchenvertretern, Zeitschriftenredakteuren und Museumsleitern etliche höhere Verwaltungsbeamte wie Landräte, Senatoren und Regierungspräsidenten“,⁷⁵ allesamt Mitwirkende der Heimatbewegung.⁷⁶ Als RepräsentantInnen der ‚Trachten‘ wünschten sich die Organisatoren ganz ausdrücklich die „trachttragende Landbevölkerung“. Städter und die nicht ‚trachttragende‘ Landbevölkerung sollten mitfeiern, ohne „in einem geliehenen Kostüm“ zu „erscheinen“, denn „Bauernkarikaturen“ [sic!] waren ausdrücklich unerwünscht.⁷⁷ „Trachtenpflege war eine ernste Angelegenheit geworden und sollte mit der bisherigen [...] Kostümierung nichts mehr zu tun haben.“⁷⁸ Dass das Fest doch nicht nur zur Ehre der Bauern bestimmt war, ist dem auf ein städtisches Publikum ausgerichteten Festprogramm zu entnehmen,⁷⁹ das an manchen Stellen Ähnlichkeiten mit süddeutschen ‚Trachtenfesten‘ aufwies.⁸⁰ Der ‚Trachtenerhaltungsgedanke‘ war nicht realisierbar.

Das Scheeßeler Trachtenfest blieb indes nicht ohne Folgen: Ein Jahr später fand das Artländer Trachtenfest mit über zwanzigtausend BesucherInnen statt. Im Juli 1907 führte in Hitzacker der „Wendländische Alter-

tums-Verein in Lüchow“ unter dem Vorsitz des rührigen Lehrers und Kantors Carl Menté⁸¹ aus Rebenstorf ein „Wendländisches Trachtenfest“ durch.⁸² Menté inszenierte ein Fest, bei dem sich LehrerInnen und Mitglieder des „Wendländischen Altertum-Vereins in Lüchow“ in ‚Trachten‘ aus dem Wendland präsentierten.⁸³ Eine von mehreren Darbietungen trug den Titel „Aufführungen aus dem alten Bauernleben des Wendlandes“.⁸⁴ Die dargebotenen Themen „ähnelten Bildern“ vorausgehender Feste: Zu sehen waren „eine Spinnstube, eine Ernteszene, Tanz beim ‚Burbeer‘, ein Hochzeitszug und eine Gemeindeversammlung“.⁸⁵ Ein Jahr später wurde in der Zeitschrift „Niedersachsen“ das vom Lüchower Verein veranstaltete „Burbeer“ scharf kritisiert und als warnendes Beispiel angeführt, denn es hätten nur „sehr wenige ‚echte‘ Wendländer teilgenommen. Es habe sich vielmehr zu einem ‚Kostümfest‘ für die ‚Stadtschen‘ entwickelt“.⁸⁶

Im Laufe der Zeit wurde viel grundsätzliche Kritik an den ‚Trachtenfesten‘⁸⁷ laut, denn die ursprüngliche Absicht der Heimatpflege war immer unwichtiger geworden und die Ziele mitnichten erreicht.⁸⁸ Man verabschiedete sich von der Illusion, das Verschwinden der ‚Trachten‘ verhindern zu können und suchte neue Aufgaben, z. B. ‚Trachten‘ zu sammeln und in Museen zu zeigen⁸⁹ oder ihre Erneuerung zu lenken.⁹⁰ Die ‚Trachtenfesteuphorie‘ ebte ab und die niedersächsische Heimatbewegung wandte sich den Heimatfesten zu, wohingegen es in Süddeutschland weitere viel beachtete ‚Trachten‘-Auftritte gab.

1910 feierte die Stadt München das hundertjährige Bestehen des Oktoberfestes und organisierte einen Festzug, wobei auch eine oberpfälzische Gruppe als „Landleute aus der Umgebung Regensburgs“ in ‚Landestrachten‘ auftrat. Zu den AkteurInnen gehörte neben BürgerInnen und Handwerkern die Tochter eines Landrats.⁹¹ Ob die präsentierten ‚Trachten‘ je in dieser Zusammenstellung existiert haben, muss hinterfragt werden. Wir dürfen annehmen, dass es sich dabei um Konstrukte bzw.

‚Erfindungen‘ handelte, wie sie mittlerweile etwa in den oberpfälzischen Museen von Neumarkt und Oberviechtach gesammelt wurden⁹² und im selben Jahr bei der „Oberpfälzischen Kreisausstellung für Industrie, Gewerbe und Landwirtschaft“⁹³ in Regensburg zu bewundern waren. Ein Beobachter in München, Otto von Tegernsee, kommentierte den Auftritt der Oberpfälzer mit den Worten: „Es war die beste Gelegenheit, oberpfälzische Originale neu erstehen [sic!] zu lassen.“⁹⁴ Den Beteiligten von damals waren Kategorien wie „Fund und Erfindung“ oder „Folklorisierung“ unbekannt, aber der performative Charakter ihres Handelns war ihnen durchaus klar.

Abschließend lässt sich folgende Entwicklung skizzieren: Sowohl in der Oberpfalz als auch im Wendland sind im Laufe des 19. Jahrhunderts ‚trachtenfolkloristische‘ Phänomene zu beobachten. Allerdings setzten sie in der Oberpfalz sehr viel früher ein, ausgelöst durch das Bayerische Königshaus und unter Einbindung des gesamten Verwaltungsapparates. Im Wendland blieben solche Impulse aus, in der Bevölkerung gab es aber durchaus ein Bewusstsein für die regionale Symbolik der ‚Trachten‘. Eine wichtige Rolle dabei spielten Veröffentlichungen, wie etwa die Schilderungen Eduard Ziehens, die Festschrift Karl Hennings und die Dankesadresse des Königs sowie das Wirken landwirtschaftlicher und historischer Vereine. In beiden Regionen spiegelten die ‚Trachten‘ die „vestimentären Wunschbilder von ländlicher Kleidung“⁹⁵ bestimmter Bevölkerungskreise.

Die Erhaltungsbemühungen der Wittelsbacher konnten das Verschwinden der bäuerlich-ländlichen Kleidungsweisen nicht aufhalten. Als diese Kleidungsstücke in Form von ‚Oberpfälzer Trachten‘ folkloristisch eingesetzt nur noch emblematische Zwecke erfüllten, bemühte sich im Wendland die junge Heimatbewegung noch um die Erhaltung von ‚Trachten‘ in der bäuerlichen Bevölkerung, weil sie das Resultat von „Fund und Erfindung“ als historische Realität angenommen hatte. Ebenfalls erfolglos! Auch hier entpuppten sich die ‚Trachtenfeste‘ kurz nach

1900 als folkloristische Veranstaltungen. Genauso wie in der Oberpfalz blieben die ‚Trachten‘ für das Wendland als Regionalembleme erhalten. In den Museen und auf Fotopostkarten beider Regionen existieren sie als Konstrukte⁹⁶ weiter, welche wiederum für künftige ‚trachtenfolkloristische‘ Auftritte als Quellen dienten.

Anmerkungen

- 1 Brückner 1986, S. 363-382.
- 2 Vgl. Weid 2008, S. 25-44.
- 3 Böning 1999, S. 25.
- 4 Keller-Drescher 2003, S. 34.
- 5 Mit ‚Tracht‘ werden hier „folklorisierte, typologie Formen“ der Kleidung bezeichnet (siehe dazu Keller-Drescher 2003, S. 34).
- 6 Vgl. Tschofen 1991, S. 1-46.
- 7 Siehe z. B. Schmitt 1988 (Baden), Höflein 1988 (Baden), Griebel 1991 (Franken), Böning 1999 (Niedersachsen), Kilian 2000 (Bayerisches Ries/Schwaben), Keller-Drescher 2003 (Württemberg), Weid 2007 (Oberpfalz) sowie das Forschungsprojekt „Vestimentäre Formen der Lüneburger Heide und des Wendlandes“ 2009-2011.
- 8 Keller-Drescher 2003, S. 34.
- 9 Bosl 1981, S. 250.
- 10 Gravenhorst 1969, S. 7-10; Kristophson 1987/88, S. 63, beide zit. n. Jürries 1992, S. 136.
- 11 Jürries 1992, S. 136.
- 12 Vgl. den Abschnitt „Kleidung in der Oberpfalz“ in: Weid 2007, S. 42-187.
- 13 Vgl. Weid 1992; dies. 1994, S. 7-34.
- 14 Es handelt sich um Männerkleidung. In: Königlich Bayerisches Intelligenzblatt für den Regenkreis 1815, Sp. 228.
- 15 Zum Beispiel: „nach Bauernart geschnittene Haare“. In: Königlich Bayerisches Intelligenzblatt für den Regenkreis 1822, Sp. 1414. – 1847 trug ein aufgegriffener, junger Mann „gewöhnliche Bauernkleidung“, die aus einem „schwarz manchestern Spenser“, einer „blau tuchenen Hose“, einem dunklen „Unterleibel“, einem schwarzen „Halstuch“, „Fäustling-Handschuhen“, einer schwarzen „Zipfelhaube“, „darüber einen schwarzen Filzhut mit zerrissener Krempe, graue Socken“ und Holzschuhen bestand. In: Königlich Bayerisches Intelligenzblatt für die Oberpfalz und von Regensburg 1847, Sp. 573ff.
- 16 Königlich Bayerisches Kreis-Amtsblatt für die Oberpfalz und von Regensburg 1865, Sp. 177f.
- 17 Steckbriefe, Diebstahlsmeldungen, Leichenfunde, Kindesaussetzungen.
- 18 Untersuchung im Rahmen einer Bachelor-Arbeit von Pina Weymann, Universität Oldenburg. Hannoversches Polizeiblatt 1853-1869, vgl. Weymann 2011. Dank an Andrea Hauser.

- 19 Siehe dazu ausführlich: Hauser, Engelbracht 2011.
20 Ebd.
- 21 Griebel 1991, S. 15; Hartinger 1988, S. 130f.; den entsprechenden Ministerialerlass des Innenministers von Abel vom 2.3.1842 vgl. Griebel 1991, S. 18.
22 Vgl. Weid 2007, S. 195-240.
- 23 Zu Rhein, Friedrich August von (1802–1870), in den Jahren 1841-1849 Regierungspräsident von Oberpfalz und Regensburg. In: Bosl 1983, S. 881.
24 27.4.1842. Staatsarchiv (StaatsA) Amberg, Landgericht älterer Ordnung (LGäO) Neunburg v. Wald 60. Vgl. Weid 2007, S. 195–240; Neckermann 1958, S. 35-46; Hartinger 1988, S. 132-134.
- 25 14.6.1842. StaatsA Amberg, LGäO Neunburg v. Wald 60; Abschrift der bereits am 24.4.1842 in Naburg verfassten Beschreibung der ‚Tracht‘. In: StaatsA Amberg, ebd.; Transkription vgl. Weid 2007, S. 231f.
- 26 7.9.1842. StaatsA Amberg, LGäO Neunburg v. Wald 60; vgl. Weid 2007, S. 230-236.
27 Ebd., S. 228ff.
- 28 Die bislang ausführlichste Untersuchung der Aktenbestände unter dem Aspekt politischer Mentalitätsgeschichte mit dem Programm Maximilians II. zur „Hebung des bayerischen Nationalgefühls“ vgl. Hanisch 1991; für eine kritische Einordnung einzelner Kapitel Hanischs, vgl. Griebel 1991, S. 57, Anm. 151.
- 29 Diese Maßnahmen bezogen sich z. B. auf Feste, Unterricht, öffentliches Leben etc. Es ging dabei um die Weckung patriotischer Gefühle, bayerisches Geschichtsbewusstsein, die Erziehung zum anhänglichen Untertanen, das Verhältnis von Herrscherhaus und Kirche, die öffentliche Meinung und Wahlen, Klasseninteressen und eine konservative Partei und – „am wichtigsten und alles übergreifend“ – um die Legitimität der Monarchie. Der „bayerische Untertan“ sollte seine Obrigkeit aus innerer Überzeugung akzeptieren im Sinn von: „sie ist rechtmäßig, sie handelt rechtmäßig, sie ist legitim“. In: Hanisch 1991, S. 7.
- 30 Ebd.; Ingolf Bauer weist darauf hin, dass diesen Begriffen zeitgenössische politische Vorstellungen zugrunde lagen. Er gibt Hinweise auf historische Untersuchungen der allgemeinen Diskussion, vgl. Bauer 1988, S. 3, Anm. 28.
- 31 Griebel 1991, S. 54.
32 Köstlin 1988, S. 307.
- 33 Griebel 1991, S. 55-108; Weid 2007, S. 240-294.
- 34 Die dargestellten Figurinen stammen bis auf jene des „Oberbayern“- sowie „Schwaben und Neuburg“-Blattes aus dem Werk von Lommel und Bauer 1836, vgl. Fischer 1855.
- 35 Originalvorlagen vgl. Lommel, Georg und Gottlieb J. Bauer 1836.
36 Für die Oberpfalz vgl. Weid 2007, S. 295ff.
- 37 Hennings 1862, S. 160; zit. n. Hauser, Engelbracht in diesem Band. Siehe auch Hauser 2012, S. 53-71.
38 Ebd.
- 39 Zeitung für das Wendland, 2.7.1862; zit. n. Hauser 2012, S. 53-71.
- 40 Hauser, Engelbracht in diesem Band. Ebenso Hauser, Engelbracht 2011, S. 42f.
41 Keller-Drescher 2003, S. 31.
- 42 Hauser, Engelbracht in diesem Band.
43 S. dazu ausführlich Schibbe in diesem Band sowie Schibbe in Hauser, Engelbracht 2011, S. 127-133.
44 Brosius 1978/79, S. 151-158.
- 45 Dank an Laura Schibbe, vgl. Schibbe in diesem Band sowie Schibbe in Hauser, Engelbracht 2011, S. 127-133.
46 Vgl. Schibbe in diesem Band sowie Schibbe in Hauser, Engelbracht 2011, S. 127-133, hier S. 132.
- 47 Dank an Laura Schibbe, vgl. Schibbe in diesem Band sowie Schibbe in Hauser, Engelbracht 2011, S. 127-133.
- 48 Zeitschrift für das Wendland, 22.7.1865, Extrablatt.
49 Vgl. Schnath 1964, S. 214f.
50 Weid 2008, S. 40.
- 51 Ebd., S. 41.
52 Ebd.
53 Ebd., S. 42.
- 54 Ziehen 1852, S. 658-670, vgl. Hauser, Engelbracht in diesem Band.
55 Cramm 1865, S. 250f., vgl. Hauser, Engelbracht in diesem Band.
- 56 Mucke 1908, vgl. Hauser, Engelbracht in diesem Band.
57 Brückner 2005, S. 10.
58 Wörner 1999, S. 145-190.
- 59 Das Bayerland (1892), 3. Jg., S. 204; vgl. Weid 2007, S. 343.
60 Würzburger Generalanzeiger Nr. 278, 24.11.1890, S. 1; zit. n. Griebel 1991, S. 170.
- 61 Ebd.
62 Regensburg 4.12.1890, Hauptstaatsarchiv München MInn 46824; zit. n. Griebel 1991, S. 170.
- 63 „Zugsordnung für den 12. März 1891 nach den Beschlüssen der Delegiertenversammlung vom 21. und 22. Februar 1891“; vgl. Staatsarchiv Nürnberg Reg. K. d. I., Abg. 1968, Tit. I b.
- 64 Das Bayerland 1893, S. 60 u. S. 396; ebd. 1894, S. 120 u. S. 379. In den Jahren von 1892 bis 1895 veröffentlichte die Zeitschrift in loser Folge unter der Rubrik „Bayerische Nationaltrachten“ in erster Linie Beschreibungen und Fotografien der ‚Trachtengruppen‘, die am Festzug im März 1891 in München teilgenommen hatten.
- 65 Bis zum Ersten Weltkrieg pflegten vier in der Oberpfalz gegründete Vereine oberbayerische ‚Trachten‘ und Tänze bzw. Schuhplattler. In Amberg gab es einen Oberpfälzer ‚Trachtenerhaltungsverein‘, der nur kurze Zeit Bestand hatte, vgl. Weid 2007, S. 371.
- 66 Würzburger Generalanzeiger Nr. 278, 24.11.1890, S. 1; zit. n. Griebel 1991, S. 170.
- 67 Der Verfasser vergaß nicht, darauf hinzuweisen, dass bis dato die Allgemeinheit davon ausgegangen sei, die „ziemlich junge Oberländer Tracht wäre die einzige im Lande noch wirklich getragene Volkstracht. Der Festzug aber zeigte, welche reiche Fülle sich noch allerwärts erhalten hat.“ Das heißt, der 1891er Festzug hinterließ bei den Zuschauern den

- Eindruck, es existiere in ganz Bayern ein vielfältiges ‚Trachtenleben‘, vgl. Das Bayerland 1894, Nr. 37, S. 445.
- 68 Ebd.
69 Ebd.
70 Böning 1999, S. 48.
71 Ebd., S. 50f.
72 Ebd., S. 52.
73 Ebd., S. 54f.
74 Ebd., S. 55.
75 Ebd., S. 56f.
76 Ebd., S. 57.
77 Niedersachsen, 9. Jg., Nr. 22 vom 15.8.1904, S. 381; zit. n. Böning 1999, S. 58.
78 Böning 1999, ebd.
79 Ebd., S. 59.
80 Ebd., S. 66f.
81 Ebd., S. 70; ausführliche Darstellung zum Wirken Carl Menten, vgl. Hauser, Engelbracht in diesem Band und Hauser in diesem Band sowie Selheim in diesem Band.
82 Böning 1999, S. 70.
83 S. dazu Hauser 2012, S. 53-71.
- 84 Böning 1999, S. 70.
85 Hannoverland 1907, S. 151; zit. n. Böning 1999, S. 70.
86 Niedersachsen, 13. Jg. Nr. 20 vom 15.7.1908, S. 372; zit. n. Böning 1999, S. 77.
87 Trotzdem organisierte Carl Menten 1908 ein „Bauerbierfest“ in Lüchow, u. a. nahmen Vierländer und Bückeburger ‚Trachtengruppen‘ teil, vgl. Hauser 2012, S. 53-71.
88 Böning 1999, S. 71-83.
89 Zur Konstruktion von ‚Trachten‘ aus dem Wendland in verschiedenen Museen, vgl. Selheim und Hauser, Engelbracht in diesem Band.
90 Böning 1999, S. 73; Hauser, Engelbracht 2011, S. 45.
91 Vgl. Tegernsee 1911, S. 16-19 und 34-37.
92 Kleindorfer-Marx 1986, S. 569 u. S. 572.
93 Ebd., S. 559.
94 Tegernsee 1911, S. 18.
95 Keller-Drescher 2003, S. 34.
96 Für die Oberpfalz, vgl. Weid 2007, S. 375–379; für die ‚Trachten‘ im Wendland vgl. Selheim sowie Hauser, Engelbracht und Hägele in diesem Band.

Insert:

Pina Weymann

Das Hannoversche Polizeiblatt¹

Das Hannoversche Polizeiblatt, herausgegeben von der Königlichen Preußischen Polizeidirektion in Hannover, ist ein Informationsblatt polizeilicher Behörden, das im 19. Jahrhundert als effektives Fahndungsmittel in der Verbrechensbekämpfung diente. Die zur Verfolgung ausstehenden Straftaten wurden in folgende Rubriken gegliedert, die im Hinblick auf Kleidungsbeschreibungen ausgewertet worden sind: „Steckbriefe“, „Personen, deren Verhältnisse zu ermitteln“, „Verschwundene Personen“, „Gefundene Leichen“, „Angehaltene verdächtige Sachen“, „Kindesaussetzung“, „Raubanfall“ und „Gestohlene und unterschlagene Sachen“. Untersucht wurden das gesamte Jahr 1853 sowie jeweils der Monat März der Jahre 1854-1869. Es fanden sich insgesamt 173 Einträge, in denen Kleidung aus dem Raum der Lüneburger Heide-Nord bzw. -Süd und des Wendlands beschrieben ist.

Ein Blick auf die Rubriken des Polizeiblattes zeigt, dass besonders die Kategorien „Steckbriefe“ und „Gestohlene und unterschlagene Sa-

chen“ die Mehrzahl der Einträge zu Kleidung beinhalten. Mit einer Anzahl von 73 Verzeichnungsangaben zu Kleidungen, daran anschließend folgt die Kategorie „Gestohlene und unterschlagene Sachen“ mit 64 Einträgen. Jeweils zehn Einträge finden sich in den Rubriken „Angehaltene verdächtige Sachen“ und „Personen, deren Verhältnisse zu ermitteln“. Angaben zu Kleidungen finden sich mit insgesamt sieben Einträgen in der Rubrik „Verschwundene Personen“, viermal in „Leichenfunden“, dreimal in „Zustellende Personen“ und mit jeweils einem Eintrag werden Kleidungsangaben in „Kindesaussetzungen“ sowie „Raubanfall“ gemacht.

Welche Personengruppen sind betroffen? Aufgrund der ausführlichen Berichterstattung der BeamtInnen können dem Polizeiblatt häufig Angaben zum sozialen Stand oder Beruf der beschriebenen Person entnommen werden. Mit über 50% werden Handwerker genannt, ein Viertel aller Berufe besteht aus sogenannten Hilfskräften², mit weniger Angaben werden

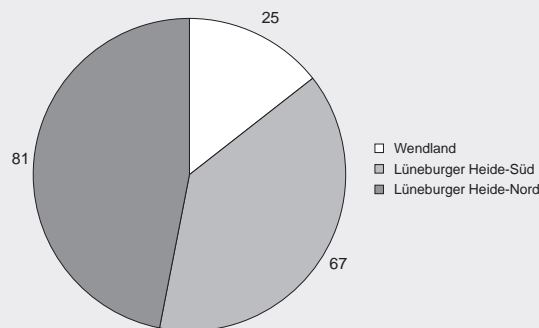


Diagramm 1: Regionen/1853-1869 (gesamt 173).

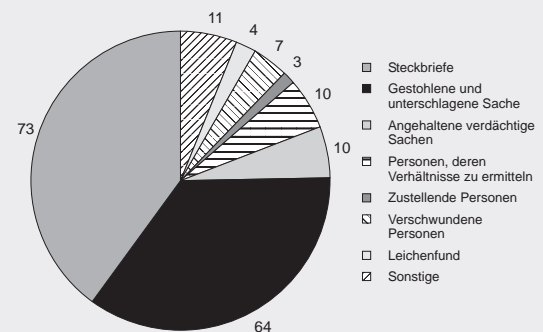


Diagramm 2: Rubriken des Hannoverschen Polizeiblattes/1853-1869 (gesamt 173).

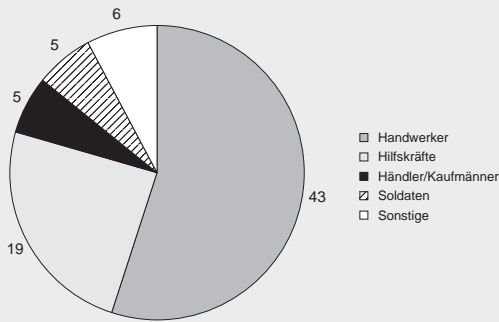


Diagramm 3: Berufsgruppen/1853-1869 (gesamt 78).

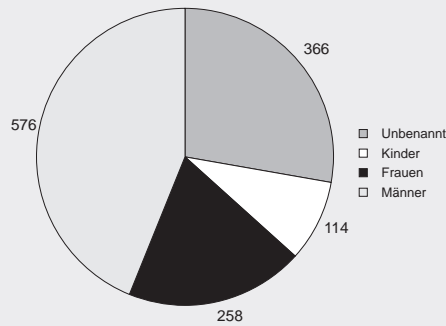


Diagramm 4: Kleidungsstücke/Personengruppen/1853-1869 (gesamt 1314).

noch Gruppen wie Händler / Kaufmänner, Soldaten und Sonstige³ aufgeführt.

Geschlechterverteilung: Verzeichnet sind insgesamt 576 Kleidungen für Männer, 258 für Frauen, 114 für Kinder; 366 genannte Kleidungsstücke konnten nicht eindeutig zugeordnet werden. Letztere ergeben sich meist aus Verzeichnungen von Diebstählen.

Im Folgenden soll nun untersucht werden, in welche Kategorien sich diese einordnen lassen. Datengrundlage ist dabei zunächst die Vollerhebung für das Jahr 1853 und anschließend die Auszählung des Monats März für die Jahre 1854 bis 1869.

Für den gesamten Zeitraum fällt auf, dass Oberbekleidungen mehrheitlich genannt sind, anschließend folgen Zubehör, Kopfbedeckungen, Schuhwerk, Überbekleidung und am seltensten Unterbekleidung.

Männerkleidung

Für die Bekleidung der Männer wurden in dem betrachteten Zeitraum von 1854 bis 1869 vor allem dunkle Materialien, wie Tuche, Leinen und Baumwollstoffe verwendet. An Farben finden sich überwiegend Grau, Braun, Schwarz und Blau. Die Materialien der Frauenbekleidung bestanden vorwiegend aus Leinen, baumwollenen und wollenen Stoffen. Als Farben wurde hauptsächlich Rot, Blau, Weiß und Grau genannt. Die Bekleidungen von Kindern bestehen vor allem aus Leinen, an Farben wurden verschiedene erwähnt. Dazu gehören Rot, Blau, Weiß und Grau. Die unter „Unbenannt“ aufgeführten Kleidungen zeichnen sich vor allem durch wollene und baumwollene Stoffe sowie Tuche aus. Farblich benannt wurden sie überwiegend durch Weiß, Schwarz, Grün, Blau,

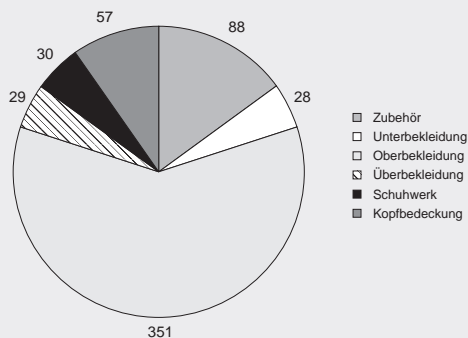


Diagramm 5: Kleidungsbestand/1853 (gesamt 583).

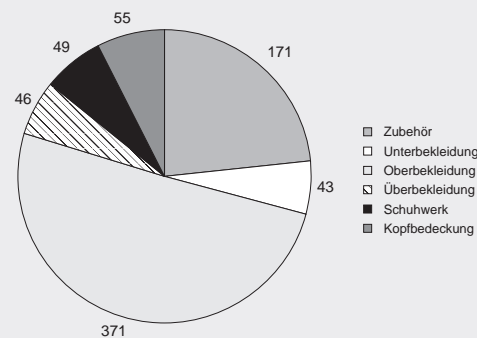


Diagramm 6: Kleidungsbestand/1854-1869 (gesamt 741).

Grau, Braun. Neben den Farb- und Materialangaben werden oft Muster und Verzierungen von Bekleidungen beschrieben.

Versucht man nun die Kleiderkombinationen der Personengruppen herauszustellen und orientiert man sich an den aufgeführten Kleidungen der Beamten, die als „getragene Kleidung“ verzeichnet werden, dann lässt sich für männliche Personen folgendes feststellen: Getragen wurden überwiegend eine Kombination aus einem Rock, einer Hose, einer Weste sowie einer Kopfbedeckung (Mütze, Hut, Kappe) mit Stiefeln. Oftmals wurden dazu auch Hemden getragen. Als Überbekleidungen wurden Überzieher, Jacken oder Paletots verzeichnet. Als Zubehör dienen in vielen Fällen Halstücher, genannt wurden unter anderem aber auch Vorhemden, Kragen, Hosenträger oder Leibriemen.

Frauenkleidung

Frauenkleidung wird überwiegend als Variante aus einem Kleid und Umschlagetuch beschrieben, die Kombination aus einem Rock und einer Jacke wurde wenig genannt. Das ist interessant, denn es bedeutet, dass Rock und Mieder offenbar keine gängige Kleidungsformen waren. Zusätzlich wurde üblicherweise eine Kopfbedeckung getragen. Als Überbekleidung dienten Mäntel, Jacken oder Paletots. Zubehör in Form von Halstüchern wurden oft genannt, weiteres Zubehör wurde beispielsweise in Form von Muffen oder Schmuck (hauptsächlich Ohringen) erwähnt. Oft wurden den Bekleidungen die Bezeichnung „Sommer“ – etwa „Sommerhose“, „-rock“, -Jaquet“ oder „aus Sommerzeug“ – hinzugefügt. Im Gegensatz dazu wird lediglich ein „Winterrock“ aufgeführt. Jedoch werden wattierte und gefütterte Bekleidungen auch in den Beschreibungen benannt. Neben den Angaben zu Futterstoffen wie Leinen, Shirting, Kattun, Seide, Orleans und wollenen Materialien werden auch warmhaltende Materialien als Futterstoffe erwähnt: Aufgeführt werden beispielsweise Biber (1856, 1862), Lama (1857)

sowie Fries oder Wollzeug (1860) und ein als stark bezeichnetes Wollzeug (1865).

Die Stichproben geben kaum Angaben zu Veränderungen bezüglich Schnitten oder Formvarianten der Bekleidungen her. Festgehalten werden kann aber, dass neben den durchaus günstigeren Kleidungsstoffen auch wertvollere Materialien auftreten. So ist beispielsweise öfters von Seide oder auch Pelz die Rede. Während Pelzmützen und Seidenmützen einige Male genannt werden, werden bei vielen Beschreibungen „Pelzwerk“, „-rand“ oder „-besatz“ verzeichnet. Neben den Kopfbedeckungen finden sich auch andere Kleidungsstücke, bspw. Handschuhe und Muffe aus Pelz. Auch Seide wird mehrmals in Verbindung mit Futterstoff genannt. Während kaum Besonderheiten oder Auffälligkeiten anhand der Stichproben entnommen werden können, lassen sich im Bereich der Kopfbedeckungen neben den Materialien auch einige Formvarianten aufführen. Verzeichnet werden ab dem Jahr 1854 neben den Kopfbedeckungen aus preiswerteren Stoffen auch Kopfbedeckungen aus Pelz und Seide. Während oftmals keine Formvarianten der Kopfbedeckungen verzeichnet werden, kann 1855 eine „Deckelmütze“ und 1859 ein als rund und niedrig bezeichneter „Hut“ festgestellt werden, 1864 wird ein sogenannter „Calabreser Hut“⁴ sowie eine „Schipp-Mütze“ verzeichnet. Neben einem runden Hut wird 1868 einmalig ein sogenannter „Cylinderhut“⁵ aufgelistet.

Besonderheiten innerhalb der anderen Bekleidungskategorien sind marginal vermerkt. Bei der Betrachtung der Überbekleidungen seien jedoch zwei Kleidungsstücke als besonders zu verzeichnen: Es handelt sich hierbei um drei gestohlene Polkajacken⁶ (1854 in Braunschweig, 1855 in Wienenbüttel, 1856 in Celle) und einen einmalig verzeichneten Burnus⁷ (1856 Raum Celle). Vergleicht man die Kleidungseinträge der Gebiete Lüneburger Heide (94 Einträge) und des Wendlands (14 Einträge), dann werden keine Unterschiede zu Kleidungen oder Kleidungskombinationen ersichtlich. Insgesamt kann festgehalten werden, dass sich

keine Veränderungen der Kleidungen bezüglich deren Schnitte und Formen (abgesehen von den schon genannten Kopfbedeckungen) aufführen lassen. Innerhalb der Stichproben des Monats März lässt sich stets eine ähnliche Kleiderkombination bei den Personengruppen nennen. Diese kann jedoch nicht als regionaltypisch eingeordnet werden.

Bekleidung im Polizeiblatt vor dem Hintergrund der Kostümgeschichte

Vergleicht man an dieser Stelle die verzeichnete Kleidung von Frauen, Männern und Kindern im Hannoverschen Polizeiblatt mit der Kleidung kostümhistorischer Aufzeichnungen, dann können sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede festgestellt werden:

Bei der Betrachtung der Männerkleidung im Hannoverschen Polizeiblatt ist deutlich zu erkennen, dass die Farbangaben der Bekleidungen überwiegend aus gedeckten Farben, vor allem aus Grau-, Braun- und Schwarztönen, bestehen. Dabei wird in dem Kleidungsbestand aus dem Jahr 1853 zusätzlich noch Blau und Grün aufgeführt, die Stichproben von 1854 bis 1869 hingegen weisen noch Braun und Blau auf. Während Anfang des 19. Jahrhunderts, laut der Kostümgeschichte, noch individuelle Geschmäcker, auch bezüglich Farben, in die Kleidung eingebracht werden konnten, sollte mit der Einführung von Kleidungsregeln und aufgrund der Hinwendung zur zweckmäßigen Herrenkleidung Mitte des 19. Jahrhunderts die Zusammenstellung der Kleidungen erleichtert werden. Daraus resultierten vorrangig gedeckte Farbtöne, wobei Schwarz und Grau dominierten.⁸ Während die Stoffe dunkel geprägt waren, konnten Hosen jedoch gestreifte oder karierte Muster enthalten.⁹ Hinsichtlich der Farbtöne sind also Gemeinsamkeiten angesichts der Kleidung aus dem Hannoverschen Polizeiblatt und Kostümaufzeichnungen vorhanden.

Die Männerbekleidung im 19. Jahrhundert lag unter dem Einfluss Englands und ver-

einfachte sich nach 1850 aufgrund der Industrialisierung auffällig. Noch wurden Frack und Gehrock getragen. Kurz vor 1850 erschien das Jackett, zunächst noch mit einer Hose aus hellerem Stoff, nach 1860 aus dem gleichen Stoff wie der Rock. Der Frack ging nun in die Abendbekleidung über. Anstelle des Fracks wurde der Gehrock in die Tageskleidung eingeführt. 1867 kam der Sakko auf, dessen Weste und Hose stets aus dem gleichen Material hergestellt sein musste.¹⁰ Dazu wurde ein Hemd mit steifem Umlegekragen getragen. Der Catrict als Mantel mit langem Schulterkragen und auch der Paletot blieben beliebt. Das Hemd lag an und Vorhemden galten als praktisch. Die aufwendig zu bindenden Krawatten, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts getragen wurden, wurden von einer schmalen, aber farbigen Schleifenkrawatte abgelöst.¹¹ Der Zylinder blieb auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in der Tagesmode, doch bekam er 1848 Konkurrenz durch den Kalabreser, den breitkrempigen Schlapphut.¹² Diese kostümhistorischen Anmerkungen über die Kleidung der Männer stimmen nur geringfügig mit dem ausgewerteten Kleidungsbestand des Hannoverschen Polizeiblattes überein. Betrachtet man nun die Beschreibungen des Polizeiblattes hinsichtlich der aufgeführten Kleidung, dann lässt sich aus den Auswertungen des Quellenmaterials nur ein Eindruck über die Kleiderkombinationen vermitteln. Präzise Aussagen zu Kombinationsmöglichkeiten beziehungsweise Schnitten der Kleidung sind der Quelle kaum bis gar nicht zu entnehmen. Das Polizeiblatt vermittelt nur einen Eindruck von oft auftretenden Kombinationen der Männerbekleidung, bestehend aus Überbekleidung (z. B. Jacke, Mantel, Paletot, Überzieher), einem Rock (z. B. Oberrock, Überrock), einer Hose, einem Hemd, einer Weste, oftmals Stiefeln sowie einer Kopfbedeckung. In den Einträgen der Stichproben 1854 bis 1869 sind in der Kleiderkombination oft Überzieher vorhanden, die in den Aufzeichnungen von 1853 seltener auftreten.

Der in der Kostümgeschichte genannte Frack und das Jackett tauchen lediglich je ein-

mal in den Aufzeichnungen der polizeilichen Schriften auf: 1853 wird ein „alter blauer Frack mit gelben Metallknöpfen“ vermerkt und 1869 ein dunkelgraues „Sommer-Jaquet“. Den Kopfbedeckungen werden teilweise Beschreibungen von verschiedenen Formen und Materialeigenschaften zugefügt. Eine „breite Krempe“ in Zusammenhang mit Kopfbedeckungen von Männern kann schon 1853 nachgewiesen werden. Aber die Kalabreser und Zylinderhüte können namentlich nur ein einziges Mal gefunden werden (Kalabreser 1864, Zylinder 1869).

Wie in der Männerbekleidung ist auch in der polizeilich verzeichneten Frauenkleidung eine Kleiderkombination zu erahnen. Frauen trugen vor allem Reifröcke mit immer zunehmendem Umfang, bis 1869 die Tournüre auftrat.¹³ Der Rock war körpernah gearbeitet, am Rückteil wurde mit aufgebauchten Stoffen das Gesäß betont. Hinsichtlich der Formen von Kleidern und Röcken gibt das Polizeiblatt keine Auskunft. Die Stoffe, die das Großbürgertum für solche Kleider verarbeitete, waren helle, leichte Baumwollstoffe wie Batist, Organdy oder Musselin.¹⁴ Ab 1835 wurden Samt, Seide und Brokat als Stoffe wieder vielfach benutzt. In den 1860er Jahren wurde Pelzbesatz für Gesellschaftskleider favorisiert. Später wurden durch die Veränderung des Schnittes der Röcke anstelle schwerer Seiden leichte Materialien wie Baumwoll- und Wollstoffe vorgezogen.¹⁵ Bezüglich der Materialien sind jedoch Gemeinsamkeiten zu finden.

Auch die polizeilich beschriebenen Kleidungen der Frauen sind vor allem aus baumwollenen, leinenen und wollenen Stoffen, wobei die gerade aufgeführten Stoffe auch nachgewiesen werden können. Auch der Pelzbesatz wurde (vor allem aber im Bereich der Kopfbedeckungen) von den Beamten in den Beschreibungen aufgeführt. Während kostümgeschichtlich vor allem helle Töne dominierten, werden im Polizeiblatt mehr Farbfacetten aufgeführt. Neben der oft genannten Farbe Weiß tauchen auch Farben wie Schwarz, Blau oder auch Rot auf. Die Kleidung der Frauen, der Kostümgeschich-

te abgeleitet, bestand neben einem Reifrock auch aus üppigen Ärmeln. 1845 noch eng und lang, wurden 1850 die sogenannten Pagodenärmel eingeführt, bei denen die Ärmel an der Schulter eng waren und sich ab dem Ellbogen glockenförmig weiteten.¹⁶ Dazu wurden Unterärmel aus leichtem Stoff getragen. Die Überbekleidung bestand aus Capes, Umschlagetüchern, dreieckigen Shawls und Mantillen. Auch der Burnus als Überbekleidung wurde Mitte des 19. Jahrhunderts eingeführt.¹⁷

Zieht man hier vergleichend die polizeilich erfassten Bekleidungen heran, dann können bei der Beschreibung von Kleidern oft keine Materialien oder Stoffe direkt zugeordnet werden. Es werden auch keine den Rock stärkenden Materialien wie Rosshaar, Fischbeingestell oder Stahlreifen aufgeführt. Lediglich die Stoffbezeichnung oder Futterstoffe werden genannt. Bei den Materialbeschreibungen der Oberbekleidung werden insgesamt überwiegend leichte baumwollene Gewebe aufgeführt. Betrachtet man die Überbekleidungen, dann werden laut Polizeibericht überwiegend Umschlagetücher, Shawls und Mäntel im untersuchten Zeitraum getragen. Ab 1853 können vereinzelt Mantillen nachgewiesen werden. 1856 wird ein Burnus genannt, der möglicherweise einer Frau zugeordnet werden kann. In den 1850er Jahren setzten sich, laut der Kostümgeschichte des Bürgertums, Hüte mit runden Krempe durch, die flach auf dem Kopf saßen. Nach 1865 kamen kleine, flache Tellerhütchen auf, die mit Verzierungen, wie Schleifen und Bändern besetzt waren.¹⁸ Hüte „mit Krempe“ können in den Beschreibungen der Frauenkopfbedeckungen im Hannoverschen Polizeiblatt nicht nachgewiesen werden. Verzeichnungen von Frauenkopfbedeckungen sind dem Polizeiblatt kaum zu entnehmen. 1863 lässt sich jedoch sowohl ein seidener Hut mit Blonde als auch Verzierungen und Tüllbesatz finden. Kinder waren häufig dem Kleidungsstil der Erwachsenen angepasst.¹⁹ Das gilt für die Kostümgeschichte und kann auch auf das ausgewertete Material angewendet werden.

Einordnung der Quelle und Fazit

Die Auswertung von immerhin 173 Einträgen hat deutlich gemacht, dass die Bedeutung des Hannoverschen Polizeiblatts für die Kleidungsforschung darin liegt, dass sie real getragene Kleidung und besonders Alltagskleidung beschreibt. Beachtet werden muss jedoch, dass Sach- und Personenbeschreibungen immer hinsichtlich ihres Nutzungskontextes betrachtet werden müssen. Im Fall des Hannoverschen Polizeiblattes handelt es sich überwiegend um die Verzeichnung der vagierenden Bevölkerung: Die Diebe mussten sich aus der Region entfernen, um nicht gefasst zu werden, regionaltypische Kleidung kann hier schwer erfasst werden. Überwiegend Männer waren steckbrieflich verfolgt und auch Männerkleidung am häufigsten aufgeführt worden. Frauenbekleidungen ließen sich nur in geringer Anzahl finden, zu Kindern konnten kaum Angaben gefunden werden.

Zu den einzelnen Personengruppen lassen sich nur Umriss und Eindrücke zum Kleidungsverhalten ausmachen:

Zunächst lässt sich feststellen, dass in Niedersachsen bei der Frauenbekleidung Hauben als „Mützen“ bezeichnet wurden. Außerdem ist auffällig, dass Hauben nicht die einzige Form der Kopfbedeckung darstellten. Zudem wurde herausgearbeitet, dass Tücher sich einer großen Beliebtheit erfreuten.

Bei den Jacken/Röcken der Männer dominieren die Farben Blau, Grün und Dunkel, in den Westen und Hosen herrschte große Farbigkeit. Westen waren oft bunt und farbig gestreift. Blaue Kappen mit und ohne Schirm waren zeitgemäß. Es gibt nur einen Hinweis auf ein ‚trachttypisches‘ Kleidungsstück, eine „Abendmahlsmütze“ aus dem Wendland.

Viele Kleidungsstücke sind mehr oder weniger aus ungeschützten oder unbeaufsichtigten Räumen entwendet worden. Sorgfältig aufbewahrte Kleidung – und deshalb vermutlich auch wertvoller und detaillierter ausgearbeitete Stücke – sind eher selten als gestohlen verzeichnet. Die Beschreibung der Kleidungsstücke ist

überwiegend auf die Benennung des selbigen, des Materials, der Farbe und/oder des Musters beschränkt. Über Formvarianten oder Schnitte lässt sich kaum etwas erfahren. Es gibt Angaben zu Materialien, Mustern und Verzierungen. Anhand von einigen Einträgen lassen sich auch Kombinationen der getragenen Kleidung für die Kinder, Männer und Frauen erkennen. Den Beschreibungen nicht zu entnehmen ist ein Wandel in der Kleidung in Bezug auf Schnittformen innerhalb des untersuchten Zeitraums. In Bezug auf die Materialangaben in den Stichproben 1854 bis 1869 können wertvollere Stoffe, wie Pelz und Seide (vor allem als Ziermaterial oder in Bereich der Kopfbedeckungen), als im Jahr 1853 nachgewiesen werden. Bezüglich der Kleiderkombinationen ist auffällig, dass oft in den Stichproben Überzieher genannt wurden, 1853 wurden sie seltener aufgeführt. In den Kleidungskategorien Oberbekleidung, Überbekleidung, Unterbekleidung, Schuhe und Zubehör sind keine Veränderungen der Formvarianten sichtbar. Zu Kopfbedeckungen sind vielfältigere Angaben zu Formen und Schnitten beschrieben.

Die Betrachtung der Ergebnisse aus dem Hannoverschen Polizeiblatt im Vergleich mit der Kostümgeschichte zeigt, dass ‚modische‘ Ansätze durchaus in der polizeilich aufgenommenen Kleidung im Gebiet der Lüneburger Heide und des Wendlands vorhanden waren. Auch hinsichtlich Materialien, Stoffen und Farben konnten Gemeinsamkeiten gefunden werden. Es lässt sich keine Kleidung finden, die als traditionell oder auch als regionalspezifisch betrachtet werden kann – Frauen scheinen eher Kleider als Rock und Mieder getragen zu haben.

Die Angaben in den Einträgen des Hannoverschen Polizeiblatt scheinen nach einem vorbestimmten Muster abgehalten zu sein, denn sie ähneln sich trotz unterschiedlicher Dienststellen sehr. Zudem sind sie durch die ‚Brille‘ des aufnehmenden Beamten gefiltert. Festzuhalten ist, dass das Hannoversche Polizeiblatt sicher nicht repräsentativ hinsichtlich der Erfor-

schung von Kleidung in der Lüneburger Heide und des Wendlands ist; die Informationen müssen im Kontext anderer Untersuchungen oder Arbeiten betrachtet werden

Doch solche quellenkritische Einsprüche mindern nicht den Wert dieser Quelle für eine Rekonstruktion des realen Kleidungsverhaltens, insbesondere der unteren und mittleren Bevölkerungsschichten.

Anmerkungen

- 1 Dieser Artikel gibt Auszüge aus der Bachelorarbeit von Pina Weymann wieder, die von Stefanie Mallon zusammengestellt wurden. Die BA-Arbeit wurde 2011 von Karen Ellwanger und Laura Schibbe und vor Ort von den Projektbearbeiterinnen mit betreut.
- 2 Darunter fallen besonders Mägde und Knechte.
- 3 Unter „Sonstige“ sind Berufe zusammengefasst, die der Anzahl nach nicht eine eigene Kategorie bilden

- können und den aufgeführten Berufsgruppen nicht angehören.
- 4 „Calabreser Hut“ ist eine Bezeichnung für einen weichen, breitrempigen Filzhut (Schlapphut) mit rundem oder spitzem Kopf.
 - 5 Beim „Cylinderhut“ handelt sich um einen Herrenhut mit zylindrischem, steifem, mehr oder weniger hohem Kopf und runder, steifer Krempe.
 - 6 Vermutlich handelt es sich hierbei um eine Jacke, die zu dem polnischen Rundtanz (Polka) getragen wurde.
 - 7 Um 1830 war der Burnus Vorbild für den Herrenmantel, Mitte des 19. Jahrhunderts für einen zur Krinoline getragenen Damenumhang.
 - 8 Vgl. Loschek 1994, S. 69.
 - 9 Vgl. Boehn 1976, S. 258.
 - 10 Vgl. ebd.
 - 11 Vgl. Krause / Lenning 2003, S. 196.
 - 12 Vgl. Loschek 1994, S. 311.
 - 13 Vgl. Krause / Lenning 2003, S. 195.
 - 14 Vgl. ebd.
 - 15 Vgl. Loschek 1994, S. 188.
 - 16 Vgl. Boehn 1976, S. 240.
 - 17 Vgl. Krause / Lenning 2003, S. 194.
 - 18 Vgl. Loschek 1994, S. 312.
 - 19 Vgl. Krause / Lenning 2003, S. 197.



Gabriele Mentges

Zwischen Design und ‚Nationaltracht‘. Die Bedeutungen traditioneller Kleidungspraktiken im Prozess usbekischer Nationsbildung

Wer auf den Straßen Usbekistans unterwegs ist, erlebt ein beeindruckendes Nebeneinander verschiedener Rhythmen von Mobilität: Fußgänger, in einer seltsamen Gelassenheit die Straßenseite entlang laufend, eher selten sind Radfahrer, die ihr Fahrzeug als Allzweck-Gebrauchsgegenstand nutzen. Häufiger allerdings, selbst auf den großen über Land führenden Routen sind Reiter auf Eseln oder zu Pferde zu sehen, die ihre Viehherden begleiten. Mitten drin und den Platz beherrschend sind schließlich die vielen Automobile, die mehr und mehr an Zahl zunehmen.

Usbekistan heute, über mehr als zwanzig Jahre nach der Deklaration seiner Unabhängigkeit im Jahre 1991, bietet auf dem vestimentären Feld ein ähnlich vielfältiges Bild. Auch hier findet sich eine Gleichzeitigkeit verschiedener vestimentärer Rhythmen. Westliche Mode in der Metropole Taschkent, ein semi-europäisch-asiatischer Stil, bei den ärmeren Bevölkerungsgruppen als ‚usbekischer Stil‘ geläufig, mit langen Hängekleidern in grellen Farben und ebenso kräftig gezeichneten Ornamenten aus synthetischen Stoffen,¹ elegantere Damenkleidung mit westlichem Zuschnitt, aber orientalischer Anmutung (kräftige Farben, viel Goldbesatz, lange Glockenröcke), dazu auch Kleidung mit traditionellem Ikat in modernem Design. Männer erscheinen fast immer in gleichförmig grau-schwarzen Anzügen, deren Oberfläche leicht glänzend ist, und vielfach mit der sogenannten Tubetejka auf dem Kopf, der traditionellen Kappe für Männer.

Sehr selten und auf vom Zentrum entlegene Gebiete beschränkt, sieht man die tradi-



tionelle männliche Bekleidung, wie gesteppte, wattierte wadenlange Mäntel mit Schärpe und Stiefeln.

Abb. 1:
Markt im Ferganatal,
Nov. 2010.

Das Tragen islamischer Kopftücher hat in den letzten Jahren erheblich zugenommen und macht allmählich dem üblichen usbekischen Kopftuch Konkurrenz, das locker um die Haare geschlungen und als ‚usbekisch‘ definiert wird. Dieses Bild verdichtet sich je mehr man in bestimmte Regionen wie z.B. das Ferganatal vordringt. Sehr selten sieht man jedoch völlig verschleierte Frauen, die das traditionelle Verhüllungsgewand tragen. Die Antiverschleierungskampagnen der Sowjetunion in den 1920er und 1930er Jahren des letzten Jahrhunderts haben hier ihre Wirkung gezeigt, ergänzt jetzt durch die Verbote der aktuellen Regierung. Dennoch ist es den Sowjets auch damals nicht

Abb. 2:
Traditionelle
Männerkleidung in
Kazansoi, Ferganatal
Nov. 2010.



gelungen, bestimmte traditionelle Kleidungsformen völlig zu verdrängen wie z. B. das Kopftuch, das nach spezifischer usbekischer Art getragen wird.²

Steht beim Verkehr das Auto als Gewinner schon mit Sicherheit fest, so lässt sich vorerst bei der traditionellen Kleidung nicht die gleiche Entwicklung absehen. Dies mag daran liegen, dass das Auto als Macht- und Statusobjekt des Konsums eine andere Rolle im Prozess einer verfügbaren Modernisierung durch Staat und globalen Markt spielt. Es steht vor allem jedoch in Zusammenhang mit einem anders gestalteten Prozess der Nationsbildung in einer Epoche des neoliberalen globalen Marktes. Bei westlichen Modernisierungsprozessen wies die Bewahrung regionaler Kleidungsstile auf neue soziale wie kulturelle Hierarchien und Raumordnungen hin. Sie stand auch als kulturelle Kompensation für den Verlust sozioökonomischer Legitimität der Landwirtschaft oder sie wurde als Strategie einer vom Bürgertum gepflegten Binnenexotik eingesetzt. Museen wurden dabei, wie es der Forschungsbericht von Gerda Engebrach und Andrea Hauser herausstellt, zu wichtigen Akteuren, um die Idee und das Bild einer eigenen regionalspezifischen Kleidung zu konstruieren und im kollektiven Gedächtnis zu festigen.³ Adriaan De Jong wiederum betont in seiner Untersuchung, welche Bedeutung und welchen Einfluss die museale Darstellung einer „Volkskultur“ für die Bildung einer nationalen niederländischen Identität im Kontext Europas besaß.⁴ Hingegen zeigt der Prozess der Bedeutungsgebung und des Bedeutungswan-

dels der traditionellen Kleidung im Kontext der usbekischen Nationsbildung einen anderen Verlauf. Dies ist bedingt durch eine anders veranlagte gesellschaftlich-ökonomische Situation, die in eine andere Konstellation eingebettet ist: Sie ist historisch geprägt von Modernisierungsprozessen sowjetischer Couleur und folglich von einer zentralistischen und intervenierenden Rolle des Staates und von einer ehemals sozialistischen Ökonomie, die heute in direkter Anbindung zum globalen Markt steht. Daraus resultiert eine andere Konstellation bei der Nationsbildung und den damit verbundenen Modernisierungsstrategien, die nicht mehr westlichen Mustern und Erwartungen Folge leisten. Dies betrifft z. B. ein verändertes Verständnis von Säkularisierung, die zum einen nicht mehr zwangsläufig Voraussetzung für Modernisierungsprozesse sein muss und die zum anderen eine spezifische Rolle des Staates voraussetzt.⁵ Wie es auch das Konzept der „multiple modernity“ betont, so gilt für Usbekistan die Möglichkeit neuer, bisher unbekannter Modernisierungsperspektiven.⁶ Im Falle Usbekistans, das eine langsame, wenngleich vom Staat kontrollierte Islamisierung erfährt, gilt dies im Besonderen für die Einbeziehung von Traditionen und kulturellen Erbschaften. Eine unterschiedliche Betrachtung der sich entwickelnden Prozesse ist zugleich auch Resultat einer neuen wissenschaftlichen Sichtweise⁷, die erstens der postkolonialen Perspektive und den Gender Studies geschuldet ist, zweitens – angesichts der historischen Erfahrungen mit Nationalismus – sich der Erkenntnis verdankt, dass Nationsbildung „nur“ eine mögliche Option gesellschaftlicher Formierung darstellt.⁸ Außerdem werden die BeobachterInnen durch die schiere Gegenwärtigkeit eines aktuell verlaufenden Prozesses der Nationsbildung mit einer Situation der historischen Ungewissheit konfrontiert.⁹ Die textile Kultur nimmt in diesem Prozess eine zentrale Position ein, weil sie in mehrfacher Weise für die nationale Selbstfindung nutzbar wird: als gelebte Erinnerung, d.h. als performative Gedächtnistechnik an eine einstige zentral-asi-

atische Geschichte vor den beiden Phasen der Kolonialisierung (zaristische und sowjetische Herrschaft), als visualisierbare Geschichte, als konkretes wirtschaftliches Instrument und als Medium für die Darstellung im globalen Schaufenster der nationalen „brands“. Daher ist es das Anliegen dieses Beitrages zu prüfen, inwieweit eine Vergleichbarkeit mit europäischen Beispielen nur vordergründiger Natur ist, und inwiefern nicht vielmehr andere kulturelle Motivationen, Strukturen und Effekte die Konstellation des Nationalen in Usbekistan entscheidend beeinflussen. Deutlich erkennbar ist die Ähnlichkeit zu osteuropäischen Staaten, die ebenfalls die politische, ideologische und kulturelle Wirkung einer ‚imaginären‘ Vergangenheit einsetzen und die Neuerschaffung von Vergangenheit und Geschichte als wichtige Herrschaftstechnik anwenden.¹⁰

Usbekistan ist eine junge Nation, die 1991 nach dem Zerfall des Sowjetreiches entstanden ist, zusammen mit den anderen zentralasiatischen Staatsgründungen wie Kirgistan, Tadschikistan, Kasachstan, Turkmenistan.

Diese Unabhängigkeit kam überraschend und war daher keineswegs so heftig herbeigesehnt und erstrebt wie es bei den osteuropäischen Staaten der Fall gewesen war, wie z. B. die baltischen Republiken, Weißrussland, die Ukraine oder das ferne Georgien. Im Gegenteil, man taumelte in die Unabhängigkeit und sah sich konfrontiert mit einer Staatenbildung, die sich entlang von Grenzen vollzog, welche die ehemalige Sowjetunion einst gezogen hatte. Bereits unter dem Zarismus hat Russland Zentralasien zwischen 1850-70 annektiert, um das große Gebiet Turkestan zu gründen. Mit der Übernahme durch die Sowjetunion wurden innerhalb dieses Gebietes neue Grenzen im Jahre 1924 festgelegt, die den heutigen Staatsgebilden Zentralasiens genau entsprechen: „Uzbekistan [...] was demarcated and officially founded in 1925“.¹¹ Die Grenzen orientierten sich an ethnolinguistisch markierten Territorien sowie an politischen Grenzziehungen durch die ehemaligen feudalen Khanate¹² wie Kokand, Buchara und Khiva.



So haben wir es eigentlich mit dem Paradox zu tun, dass die Sowjetunion die geographischen Grenzen des heutigen Usbekistans geschaffen hat.¹³ Für das Verständnis der zu beschreibenden Prozesse ist dies von enormer Tragweite. Historisch betrachtet war den Gesellschaften Zentralasiens eine Organisation ihrer Gruppen nach territorialstaatlichen Kriterien unbekannt. Stattdessen orientierten sich die vielen multiethnischen und nationalen Gruppen nach den verschiedenen Wirtschaftsformen (Nomaden, städtische Händler und Kaufleute, Handwerker, Bauern) und verwandtschaftlicher Zugehörigkeit nach Großgruppen (Clan) – wie übrigens viele traditionale Gesellschaften anderswo auch. Die Zuweisung von fest umrissenen Territorien zu bestimmten Gruppen gehört zu den westlichen Prozessen nationaler Identitätsfindung. Im usbekischen Fall – gültig auch für die Nachbarstaaten – haben diese durch Kolonialmächte verfügten territorialen Grenzziehungen zu Trennungen und Abspaltungen von ehemaligen Gebieten, Verwandtschaftsnetzen, anderen Wirtschaftsweisen und kulturellen Gewohnheiten geführt und damit ein Erbe an potentiellen Konflikten hinterlassen, wie es sich zuletzt im Jahr 2010 in Osh¹⁴ an der kirgisisch-usbekischen Grenze abgespielt hat.¹⁵

Abb. 3:
Neue Staatenordnung
in Zentralasien.

In Usbekistan, mit einer Bevölkerungszahl von ca. 28 Millionen, lebt heute eine Vielzahl ethnischer-kultureller Gruppen – der Begriff Ethnie ist freilich stets mit Vorbehalt und Bedacht einzusetzen. Man zählt ca. 120 Gruppierungen, darunter mehrheitlich die Usbeken, Tadschiken, Karakalpaken, Russen, Koreaner, Uiguren, Tataren (Krim), Kirgisen, Türken, Deutschen, Juden, Kurden, Chinesen, Araber usw.¹⁶ – wobei nach der Unabhängigkeit viele jüdische, deutsche wie russische Bevölkerungsanteile das Land verlassen haben.

Die Usbeken leiten sich von einer nomadisierenden turkstämmigen Gruppe ab, deren Herkunft nicht eindeutig ist.¹⁷ Bei der Herausbildung klarer ethnischer Unterscheidung hat auch die Sowjetunion wiederum Anteil. Denn zum Zwecke der besseren Beherrschbarkeit und oft in Unkenntnis ethnischer Verhältnisse hat sie die damalige Bevölkerung grob in Stadt- und Landbevölkerung aufgeteilt; die Landbevölkerung wurde – da für sie ideologisch einfacher zu handhaben – grob als Usbeken bezeichnet, die Stadtbevölkerung als sogenannte Sart, die politisch-ideologisch unzuverlässiger waren. Lange Zeit galt Sart als die übliche Bezeichnung.¹⁸ So lässt sich auch in diesem Fall ein koloniales Konstrukt vermuten, das sich mit der Zeit als usbekische Ethnizität verfestigt hat. Dazu zielte die sowjetische Politik durchaus erfolgreich darauf ab, ethnische Identitäten zu essentialisieren und zu stärken; allerdings immer unter dem Primat des Sozialismus und des Kollektivs, nicht des Nationalen.¹⁹ Die ethnische/nationale Folklore war Teil des von der Sowjet-Union gepflegten Bildes eines Vielvölkerstaates. So bleibt Usbekistan in mehrfacher Hinsicht ein Erbe der Sowjetunion: kulturell, aber vor allem in wirtschaftlicher Hinsicht. Die UdSSR hat das Land in eine Monokultur für Baumwolle umgewandelt, und zusätzlich, u. a. wegen des extremen Einsatzes an Pestiziden und des enormen Wasserverbrauchs, das Land ökologisch verwüstet (wie zum Beispiel am Aralsee). Im unabhängigen Usbekistan wurde die Baumwollfläche eingeschränkt. Stattdessen hat man den Wei-

zenanbau und die Viehzucht gefördert. Dennoch bleibt nach wie vor die Baumwolle das weiße Gold Usbekistans, dessen Anbau jedoch weiterhin in staatlicher Hand liegt (Usbekistan ist fünftwichtigster Baumwollproduzent der Welt).

Nicht nur aus diesem Grund kann Usbekistan sich auf reiche textile Traditionen berufen. Usbekistan kommt vor allem zugute, dass viele wichtige Städte wie Margelon, Bukhara, Samarkand, Khiva und auch die Metropole Taschkent als einstig bedeutende Orte an der ehemaligen Seidenstraße²⁰ gelegen waren. Auf den Anspruch, historisch legitimes Erbe der Seidenstraße zu sein, gründet sich daher die Kernnarration der usbekischen Nationsbildung, gerade auch, um das kulturelle Eigene als Differenz zu seinen zentralasiatischen Nachbarstaaten zu betonen. Das textile kulturelle Erbe wird daher zum zentralen Bestandteil dieser kulturellen Selbsterfindung und -darstellung als souveräne und begrenzte Nation, ein Prozess der Nationsbildung für den Benedict Anderson den Begriff der vorgestellten politischen Gemeinschaft geprägt hat.²¹ Angesichts der neu entstandenen politischen Spannungsfelder in Zentralasien ist es jedoch wichtig, sich zu vergegenwärtigen, dass nationale Identität keine unausweichliche Form kollektiver Identität ist, sondern eine „Konstruktion des Kollektiven im Spannungsfeld zwischen Kultur und Politik“.²² Diese usbekische Option für die klassische Form der Staatsbildung räumt der textilen Kultur einen zentralen Platz ein, um die Differenz zwischen dem Eigenen und den Anderen materiell zu verkörpern.²³ Sie findet statt zu einem Zeitpunkt, in der durch die Kritik am Kolonialismus neue kulturelle Optionen entstanden sind. Aufsehen erregt hat damals die These von dem Prozess einer „Re-Orientalisierung“ der Mode.²⁴ Gemeint ist damit die bewusste und gezielte Übernahme orientalischer Stereotype im Modedesign. ‚Nationaltrachten‘ wie in Korea, Vietnam und anderswo wurden wieder modefähig und auf internationaler Modebühne dargestellt.

Die These der „Re-Orientalisierung“ wird inzwischen durch jüngere Forschungen differenzierter ausgelegt und, wie z. B. im Falle Japans, als eine Strategie der Binnenkolonialisierung anerkannt.²⁵

Einen vergleichbaren Prozess beschreibt vor allem die gezielt betriebene Revitalisierung des usbekischen Ikat, einer speziellen Webtechnik mit einer speziellen Reservetechnik und von vielfarbiger Ornamentik²⁶ sowie einer Vielzahl ehemals vergessener oder von den Sowjets nicht tolerierter textiler Handwerke (Bakhmal, Samtstickerei von Bukhara – einstmals als Relikt feudalen Luxus verpönt) und Textilien wie die Herstellung von Kopfbedeckungen wie der Tubetejka. Allerdings wird diese Revitalisierung von den verschiedenen AkteurInnen unterschiedlich erlebt, praktiziert und gedeutet und orientiert sich an anderen Wirkungsfeldern. So lassen sich auf der einen Seite die KonsumentInnen unterscheiden, die traditionelle Kleidung und Textilien nutzen und anlegen, und auf der anderen Seite die DesignerInnen/HandwerkerInnen, die Mode in Anlehnung an das traditionelle, regionale Stilrepertoire „produzieren“.²⁷

Der Konsum der Traditionen

Besucht man in Taschkent das Kaufhaus TSUM, das noch aus sowjetischer Zeit stammt, aber mittlerweile mit einem reichhaltigen und z.T. hochwertigen Warenangebot aufwartet, so findet man dort inmitten von Lederwaren, Haushaltsgeräten, Haushaltszierrat, moderner Konfektionskleidung, Schmuck, Kosmetik auch traditionelle Textilien und Stoffe: So die allseits beliebten Kleider aus Ikat, Mäntel für Männer, Kopftücher, die Tubetejka, goldbestickte Samtwesten, -jacken und -mäntel in der textilen Tradition von Bukhara.

Auch Straßenbilder wie im Ferganatal verraten die Vorliebe für traditionelle Kleidungsstücke bei Männern wie bei Frauen, bei Jung und Alt: Dazu zählen die Kappen, Schärpen, wattierten Mäntel, die Stiefel; bei Frauen immer



Abb. 4:
Modenschau von
StudentenInnen des
Instituts National
Institute of Fine Art
and Design named
after K. Bekzod,
Oktober 2008.

wieder Kleidungsstücke aus usbekischem Ikat – mal aus reiner Seide, mal aus einem Seide-Baumwollmischgewebe, mal nur aus Baumwolle.²⁸ Der Unterschied zwischen Männern und Frauen liegt vor allem darin, dass Männer die Kleidung in erster Linie als Ritualkleidung tragen, wie bei Beerdigungen, Hochzeiten, Familientreffen und religiösen oder offiziellen Feiern. Bei den Frauen hingegen zählen Kleider, Jacken, Blusen, Kostüme mit Ikat-Stoffen durchweg auch zum alltäglichen Bestand. Eine sogenannte westlich-europäische Kleidung wird von den meisten Frauen selbstverständlich und parallel getragen. Es handelt sich um eine Stilmischung von mehr oder weniger betontem orientalischem Geschmack. Julia M. Eckert sprach daher zu Recht von einem Synkretismus der Stile, der allerdings nicht zu einer stabilen sozialen Gruppenidentität führe.²⁹ Der in der Regel bunt gemusterte, auffällige Ikat nimmt dabei eine ganz besondere Bedeutung an: Er ist entweder Teil einer ansonsten westlichen weiblichen Garderobe (Kostüm, Hosen, Jacken) oder ein vollständiges Kleid. Seit der Sowjetzeit scheint er als Bekenntnis zu den usbekischen

Abb. 5:
Kaufhaus TSUM,
Taschkent,
Oktober 2011.



Traditionen zu dienen. Auf privaten Fotografien aus sowjetischer Zeit seit dem Zweiten Weltkrieg leuchten inmitten der normalen, schlichten Alltagskleidung immer wieder unvermittelt die bunten Ikatstoffe auf, die in den meisten Fällen damals anstelle hochwertiger Seide oder Baumwolle einfache Druckstoffe waren.³⁰ Die Kleider auf den Fotos muten nicht wie ästhetische Stilbrüche an, sondern lassen sich als eine spezifische Form ästhetischer Widerständigkeit interpretieren, die zentralasiatische Besonderheiten in Erinnerung rufen. Mittlerweile gehören hochwertige Ikatstoffe wie auch die westlich-orientierte Mode zum festen Kleiderbestand der Frauen, aber beide werden unterschiedlich eingesetzt, begründet und sozial wie kulturell bewertet, wie es Befragungen und Beobachtungen vor Ort ergaben. Zum Verständnis des Kleidungsverhaltens muss angemerkt werden, dass es sich bei traditioneller Kleidung nicht um eine festgefügte Kombination von Kleidungsstücken handelt, sondern vielmehr um eine lockere Assemblage traditioneller Elemente. Bei Männern besteht sie in der Regel

aus dem langen Hemd, dem wattierten wadenlangen Mantel mit Schärpe, der Kopfbedeckung Tubetejka und Stiefeln. Bei den Frauen sind es entweder ganze Kleider oder Westen, Jacken, Blusen, Röcke, Tücher aus Ikatstoff oder aus besticktem Goldbrokat und mit Susani-Stickereien versehen. Goldbrokatherstellung ist in Bukhara beheimatet, für den usbekischen Ikat wiederum gilt das Ferganatal als Heimat. Susani-Stickerei, die früher in der Regel vor allem Wandteppiche schmückte, besitzt keine feste regionale Zuordnung. In diesem traditionellen Stilensemble werden also mehrere Regionen zusammengeführt. Das ist insofern bedeutsam, als dass die Region Karakalpakistan, genannt „die unabhängige Republik Karakalpakistan“³¹, in dieser Stilassemblage nicht vorkommt, obschon sie eine eindrucksvolle eigenwillige textile Ästhetik mit eigenen Techniken besitzt.

Neben dieser bewussten Pflege einer traditionellen Kleidung entwickelt sich zunehmend eine junge, kreative DesignerInnenlandschaft, die mit den Elementen regionaler Kleidungsstile experimentiert und mit moderner Kleidung collagiert. Sie wird von staatlicher Seite und von internationalen Organisationen wie der UNESCO gefördert und ermuntert, sich auf der internationalen Bühne der Modeschauen und Designerwettbewerbe zu bewähren.³²

In welcher Weise stehen die Pflege traditioneller Stile und das modernisierte traditionelle Design in Zusammenhang? Dies gehört zu einer der vielen Fragen, denen das Forschungsprojekt „Modernität der Tradition“ nachgegangen ist. Im Zentrum stand die Frage nach der Bedeutung des textilen Erbes als kulturelle und ökonomische Ressource, die in Form einer ethnographischen Feldforschung bearbeitet wurde. Denn nach der Bedeutung des textilen Erbes als kulturelle Ressource zu fragen, verlangt eine eingehendere Prüfung seiner Bedeutung für die usbekische Nationsbildung. Und da Kulturanthropologie nicht allein die Bildwelten als Resultate – in diesem Fall wäre dies das Bild der Nation – erforscht, sondern vor allem daran interessiert ist, durch wen sie erzeugt und wie

sie rezipiert werden, rücken das Interesse und die Praktiken der AkteurInnen in den Vordergrund. Konkret formuliert untersuchen wir, wie die usbekischen KonsumentInnen mit den eigenen textilen Traditionen umgehen. Wie ist ihre Sicht auf das kulturelle Erbe, in welcher Weise wird es wahrgenommen unter globalisierten Marktbedingungen? Wie sind die Selbstbeschreibungen der AkteurInnen im Hinblick auf das viel beschworene textile usbekische Erbe der Seidenstraße?³³

Die Gespräche und Antworten darauf lassen ein vielschichtiges Interpretationsmuster erkennen, das sich an einer bestimmten Zeitachse orientiert, nämlich dem Zeitpunkt vor und nach der Unabhängigkeit.

So gaben sämtliche befragte Männer an, dass sie sowohl traditionelle wie moderne, d.h. westlich-europäische Kleidung tragen. Es gab aber verschiedene Begründungen. Der 84 Jahre alte Mann fühlte sich in der traditionellen Kleidung wohler, die anderen argumentierten mit Situationen und Kontexten. Europäisch-westliche Kleidung gilt als verpflichtend im beruflichen Bereich, für den privaten Bereich gelten andere Kleidungsregeln. Allerdings lassen sich hier unterschiedliche Praktiken zwischen Frauen und Männern beobachten. Männer legen traditionelle Kleidung in der oben beschriebenen Zusammensetzung bei Festlichkeiten und rites de passage an.

Frauen zeigen sich gerne öfters mit traditioneller Kleidung, vor allem bei familiären Festen, bei halböffentlichen Feiern und bei religiösen Veranstaltungen und Feiern.³⁴ Bei den Hochzeiten, die mittlerweile mit unglaublich hohem finanziellem Aufwand zelebriert werden, werden traditionelle Kleidung und Textilien zu einem unverkennbaren Symbol der nationalen Verortung. Ein oder mehrere Zimmer werden den BesucherInnen geöffnet – sie müssen für mehrere Tage zugänglich bleiben –, in denen der textile Reichtum der Mitgift und der Geschenke ausgebreitet wird. Darin sind zugleich auch Objekte enthalten, die einen hohen Modernisierungsstatus indizieren wie z.B. moderne hygie-

nische Warenartikel. Zum wichtigen Bestandteil des traditionellen Begrüßungsrituals der Braut, „kelin salom“, gehört das Vorführen ihrer traditionellen Kleider als Teilmitgift, ein Ritual, das im Haus des Mannes unmittelbar nach der eigentlichen Hochzeit zelebriert wird.

Dabei wird den Kleidungsritualen eine zentrale Rolle zugedacht, wie z.B. durch die Rückkehr des traditionellen Verschleierungsgewandes Parandscha in modernisierter Fassung, die spielerisch nachvollzogen werden, um dann wiederum zur modernen weißen Brautkleidung zu wechseln. Hochzeiten sind mittlerweile zu regelrechten Geschäftszweigen geworden, bei denen ein beträchtlicher Kleidungsaufwand betrieben wird.³⁵ Unmittelbar hat diese Entwicklung die Förderung traditioneller textiler Handwerke positiv beeinflusst, die in der Hochzeit ein einträgliches Geschäft entdecken.³⁶ Für die weiße Hochzeitsausstattung wiederum finden sich überall elegante Geschäfte mit Angestellten, die entsprechend beratend tätig sind, auch um eine vertretbare Synthese zwischen weißem Brautkleid und islamischen Regeln zu finden.

Der Wechsel zwischen dem traditionellen Kleid und dem weißen Brautkleid – das letzte dient der fotografischen Inszenierung – beschreibt eine Form der „traveling cultures“ (James Clifford), die nicht nur lokale Riten mit globalen verbindet, sondern kulturell verschiedene Kleidungs-Körperkonzepte, wie westlich inspirierte körperliche Freizügigkeit und Körpermodellierung mit islamischer Zurückhaltung.

Alle männlichen wie weiblichen Befragten zeigten sich darüber gut informiert, wo und wie sie sich die traditionelle Kleidung beschaffen können. Fast in jeder Familie waren zumindest ein oder mehrere weibliche Mitglieder mit der Herstellung oder Anfertigung von Kleidung befasst: sei es die klassische Kopfbedeckung, die mit Stickerei verziert ist, seien es die viel aufwändiger gesteppten wattierten Mäntel, seien es andere textile Gegenstände. Manchmal gab es auch Freunde oder Bekannte, wie z.B. die Stoffverkäufer oder -händler auf dem Bazar, bei de-



Abb. 6:
Aussteuer bei der
Heirat, Margelon,
Ferganatal Juni 2010.

nen sie sich die traditionellen Stoffe und Stücke beschaffen konnten. Die traditionelle Kleidung wird in der Regel auf Auftrag angefertigt, sie ist nicht als fertige Kleidung auf dem Bazar zu erwerben. Damit sind auch eine bestimmte Qualitätsanforderung, Kennerschaft sowie Geschmackskompetenz verbunden.

Die klare Trennung zwischen der traditionellen Kleidung für den familiären, rituellen wie religiösen Bereich und der ‚üblichen‘ Garderobe für Beruf und Alltag illustriert, welche hohe Bedeutung man dem verwandtschaftlichen Bereich zuweist: Traditionelle Kleidung markiert die verwandtschaftlichen Beziehungen, betont andere kulturelle Aktionsfelder und macht den Abstand deutlich, der zwischen den verschiedenen Lebensbereichen, der Familie und Verwandtschaft einerseits und dem offiziellen/halboffiziellen Bereichen andererseits besteht.

Neo-Traditionalisierung?

In der heutigen usbekischen Gesellschaft nimmt das verwandtschaftliche Beziehungsnetz, das nicht die Kernfamilie, sondern ein weit verzweigtes Netzwerk beinhaltet, eine entscheidende Position ein, da es den Zugang zu den wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen

Ressourcen ermöglicht.³⁷ Über die Kleidungsfragen wird ein Transferprozess von Werten, Normen, Geschmack und Stil zwischen den Generationen hergestellt und ihre Dauer gewährleistet. Diese Präsenz der textilen Traditionen markiert daher einen eigenen Raum. Er lässt sich als Erinnerungsgemeinschaft beschreiben,³⁸ die mit der Berufung auf eine als eigenständige zentralasiatisch vorgestellte Geschichte die Kontinuität ihrer Kultur beschwört. Dies klingt in der Tat paradox. Man muss sich jedoch dafür die schwierige soziale, ökonomische wie politische Situation vergegenwärtigen: die Unsicherheit der Zukunft, bedingt und verursacht durch die politisch-historischen Brüche, die das Ende der Sowjetunion zuerst einmal mit sich gezogen haben. Sie hat mit den politischen Veränderungen eine Phase der sozialen und wirtschaftlichen Unsicherheit eingeleitet, wie in vielen postsozialistischen Gesellschaften. Usbekistan ist zwar offiziell marktwirtschaftlich orientiert, jedoch nach wie vor kontrolliert der Staat (mit Präsidialverfassung) große Anteile des Landes und der Wirtschaft. Tendierte der Grad des Analphabetismus in der Sowjetunion gegen Null, so wird die Bildung zu einem neuen gewichtigen Mittel sozialer Stratifikation – eine Phase des Umbruchs wie sie auch die anderen zentralasiatischen Staaten zurzeit durchleben.

Mit der ethnischen/traditionellen Kleidung sollen daher zugleich historische, als zentralasiatisch gedeutete Sinnzusammenhänge aufgerufen werden, um Praktiken der Gegenwart zu legitimieren. ‚Dies ist unsere Tradition, die Tradition will dies so‘, lässt sich stets und überall als Argument vernehmen, mit dem selbst widersprüchliche, schwierige Verhaltensformen, Praktiken und Einstellungen begründet werden. ‚Die Tradition‘ ist nicht hinterfragbar, weil sie auf einen stabilen Ort außerhalb der gegenwärtigen Veränderungen verweist, der in der Verwandtschaft den Garanten für Beständigkeit findet.

Die hier gemeinte traditionelle Kleidung ist weder gruppenspezifisch noch ist sie dem Bewahren verpflichtet. Sie bildet vielmehr ein

Scharnier zwischen den Generationen und zwischen den Zeiten, außerhalb der „normalen Zeit der globalen Historiographie“. Im Anlegen der traditionellen Kleidung materialisiert und visualisiert sich der liminale Raum einer rite de passage, der zwischen einer gesellschaftlichen-öffentlichen Welt und dem familialen Raum eingelagert ist.³⁹ In den spezifischen liminalen ästhetischen Praktiken der männlichen Beteiligten bei den entscheidenden rites de passage wie Hochzeit und Tod artikuliert sich die besondere Genderspezifika. Bei diesen Anlässen (bei Hochzeiten zumindest im Ferganatal) wird eine klare räumliche und rituelle Geschlechtersegregation praktiziert. Sie äußert sich auch im Vollzug von bestimmten Praktiken wie der Begleitung des Toten durch exklusiv männliche Trauernde und im Gegenzug durch die Pflicht der Frauen, die Rolle der Gastgeberin zu übernehmen und ein offenes Haus zur Bewirtung von Trauergästen zu führen, bei dem weibliche Gäste innerhalb und männliche Gäste außerhalb des Hauses bewirtet werden. Beide rites de passage beinhalten bestimmte liminale Ästhetiken, wie das Tragen eines Kopftuches, das Tragen traditioneller Kleidung für die Braut über 40 Tage hindurch sowie die traditionelle Kleidung der Männer.⁴⁰ Das Spielen in der Liminalität, wie es Victor Turner einmal bezeichnete, kann ihm zufolge aus „unvorhergesehenen Kombinationen vertrauter Elemente“ Neues kreieren. Die so neu geschaffenen Symbole und Konstruktionen können dann wiederum auf andere (wirtschaftliche, politisch-rechtliche) Bereiche zurückwirken.⁴¹ Die immer wieder neue Wiederholung der Ritualpraktiken trägt auf diese Weise langfristig zur Verfestigung von traditionellen Geschlechterkonstellationen bei, die, im Sinne von Bourdieus Ritualkonzept, die Trennungen zwischen den Geschlechtern zementieren.⁴² So wird aus dem liminalen Spiel allmählich gesellschaftliche Normalität. Der aktivere Part der Männer und ihre Praktiken im Außenbereich verschaffen den männlichen Akteuren gewisse Vollmachten (Turner), die ihnen gestatten, die maßgeblichen liminalen Orte zu besetzen. Damit gewinnen sie

zugleich die agency für die Definitionsmacht, was traditionelles Handeln bedeutet und woran es sich ausrichtet. Daraus entsteht langfristig die Möglichkeit, ein konservativ geprägtes Bild und die Rolle der Frau zu gestalten.

Kleidung symbolisiert in diesem Fall auch die verschiedenen Werte- und Normzuschreibungen. Ein Universitätsassistent bringt dies folgendermaßen zum Ausdruck: „Nationale oder traditionelle Kleidung steht für natürliche und handgemachte Stoffe – hingegen besteht die moderne Kleidung aus synthetischen Fasern.“ Eine weibliche Interviewpartnerin beschreibt es so: Traditionelle Kleidung schütze gegen die Sonne und werde aus natürlichen Stoffen „aus unserer Republik“ hergestellt. Diese Stoffe seien luftdurchlässig und gesund für den Körper. Diese stofflichen Eigenschaften stehen für Werte wie Authentizität, moralische Reinheit und patriotische Einstellungen und grundsätzlich für ein kulturelles Anderssein von westlicher Lebensweise. Mit dieser Zuschreibung werden die traditionellen Stile Teil des nationalen Projektes, in dem die regionale Partikularität als nationales Erbe vereinnahmt wird.⁴³ „Die traditionelle Kleidung entspreche der usbekischen Mentalität“, argumentierte daher einer der Männer, und eine 34 Jahre alte Frau bemerkte, dass in „unserer usbekischen Republik die Menschen traditionelle Kleidung mögen, weil die Usbeken Bescheidenheit, Anständigkeit und Zurückhaltung schätzen.“

Diese Hinweise auf eine ‚usbekische Mentalität‘ implizieren die Vorstellung einer homogenisierten usbekischen Nation mit bestimmten Eigenschaften. Sie fügen sich nahtlos ein in die bestehende nationale Rhetorik. Traditionelle Praktiken – vor allem die Kleidung – werden auf diese Weise instrumentalisiert für den schleichenden Prozess der Neo-Traditionalisierung der usbekischen Gesellschaft. In der Forschung wird dabei auf den Prozess der ‚Malhallisierung‘ Bezug genommen, in dem das Wort Malhalla steckt. Damit ist eine nachbarschaftliche Organisationsform gemeint, die zur gegenseitigen Hilfe und Versorgung gedacht ist. Sie



Abb. 7: Kleidungsstile der einfachen Bevölkerungsgruppen (bedruckte synthetische Stoffe, meistens importierte Billigware aus China), Bukhara, Juweliermarkt, Okt. 2010.

geht ursprünglich vermutlich auf frühere große lokale verwandtschaftliche Organisationsformen zurück. Eine Malhalla besitzt in der Regel ein Gemeinschaftsgebäude, in dem Feste, (Familien-)Feiern und bei Versammlungen die Belange, Aufgaben und Normenerwartungen an die Gemeinschaft besprochen und festgelegt werden. In dieser Funktion stellt sie eine Art Schnittstelle dar zwischen dem Staat und den lokalen Gruppen. In jüngster Zeit scheint sie jedoch mehr und mehr eine politische Kontrollfunktion zu erhalten, in dem sie sich traditionelle Praktiken zu eigen macht und unterstützt – wie die Familie, Verwandtschaft und damit patriarchalische Strukturen –, um das gesellschaftliche Leben auf lokaler Ebene zu organisieren.⁴⁴ ‚Malhallisierung‘ hat ein spezifisches Staats- und Nationsverständnis zum Resultat, wie z. B., dass der usbekische Staat aus natürlichen Verwandtschaftsbeziehungen entstanden sei und dass die bestehenden politisch-gesellschaftlichen Hierarchien Bestandteil dieser ‚naturwüchsigen‘ Entwicklung seien. Diese Entwicklung beruhe auf dem Vorrang des Mannes vor der Frau, der Älteren vor den Jüngeren, der Besten vor den Schlechten. Das politische Leben versteht und organisiert sich als Analo-

gie zu dieser familialen patriarchalischen Ordnung.⁴⁵ Eine vergleichbare Tendenz scheint sich auch im Umgang mit der traditionellen Kleidung auszudrücken, bei der die Bezeichnung traditionell mehr und mehr durch national ersetzt wird. Darin manifestiert sich, wie sich die neue Nation allmählich verschiedene traditionelle Praktiken und Diskurse einverleibt, um sie zu einer homogenen nationalen Rhetorik einzuschmelzen. Hat der alte Mann von 84 Jahren beim Interview noch das Tragen der traditionellen Kleidung aus der Gewohnheit und Vertrautheit heraus begründet, so betrachtet der junge Student von 21 Jahren die traditionelle Kleidung bereits als Monument usbekischer Geschichte, das unverändert erhalten werden sollte. Damit scheint der Weg auch gebahnt für eine zukünftige Musealisierung, die einen anderen, neuen Diskursweg im Umgang mit textilen Traditionen eröffnet und sie in einen problematischen Diskurs einer ‚usbekischen Ethnizität‘ integriert. Die verschiedenen Begründungen und Praktiken in Bezug zur traditionellen Kleidung deuten darüber hinaus an, wie sehr die Generationen in unterschiedlichen historischen Erfahrungsräumen beheimatet sind. Offensichtlich scheint den Jüngeren die nationale Rhetorik selbstverständlich. Sie wird Bestandteil ihres spezifischen Argumentationshorizontes. Geschmack, Kenntnisse und Deutungsmacht sind Voraussetzungen für diese traditionelle Kleidungspraxis, die wiederum soziale Exklusion bzw. Inklusion beinhaltet und eine klare soziale Stratifikation zum Ergebnis hat.

Denn vor allem die zumeist gebildeten Mittelschichten finden daran Interesse oder verfügen über finanzielle Spielräume, sich diesen Kleidungsaufwand zu leisten. Von ihnen werden textile Traditionen als Teil eines zentralasiatischen genealogischen Erbes begriffen und behandelt. Laura L. Adams zufolge stellen diese Eliten – zu denen diese Mittelschichten z.T. gehören – MediatorInnen zwischen dem Staat und der Gesellschaft dar und bilden zugleich seine Repräsentation.⁴⁶

Nationales Design

Gespräche mit DesignerInnen zeigen ein anderes Bild. Ihr Zugang zu den vielen regionalen textilen Traditionen ist geprägt von der Lust an der Entdeckung, am Experiment und an neuen ästhetischen Schnittbildungen zwischen modern und alt.

Allerdings haben viele von ihnen den größten Teil ihrer Lebenszeit im unabhängigen Usbekistan zugebracht. Dies erlaubte ihnen, auf eigene Rechnung zu arbeiten, was zu Zeiten der Sowjetunion nicht erlaubt, im Gegenteil sogar streng sanktioniert wurde. Ihre Neugierde und Experimentierfreudigkeit mag dieser neuen Freiheit geschuldet sein. Sie finden ihren Weg zu den traditionellen Ornamenten, Stoffen und Techniken allerdings auch zumeist dank eines verwandtschaftlichen Umfeldes, in dem textile Handwerke bekannt, ausgeübt, wenn nicht gar Teil des professionellen Status sind. Daher betrachten sich viele Designer zu Recht zugleich als Handwerker.⁴⁷

Transformationen wie freie Interpretation der textilen Traditionen sind wesentlich – bedingt durch die Marktorientierung – an den westlichen und asiatischen Touristen ausgerichtet, aber auch an einer gebildeten usbekischen Mittel- und Oberschicht. Dies leitet einen dauerhaften Prozess der Kommodifizierung der traditionellen Textilien (Stoffe wie Kleidungsstücke) und damit des textilen Erbes ein, die nun als Ware ihre Bedeutungen und ihren Wert nicht mehr aus dem und innerhalb des lokalen Kontextes generieren, sondern Teil eines touristischen und globalen Wertdiskurses werden.

Die Förderung eines ‚usbekischen Designs‘ findet vor allem das Interesse staatlicher Strategien (in Person der Präsidententochter Gulnara als ‚führende Designerin‘), um das Bild von einer originären usbekischen Nation im globalen Schaufenster zu ermöglichen. Modeschauen, staatliche Modehäuser wie das „House of Style Uz“, internationale Modewettbewerbe und staatliche Designausbildung arbeiten dafür Hand in Hand.⁴⁸ Hinter der aufwendigen Prä-



sentation nationaler fashion brands auf dem globalen Markt verbirgt sich jedoch nicht mehr wie bisher eine funktionierende machtvolle Modewirtschaft, sondern sie dient der demonstrativen und symbolischen Platzbehauptung als Usbekistans global player in dem internationalen Schaufenster, wie es die Untersuchung von Lise Skov für andere „small nations“ nachweisen kann.⁴⁹ Dieser Prozess bringt, so die hier zitierte Lise Skov, einen radikalen Paradigmenwechsel im Modegeschehen mit sich. Gefördert und beschleunigt durch die vielfältigen neuen medi-

Abb. 8 und 9:
Hochwertiges
traditionelles Design,
Designergeschäft
in Samarkand,
Oktober 2010.

alen Möglichkeiten des Web ist die Mode nicht mehr länger auf das herkömmliche Zentrum der nationalen Metropole angewiesen. Vielmehr streben diese neuen nationalen Moden ausschließlich nach internationaler Anerkennung. Dass sich die Mode dabei aus ihrer historisch symbiotischen Verbindung mit dem Urbanen löst und auf ein Zentrum verzichtet, ist eine Wirkung. Entscheidender ist in diesem Zusammenhang, dass die Mode ihr Wirkungsfeld auf große als national definierte Räume verlagert.⁵⁰ Reale Orte verlieren dabei zunehmend an Bedeutung.⁵¹ Im Falle Usbekistans geht es um die Positionierung im zentralasiatischen Raum, bei der Mode eine nationale Stilidentifizierung möglich machen soll. Diese Absicht belegt die intervenierende Rolle des autoritären usbekischen Staates bei der Gestaltung und internationalen Repräsentation des Modedesigns in der Öffentlichkeit. Mode wird Gegenstand staatlicher Interessen und Planung und die Selbstorientalisierung via Mode eine Möglichkeit, nationale Raumansprüche im zentralasiatischen Machtgefüge symbolisch zu festigen.

Traditionelle Textilien und nationales Design geraten dabei nicht in Widerspruch zu einander, im Gegenteil. Denn beide erzeugen nationale Bedeutungsräume von unterschiedlicher Wirkungsintention. Das ‚nationale Design‘ wird zu einer Arena für das Aushandeln der vielfältigen lokalen textilen Einflüsse, das in neue Kombinationen mündet, aber gemeinsame ‚nationale‘ Bezugspunkte in Form einer „cat walk economy“⁵² herausbildet. Die traditionellen Praktiken im Umgang mit traditionellen Kleidungsformen hingegen schaffen als genealogisches Erbe einen Erinnerungsraum für zentralasiatische Kultur quer zu einer als nicht selbstbestimmt empfundenen Geschichte wechselnder Kolonialisierungen. Die sprachliche Rede vom nationalen Kleid spiegelt die veränderte Einstellung. Dieser Wechsel in der Bezeichnung vom traditionellen Kleid zur nationalen Kleidung signalisiert sowohl eine Bedeutungsverlagerung wie auch Veränderungen von Praktiken und Diskursen, und damit einen

Prozess, den eine junge Designerin in einfachen Worten formuliert hat: Traditionelle Kleidung bleibe unveränderlich, die nationale Kleidung hingegen müsse stets für den Wandel offen sein.

Anmerkungen

- 1 Vgl. zu diesem Kleidungsstil Rammow, Taweg 1988, S. 41f. Die Beobachtungen besitzen weitgehende Gültigkeit bis heute. Für die sowjetische Zeit vgl. Fachretdinova 1972.
- 2 Vgl. Douglas 2004; ebenso Kamp 2006.
- 3 Siehe den Beitrag von Andrea Hauser und Gerda Engelbracht in diesem Band.
- 4 Jong 2007.
- 5 Rasanayagam 2011, S. 100. Säkularisierung bedeutet ihm zufolge eine starke Deutungsmacht des Staates, der über das Verhältnis der Sphären Religion und Öffentlichkeit entscheidet.
- 6 Vgl. Eisenstadt 2002, S. 1-28, S. 2, S. 4.
- 7 Kurz 2000; Polaschegg 2005; Attia 2007; Gödecke, Karentzos 2006; Sharma 2007; Appadurai 1996; Hannerz 1995; Pernau 2008; vgl. Castro Varela, Dhawan 2005; Shohat, Stam 1994.
- 8 Vgl. zum Konzept von Nation Anderson 1996, S. 15, zum Nationalen als Option Giesen 1991, S. 9-21, S. 11.
- 9 Vgl. Conrad, Shalini 2002; vgl. Adams 2008.
- 10 Niedermüller 1995, S. 135-151, S. 141, S. 143.
- 11 Bell, 1999. Das Konzept der Nation war den Sowjets keineswegs fremd, sondern Teil ihrer öffentlichen Internationalisierungsstrategie. Vgl. zur Geschichte des heutigen Usbekistans Melvin 2000; Jones 2004; vgl. Fireman 1991.
- 12 Khanat bedeutet ein historisch-feudales Herrschaftsgebiet, das von einem Khan („Herrscher“, „Anführer“, „Herr“) regiert wurde.
- 13 Vgl. z. B. Critchlow 1991, S. 3: „As a nationality“ in the modern sense, the Uzbeks are essentially a product of the early Soviet period.
- 14 Vom 10. zum 17. Juni 2010 wurden bei pogromartigen Ausschreitungen gegen Usbeken in Jelal-Abad und vor allem in Osch an der usbekischen Grenze hunderte von Menschen getötet (vgl. dazu auch Der Spiegel 2010). Dies führte auch zur Massenflucht nach Margilan und dem Ferganatal in Usbekistan.
- 15 Der Begriff Ethnie muss daher auch mit Vorsicht benutzt werden. Vgl. dazu Megoran 2007; vgl. Liu 1997.
- 16 Dadabaev. In: Central Asian survey, 2, 2004, S. 144.
- 17 Critschlow 1991, S. 3.
- 18 Baldauf 1997.
- 19 Vgl. Adam 1999, S. 355-373, S. 356; zur Essentialisierung von Ethnizität vgl. Morgan 1997, S. 3.
- 20 Seidenstraße wird verstanden als ein antikes Netzwerk verschiedener Handelsstraßen, die seit ca. 140 v. Chr. bis ins europäische Mittelalter hinein China über Zentralasien mit Europa verbunden hat.
- 21 Anderson 1996, S. 15.

- 22 Bernhard 1991, S. 9-21, S. 11f.
- 23 Vgl. dazu Mignolo, Delgado, Romero 2000, S. 7-33, S. 8; vgl. zur Bedeutung der Kultur im Prozess der Nationsbildung Langewiesche 1991, S. 235.
- 24 Niessen, Leshkowich, Jones 2003.
- 25 Iwabuchi 1994.
- 26 Vom usbekischer Ikat „abr“ gibt es zwei Arten: Vollikat, bei dem alle Ketten ikatiert sind und Streifenikat, der teils aus reservierten, teils einfarbigen in Streifen angeordneten Ketten besteht (vgl. Zernickel, Maria 1995, S. 211-262, S. 218).
- 27 Im Rahmen des Forschungsprojektes „Modernität der Tradition. Das textile Erbe Usbekistans als kulturelle und ökonomische Ressource“ (TU Dortmund, Seminar für Kulturanthropologie des Textilen, gefördert von der VWStiftung, Laufzeit 2010-2012, in Kooperation mit vier Universitäten und einem Forschungsinstitut (fb6.tu-dortmund.de/textil)) wurden von den usbekischen Partner-WissenschaftlerInnen Feldforschungen angestellt mit Befragungen, visueller Dokumentation und Beobachtung von KonsumentInnen und von lokalen Märkten (vor allem aus den usbekischen Mittelschichten kommend) in der Region Namangan und Andijan, DesignerInnen wurden in Taschkent befragt im Zeitraum zwischen Juni 2010 und März 2012. Vgl. allgemein, und im Besonderen zu DesignerInnen: Mentges/Shamukhitdinova (Hg.): *Modernity of Tradition*, 2013.
- 28 Folgende Ausführungen basieren schwerpunktmäßig auf einer empirisch-ethnographischen Untersuchung in der Stadt Namangan im Ferganatal, die ergänzt werden durch Untersuchungen in Andijan, Bukhara und Taschkent (Zeitraum Juni 2010-März 2012). Das Ferganatal stellt insofern eine gewisse regionale Besonderheit dar, als dass es als Wiege der ‚usbekischen Kultur‘ gilt und islamische Konventionen stärker verankert und gepflegt werden. Für einen Überblick über die materielle Kultur Usbekistans, einschließlich der Textilien vgl. Kalter, Pavaloi 1995. Ebenso: Chakimow 1998, Harvey 1996, Klimburg 1993, Lillethun 2011 in: *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, S. 89-100, DOI: <http://dx.doi.org/10.2752/BEWDF/EDch5016a>
- 29 Eckert 1996.
- 30 Private Fotosammlung, erhoben im Rahmen des Forschungsprojekts, die ungefähr die Zeit seit dem 2. Weltkrieg bis heute umfasst.
- 31 Diese Bezeichnung stammt noch aus der Sowjetzeit unter Stalin. Damals wie heute ist damit keineswegs eine unabhängige Verwaltung verbunden, sondern steht dies als Hinweis auf die Besonderheit karakistanischer Regionalkultur, die durch die nomadische Wirtschaftsweise charakterisiert war und durch eine andere ethnische Herkunft aus einem spezifischen Turkstamm.
- 32 Mentges, in: Bendix, Eggert, Peselmann (Eds.), *Göttingen* 2012, S. 213-226.
- 33 Siehe die Anmerkungen in der Fußnote 27.
- 34 Die zentralasiatischen Republiken zeigten sich selbst während der sowjetischen Ära relativ verhalten gegenüber den sowjetischen Ritualpraktiken und konnten an ihren eigenen traditionellen Ritualpraktiken weitgehend festhalten. Vgl. dazu Lane 1981, S. 80f.
- 35 Preise für traditionelle Hochzeitskleider liegen bei der teuren Variante bei ca. 200 Dollar, angesichts der Gehälter von Universitätsprofessoren (ca. 300 Euro) bedeutet dies eine erhebliche Investition.
- 36 Beispiel dafür ist z.B. die Herstellung spezieller Hochzeitsduppis, siehe dafür entsprechende handwerkliche Fertigungsorte in der Bukhara Region, die in familiärer wie nachbarschaftlicher Organisation produziert werden. Besuch in Bukhara, März 2014.
- 37 Vgl. dazu die Untersuchung von Rasanayagam 2003.
- 38 Zu diesem Konzept des Erinnerungsortes in Anlehnung an Maurice Halbwachs vgl. Hausmann 2009, S. 15.
- 39 Liminaler Raum wird hier in Anlehnung an Victor Turner (1995, S. 35) als soziales Zwischenstadium definiert.
- 40 So war die Beobachtung (Taschkent 2011) aufschlussreich, dass selbst „gestandene“, erfolgreiche, mit großer Autorität ausgestattete AkademikerInnen sich dieser Verpflichtung bei der Trauer unterwerfen und damit rein äußerlich einen „Rollen- und Statuswechsel“ unterzogen. So wurde die dominante Position der Akademikerin, von der hier die Rede ist, auf einmal von der Geschlechterpositionierung im Ritual der Trauer überlagert und verändert.
- 41 Turner 1995, S. 40f.
- 42 Bourdieu, Wien, S. 84-93 zitiert nach Stollberg-Rilinger 2013, S. 29
- 43 vgl. dazu Löfgren 2006.
- 44 Masicard, Tommaso 2000, vgl. auch Rasanayagam 2011, S. 113.
- 45 Ebd., S. 217.
- 46 Adams 2004.
- 47 Wie die Projektrecherche und jüngere Studien zeigen, bilden handwerkliche Kenntnisse und Fertigkeiten Teil des familiären Erbes, das innerhalb der Familie weitergegeben und als familiäres Wissen behütet und verwaltet wird (vgl. Yurkova 2004; Krebs 2011).
- 48 Vgl. eine ähnliche Entwicklung in Indien, die allerdings nicht vom Staate lanciert wird, sondern von mittelständischen und Oberschichtlichen AkteurInnen, Tarlo 1996, insbes. Kap. 9, S. 284-317; vgl. Mentges 2002.
- 49 Siehe zu dieser Problematik den Sonderband „Fashion Theory“ von Lise Skov 2011. Insbesondere zur Einführung, Skov, S. 137-156.
- 50 Skov (ebd., S. 139) betont, dass es mehr um „international validation“ gehe als um „domestic power“.
- 51 Vgl. zu dieser Definition des Bedeutungsraumes (habitats of meaning (Hannerz)) und zum Verlust der Ortsbedeutung Kaiser 2004, S. 79-11, S. 79, S. 101.
- 52 Löfgren 2005, S. 57-71; zit. n. Lise Skov 2011, S. 150.



Aus der Ornamental Farm in die ‚Chanel-Scheune‘ – Inszenierungen und Transformationen ländlicher Moden

Karl Lagerfeld liest. Man kennt die Bilder seiner eindrucksvollen Privatbibliotheken, weiß, dass sich immer Bücher neben seinem Bett stapeln, aber was liest er?

Als ich im Herbst 2009 zunächst nur einen Ausschnitt aus Lagerfelds Präsentation der Chanel-Prêt-à-porter-Kollektion für Frühjahr/Sommer 2010¹ sah, war ich schon sehr fasziniert. Karl Lagerfeld hatte etwas übersetzt, dessen Grundlagen ich in meiner Dissertation erarbeitet habe. Na ja, schön wär's, wenn er das bei mir gelesen hätte. In meiner Dissertation ging es vor dem Hintergrund der Untersuchung von Kleidungsinventaren zu zwei württembergischen ‚Trachtenorten‘ unter anderem darum zu untersuchen, wie bestimmte kulturelle Bilder von ländlicher Kleidung entstehen und weiterwirken, auch wenn ihr eigentlicher Entstehungszusammenhang längst vorbei ist. Die zeitliche und meist auch räumliche Ausdehnung der Geltung hat ihren Grund unter anderem darin, dass das Material einen Überschuss an Ästhetik und Bedeutung besitzt und darüber hinaus bei jeder Transformation jeweils neue Aufladungen erfahren kann, wobei ein von mir so benannter „transformativer Mehrwert“ entsteht.² Das bedeutet, dass Wiederholung und Bearbeitung der kulturellen Bilder keine Abflachung der Wirkung nach sich ziehen müssen, sondern gerade neue ‚Aufladungen‘ der vorgängigen Bilder bewirken können. Die Bilder können dann immer wieder auch neu und wirklich erscheinen. Ein solches Weiterwirken konnte man in dieser Schau besichtigen.

Das Team von Chanel hatte im Grand Palais in Paris eine ländliche Szenerie aufgebaut³,

in der und um die herum das Defilee stattfand. Den Mittelpunkt bildete eine Art ‚Chanel-Scheune‘ (der Schriftzug Chanel war seitlich angebracht, das Logo auf der Stirnseite), aus deren Öffnungen die Mannequins schritten und das Gebäude statt eines Laufstegs umrundeten. Das Defilee dauerte etwa eine Viertelstunde und war von Musik begleitet. Die unterschiedlichen Kleidungsensembles, die hier gezeigt wurden, können als höfisch und ländlich inspiriert und chanelesk bezeichnet werden. Was sind die Zeichen dieses Stils, wie wird diese Wahrnehmung herbeigeführt? Zitate von Chanel-Entwürfen kann man in den typischen Elementen wie strukturierte Stoffe, bordierte Säume, flatternde Linien, Schwarz-Weiß-Kontraste und bestimmte Farbvorlieben erkennen, das Höfische wird angespielt mit Stickereien, Goldfarben, bauschigen Schultern, das Ländliche wird angedeutet mit kurzen Röcken, Naturfarben, Schürzenelementen, Ähren und Blumen, geflochtenen Elementen, Herstellungsanmutungen wie Häkeln, Knüpfen etc. und nicht zuletzt durch Gras, Strohhaufen und Streu.

Lagerfeld selbst kommentierte es so: Es sei so ein bisschen eine „Fragonard-Atmosphäre“, die Idee sei bei einem Fotoshooting mit Diane Kruger entstanden, die auf dem Land aufgewachsen sei und das habe sich mit seinen Gefühlen und den Erinnerungen an Aufenthalte auf dem Land in kindlichem Alter gemischt, und darauf aufbauend habe er die Sache entwickelt. Auch Coco Chanel habe in den 1930iger Jahren etwas mit Kornblumen und Mohn als Motiven gemacht, das spiele hinein.⁴ Außerdem finde er die Verbindung von sehr neuen („ide-

es de matières très très nouvelle“) Stoffen und traditionellen Techniken spannend. Und mit den nötigen Accessoires wie Fotohandys und den zugehörigen Handytaschen sei für Städter ein Aufenthalt auf dem Land ohne Langeweile kreiert worden. Soweit Lagerfeld im Interview.⁵ Man könnte deshalb von einem Versuch sprechen, das Landleben für Chanel-KundInnen erträglich und chic zu machen.

Wenn Lagerfeld von ein bisschen „Fragonard“ spricht, dann meint er etwas unbestimmt eine Auffassung von Ländlichkeit, die durch eine rokokohafte Sinnlichkeit und Leichtigkeit geprägt ist, für welche die Namen François Boucher (1703-1770) und sein Schüler Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) stehen, die den französischen Rokoko-Stil maßgeblich geprägt haben.

Hier wird eine spielerische, teils erotisch aufgeladene Ländlichkeit zelebriert, die nur von der strengen Hofetikette aus zu verstehen ist. Als Gegen- und Spielwelt der Hofgesellschaft. Dafür stehen die Namen Madame de Pompadour (1721-1764), Madame du Barry (1743-1793) und insbesondere Königin Marie Antoinette (1755-1793). In deren bildlicher Überlieferung finden sich Verweise auf ihr Faible für ländliche Rückzugswelten. So ließ sich Marie Antoinette hinter ihr Schloss Petit Trianon, das zuvor den schon genannten Maitresen Pompadour und du Barry gehört hat, ein Landidyll bauen, das sie gärtnerisch und architektonisch gestaltete. Hier konnte fern vom komplizierten Hofzeremoniell ein ‚einfaches Leben‘ geführt werden. Mit diesem Bestreben war sie nicht allein in Europa, das hatten andere Herrscher und Adlige auch so gehandhabt. Ich habe das in besagter Dissertation am Beispiel Württembergs untersucht. Meist handelt es sich bei diesen Rückzugsorten im Prinzip um einen englischen Landschaftspark, in den im Sinne einer Ideallandschaft antike Bauwerke und Ruinen, sentimentale Kunstwerke, Hütten und Badehäuser etc. und dörfliche Wirtschaftsgebäude wie Milchhäuser, Scheunen und dgl. mehr gestellt wurden. Hinzu kam häufig eine Muster-

landwirtschaft, in der tatsächlich Landbau betrieben wurde, eine so genannte Ornamental Farm.⁶ Die Gebäude des „Hameau de la Reine“ genannten Dörfchens von Marie Antoinette sind stilistisch betrachtet Spielformen der Bauformen der Normandie. Diese sind es denn auch, die wiederum das stilistische Vorbild für die Chanel-Scheune abgegeben zu haben scheinen. Die ‚Energie‘ der Chanel-Szenerie stammt also aus der Erinnerung an eine spielerisch-höfische Form von Landleben mit einem erfundenen Regionalbezug.

In der Geschichte Württembergs gibt es eine zeitgleiche Vergleichsform für diese Art von schön geordnetem Landleben höfischer Prägung, an dem sich der Zusammenhang zur Entstehung von Trachtenbildern erläutern lässt. Württemberg ist zwar nicht Frankreich und Franziska von Hohenheim nicht Marie Antoinette, die Hofkünstler heißen nicht Fragonard und Boucher, dafür zum Beispiel Friedrich Schiller, Joseph Anton Koch und Victor Heidehoff. Aber ein Hameau, ein Dörfchen, landestypisch in Württemberg ‚Dörfle‘ genannt, hatte man auch. Ornamental Farms waren auch vorhanden. Die ganze Anlage, in Hohenheim bei Stuttgart gelegen, kann als Landschaftspark im englischen Stil mit emblematischen Bauten zwischen Antike und Schweizerhaus angesehen werden, an dessen Rändern die eigentlichen funktionalen Wirtschaftsgebäude angebracht waren. Die Idee der Ornamental Farm zielt auf eine vorbildhafte Verbesserung der Landwirtschaft sowie eine Verschönerung der Landschaft im Allgemeinen. In das umfassende Prinzip einer Ästhetisierung und Meliorisierung werden die Menschen mit einbezogen.

Das Programm des Parks von Hohenheim ist situiert zwischen höfischer Gegenwart und aufklärerischer Haushaltung von Herzog Carl Eugen von Württemberg (1728-1793) und seiner Lebensgefährtin Franziska von Hohenheim (1748-1811). Franziska von Hohenheim (geb. von Bernerdin, verh. von Leutrum) kam 1772 in den Besitz dieser Güter und den damit verbundenen Namenszusatz zunächst als Mätresse



Abb 1:
„Das Gärtnerhaus“ im
„Dörfle“ im Park von
Schloss Hohenheim.
Ein Beispiel für die
Gebäude im Stil der
Ornamental Farm.
Kupferstich von
Victor Heideloff.

in der Reihe vorhergehender ebensolcher Besitzerinnen – auch das eine Parallele zu Petit Trianon. Nur stieg sie letztendlich zur legitimierten Gattin auf und konnte das Gelände bis zum Tod des Gatten behalten. Der in Hohenheim entstehende Raum mit Park, Schloss und Ornamental Farms wurde nicht nur mustergültig bewirtschaftet, sondern auch von Zeit zu Zeit bespielt.⁷ Hier kommt die von Carl Eugen gegründete akademische ‚Pflanzschule‘, eine höhere Schule für begabte Landeskinder, zum Einsatz. Hier werden Schauspiele erfunden und mit SpielerInnen besetzt, die neben Huldigungen und Unterhaltung auch eine gute Lebensführung thematisieren und die den Park in kleinen Szenarien zu gegebenen Festanlässen lebendig werden lassen. Zur Erweiterung kommen gelegentlich echte Landleute dazu. Zunächst nur aus der näheren Umgebung, dann aus ausgesuchten Gegenden des Landes, die in sonntäglicher oder Hochzeits-Kleidung, teils mit Blumen

und ländlichen Geräten, zu erscheinen haben. Sie werden in die Szenerie eingepasst und stellen eine ideale Untertanenschaft dar, die zudem die räumliche Ausdehnung des Herrschaftsgebiets repräsentiert.⁸

Aus diesem Umfeld kommen die Künstler, die für die erste typologische Reihe württembergischer Trachtengrafik zuständig waren.⁹ Sie waren ganz nah dran mit ihren Beobachtungen, konnten also im wörtlichen Sinne nach der Natur malen, das heißt nichts anderes als nach einem dreidimensionalen Vorbild statt vom Blatt, aber die Bilder waren von Anfang an Kostüm- und Rollenbilder.¹⁰ Das passt auch zum Medium ihrer ersten Veröffentlichung dem Württembergischen Hofkalender, dem Medium der höfischen Repräsentation, in dem ganz bestimmte Bildprogramme verwirklicht wurden.¹¹ Hier erschien im Jahrgang 1789 eine zwölfteilige Serie von Kalenderbildern mit dem Titel „Württembergische Trachten“.¹²

Besonderes Augenmerk muss in der Geschichte der Bildproduktion auf die Künstlerfamilie Heideloff gelegt werden: Es war Victor Heideloff (1757-1816), Dekorationsmaler am Hof von Herzog Carl Eugen, der die Vorlagen für die Kalenderbilder des Jahres 1789 schuf, die dann unter dem Titel „National-Trachten des Herzogthums Württemberg“ eine erste Bearbeitung in einer frühen Landesbeschreibung erfahren.¹³ Es war sein Sohn Carl Alexander Heideloff (1789-1865), ausgebildet an der Akademie der Hohen Carlsschule, der oben genannten Pflanzschule, der die Vorlagen für die weiterentwickelte Bildreihe der so genannten Volkstrachten des Königreichs Württemberg schuf,¹⁴ und es waren schließlich Manfred (1793-1850) und wiederum Carl Alexander Heideloff, die, den sogenannten Festzug der Württemberger 1841 zum Thronjubiläum von König Wilhelm I. von Württemberg choreografierten und die vermutlich die Vorlagen für die heute noch bekannten Druckfolge zeichneten,¹⁵ was sich meiner Ansicht nach ganz eindeutig an den Figuren zeigt, die ganz dem Zeichenstil von Carl Alexander Heideloff folgen. Nach dieser Vorgeschichte hätte es vermutlich sogar ausgereicht, Heideloffs vorhandene Skizzen auszuarbeiten, um den Festzug als Bildfassung publizieren zu können, er hätte nie stattfinden müssen. Andererseits kann man auch argumentieren, dass Heideloff den Festzug nach seinen vorhandenen Vorlagen eingerichtet und so die alten Bilder wiederbelebt hat, die dann wieder in Bilder zurückverwandelt wurden.¹⁶ Auch hier folgen Bilder auf Bilder. Wir sehen aktuell im Logo des heutigen Cannstatter Festzugsvereins die alten Vorlagen wieder und wie eifrige ZuschauerInnen des jährlichen Festzugs zum Cannstatter Wasen, dem Pendant zum Münchner Oktoberfest, wissen, wird er in einzelnen Teilen nachinszeniert, mit dem Ziel, ihn zum nächsten Jubiläum ganz wiederzugeben. Die einmal gefundene Bildformel wird immer wieder verwendet und ihr repräsentierender Charakter, also anstelle von etwas Anderem zu stehen, verstärkt sich dabei – wie wir

in den Regional- und Nationalbildern in Überblickswerken zur Kostümkunde und Bildatlasen sehen können, wo aus den Trachtengrafiken Repräsentanten politischer Raumeinteilungen werden. Verstärkt wird dieser Effekt von Anfang an durch die Begleittexte der Bilder. Es ist konstitutiv für die Wirkung, dass es einen Bild-Text-Verbund gibt. Die Narrative der Bilder, also was sie zeigen und meinen, verbinden sich mit den textlichen Narrativen und den Erscheinungsorten und -umfeldern zu einem dichten Gewebe von Bedeutungen und zu einem Bild-diskurs mit einem starken Realitätspostulat.

Nun wieder zur Chanel-Schau: Natürlich ist, was im Oktober 2009 im Grand Palais aufgebaut und aufgeführt wurde, kein genauer Nachbau, sondern nur ein thematisches Anspielen, ein zitathafes Transformieren des Vorbildes, das für sich schon ein phantasievolles Zitat des ländlichen Stils der Normandie war. Eine Gegend, die man für besonders ursprünglich hielt. Bis die Chanel-Scheune im Grand Palais aufgebaut werden konnte, liegen also schon 250 Jahre erfundene und transformierte Tradition hinter ihr. Das gleiche gilt für die ländlich gewandten Modells, die um sie herum flanieren, auch sie haben eine 250-jährige Bild- und Diskursgeschichte hinter sich. Dass Marie Antoinette und ihre Welt einmal zur Vorlage einer Modenschau des Hauses Chanel werden könnte, wäre bei allem Spiel mit der Tradition lange Jahre weniger denkbar gewesen, obwohl es immer mal eine Renaissance des Marie-Antoinette-Themas gegeben hatte, so zum Beispiel im sogenannten Zweiten Rokoko.¹⁷ Erst die Adaption Marie Antoinettes durch die Popkultur macht sie wieder interessant für zeitgemäßes Design. Zunächst kommt Madonna mit ihrer Re-Invention Tour (2004) eine gewisse Rolle zu, dann aber alles überragend in der Erzeugung neuer Bilder der Film „Marie Antoinette“ (2006) von Sophia Coppola. Coppolas Film hat die Ikonografie und die Rezeption von Marie Antoinette entscheidend verändert. In Lagerfelds Entwürfen gibt es Andeutungen auch ohne jegliche Art von historischer Rekonstruktion, die zeigen,

dass er die Atmosphäre dieses Films auch wieder in Kleidung übersetzt. Lagerfeld macht aber kein kostümliches Reenactment, er spielt Geschichte nicht eins zu eins nach, er macht nicht wie Coppola durch Hinzufügung moderner Deutungen und Versatzstücke eine zeitgemäße Version, sondern er nützt gewissermaßen die Energien, die das Material noch hat, um seine Entwürfe zu machen und verfestigt seine Ideen in der anspielungsreichen Präsentation, die wieder neue Bilder herstellt.

Eine Schau besteht aber nicht nur aus den Kulissen und den Modellen, die gezeigt werden, sondern auch daraus, wie sie präsentiert werden: Welche Mannequins wurden gebucht, welche Schrittformen choreografiert, welche Make-ups, Frisuren kreiert etc. Dabei darf die Musik nicht vergessen werden. Gerade sie ist für die Atmosphäre und für die Narration, die sich mit einer Schau verbindet, von Bedeutung. Das fehlt uns natürlich bei den Trachtengrafiken, aber die Gestimmtheit der historischen Raumumgebungen überträgt sich manchmal in die Bilder. Zumindest werden über die Vor- und Hintergründe, in welche die Figuren gestellt werden, solche hergestellt. Auch kann man die Text-Bildverhältnisse, die unterschiedlichen Formate und die unterschiedlichen gesellschaftlichen Konstellationen, in denen die Trachtenbilder wieder aufgenommen werden, als eine räumliche Anordnungssituation auffassen. Für die Chanel-Show war die Musik durchaus konstitutiv: erst französischer Barock (in einer an Michel Nymans Komposition zu Peter Greenaways „Kontrakt des Zeichners“ erinnernden Bearbeitung), dann etwas Rock, dann Country, dann Pop-Rock mit einem Liveauftritt von Lily Allen und dann wieder französischer Barock. Wobei natürlich besonders der Auftritt von Lily Allen heraussticht. Sie stieg samt Band und Chor in der zweiten Hälfte der Schau mithilfe einer Hebebühne aus dem Boden vor der Chanel-Scheune auf und bot ihren damals aktuellen Hit dar. Die Idee war überwältigend gut und man merkt es an der Reaktion des Publikums, dass es ebenso empfand. Es gehörte auch

bei den historischen Vorbildern dazu, dass bei Festen in diesen Kulissendörfern Bühnen und Tanzböden aufgebaut waren, auf denen für das vorbeischlendernde Festpublikum Theaterstücke, Tanz und Musik geboten wurden. Auch wenn Lily Allens Bühnen-Hütte heute wie eine Bacardi-Bar aus der Werbung wirkt, kann sie auch in dieser Tradition verstanden werden.

Nicht weniger bedeutend ist der Ort, an dem diese Aufführung stattfand. Die Raumtheorie der letzten zehn Jahre hat uns wieder verstärkt bewusst gemacht, dass wir in Räumen – in tatsächlichen und imaginierten – leben. Raumbezüge spielen eine sehr viel größere Rolle für Menschen, Gesellschaften und Staaten, als dies lange Zeit beachtet wurde. Also sind der Ort und der Raum, den dieser Ort bildet, von Bedeutung. Aber nicht nur der hier aufgebaute Ort mit der Scheune, sondern der gesamte Raum spielt mit. Der Raum kann wie alle anderen Elemente so einer Performance zu einem Akteur werden, der Wirkung erzeugt und zum Ereignis beiträgt. Das Grand Palais kann dies in unserem Fall wieder auf mehrfache Weise. Hier fand 2008 die große historische Ausstellung „Marie Antoinette“ statt, die einen neuen Blick Frankreichs auf seine ungeliebte Königin entwarf, auch das Thema „Hameau de la Reine“, das Dörfchen der Königin, wurde hier szenografisch umgesetzt,¹⁸ was eine gewisse Aufladung dieses Raumes mit Bedeutung nach sich zieht. Dann begründete Lagerfeld selbst schon eine gewisse Tradition, da er seit der Renovierung des Grand Palais zumindest seine Prêt-à-porter-Schauen hier veranstaltet.

Das Grand Palais ist auch der Raumkörper, der für die Weltausstellung 1900 gebaut wurde. Paris richtete die Jahrhundertschau aus und ließ dafür auch Jahrhundertbauten errichten. Weltausstellungen gab es seit 1851, Prinz Albert, der Gatte von Königin Victoria, war an ihrer Gründung maßgeblich beteiligt. Dafür wurde seinerzeit in London der Glaspalast gebaut, auf den sich auch das Grand Palais architektonisch bezieht. Eben die Weltausstellungen, die für die Entwicklung der modernen Welt und

ihrer (Oberflächen-)Gestaltung von großer Bedeutung waren. Konnte hier doch der nationale Fortschritt präsentiert, aber auch die internationalen Trends besichtigt und abgeschaut werden. Für die teilweise krisenhafte Textilproduktion in Europa hatten diese Ausstellungen eine große Bedeutung. Hier wurden die Erzeugnisse der vorbildhaften Handwerksbetriebe wie der neuen Industriebetriebe gezeigt. Die dort präsentierten Waren wurden schon allein dadurch bedeutsam, dass sie gezeigt wurden und dass sie hinterher in lokale Museen und Ausstellungen wanderten. Sie erlangten ebenfalls dadurch Bedeutung, dass die Art und Weise wie ausgestellt wurde die Szenografie der Museen und anderer Räume ganz entscheidend beeinflusste. Dies gilt insbesondere auch für ländliche Inszenierungen und die so genannten Stuben als Repräsentanten regionaler Lebensformen.¹⁹ Das Wissen, das man hier präsentierte, wurde schließlich in die Regionen gespiegelt. Und infolgedessen überhaupt Regionalkultur bewusst wahrgenommen und weiterentwickelt. Das lässt sich auch für die in diesem Band dokumentierte Geschichte der Aufmerksamkeit für historische ländliche Kleidung in der Lüneburger Heide und im Wendland zu konstatieren.

Es türmen sich so Bilder auf Bilder und Zeichen auf Zeichen, deren De- und Rekonstruktionsverfahren hier ansatzweise durchgeführt, aber nicht in allen Ebenen entziffert und erklärt werden können.²⁰ Ziel eines interpretativen Verfahrens ist es dabei, nicht nur den intendierten Sinn herauszuarbeiten, sondern auch nicht beabsichtigte oder über die Absicht hinausgehende Wirkungen, die ein Verweis darauf sind, dass das kulturelle Material Überschuss enthält, der sich mit den jeweiligen Vorkenntnissen und Vorlieben vermengt, zu etwas Neuem formiert. So dürfte auch meine persönliche Faszination ein nicht intendierter Sinn sein, und vermutlich ist meine Dissertation leider nicht Teil der immensen Bibliothek von Lagerfeld. Dafür könnte es sein, dass ich und andere RezipientInnen vielleicht mehr verstanden haben, als sich Karl Lagerfeld je dabei dachte.

Es bleibt festzuhalten: Bei diesen Darstellungen ländlicher Kleidung handelt es sich um eine Bildergeschichte und nicht um eine Bekleidungs-geschichte. Das genau muss mit bedacht werden, wenn man die Bilder in Museen, Ausstellungen und Publikationen benutzt. Die Wiederbelebung der Bilder fand und findet nicht nur in Festzügen und Illustrationen statt, sondern tritt uns in den Trachtensammlungen der Museen auch materialisiert entgegen: Denn oft genug wurde nach Bildern gesammelt.²¹ Dieses „Sammeln nach Bildern“ ist ein bisher noch kaum beachteter Umstand, der letztlich Bilder und Dinge in eine sehr enge Verbindung bringt, die man in ihrer Wirkung auf unsere Vorstellung von ländlicher Kleidung nicht unterschätzen und bei der Arbeit mit diesen Dingen nicht unbeachtet lassen sollte.

Die Bild- und Erinnerungsstärke der Kleidungsgeschichte insbesondere auch ländlicher Kleidung, die aus den Bildern selbst und ihrer Formatierung, ihrem Entstehungskontext und hier insbesondere aus den Machtverhältnissen ihrer Entstehungen stammen, zielen darauf ab, dass wir ihrem Realitätspostulat glauben schenken und sie immer wieder für Verweise gelebter Kleidungskultur halten.

Natürlich ist der Weg der Bilder nicht immer geradlinig und nicht alle Bilder entwickeln eine längere Bildgeschichte, aber manche schaffen es doch, über etliche „Ladestationen“ einen transformativen Mehrwert zu erzeugen. Karl Lagerfeld ist für mich ein Beispiel dafür, wie man aus der Energie kultureller Bilder immer wieder neue Bilder schafft. Und diese Beispiele verweisen auch darauf, dass es gerade die Entstehungsbedingungen der Trachtenbilder aus der höfischen Unterhaltung sind, die für ihre lang anhaltende Wiederaufführung sorgen und immer wieder, um mit Karl Lagerfeld zu sprechen, Ideen von „très très nouvelles“ Bedeutungsgewebe erzeugen können.

Anmerkungen

- 1 Vgl. <http://www.chanel.com/fashion/2-ready-to-wear-spring-summer-2010-chanel-fashion-show-14,0#2-ready-to-wear-spring-summer-2010-chanel-fashion-show-14,0> [28.11.2011].
- 2 Vgl. Keller-Drescher 2003, hier S. 290.
- 3 Auch vom Aufbau wurde ein Video hergestellt, das auf der Seite von chanel.com zu besichtigen ist.
- 4 Vgl. Koda, Bolton 2005, S. 120.
- 5 Es gibt leicht abweichende Varianten des Interviews. Eine davon gibt es auf <http://www.chanel.com/fashion/2-ready-to-wear-spring-summer-2010-chanel-fashion-show-14,0#2-ready-to-wear-spring-summer-2010-chanel-fashion-show-14,2>, [28.11.2011] andere auf youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=j48126tBfek>, [28.11.2011].
- 6 Für einen systematischen Überblick über das Phänomen, vgl. Stiftung ‚Fürst-Pückler-Park Bad Muskau‘ 2010.
- 7 Vgl. Keller-Drescher 2003, S. 75-94.
- 8 Vgl. ebd., S. 115-119.
- 9 Vgl. ebd., S. 105-113.
- 10 Vgl. ebd., S. 111f.
- 11 Vgl. ebd., S. 95-103.
- 12 Vgl. ebd., S. 108f.
- 13 Vgl. ebd., S. 130-135.
- 14 Vgl. ebd., S. 138-154.
- 15 Der Festzug kann eingesehen werden unter <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2001/215/html/bilder.htm>. [28.11.2011].
- 16 Vgl. Keller-Drescher 2009, S. 15-23.
- 17 Vielen Dank an Prof. Dr. Birgit Haase für den Hinweis.
- 18 Vgl. Galeries nationales du Grand Palais 2008, S. 274-291.
- 19 Vgl. Wörner 1999 und 2000.
- 20 Mehr zur Bild-Diskursanalyse am Beispiel von Trachtenbildern in: Keller-Drescher 2005, S. 299-309.
- 21 Für einen der bedeutendsten Sammler und Kurator lässt sich dieses inzwischen nachweisen. Vgl. Selheim 2005.



Charlotte Giese

Trachten, Mode und Design.

Von Oktoberfestromantik, Alpinem Lifestyle und Couture

Wird ‚Tracht‘ alltäglich sowohl in der Stadt als auch in ländlichen Gegenden getragen? Existiert sie etwa ausschließlich in ‚Trachtenvereinen‘, bei ‚Trachtenumzügen‘, in Geschichtsbüchern oder in Magazinen als Kostüm zum Selberschneidern? Oder gibt es etwas dazwischen? Und wenn ja, wie sieht dieses Dazwischen aus? Ausgehend von der Annahme, dass eine gedachte (konstruierte) historisierte ‚Tracht‘ nicht in einer Vergangenheit isoliert, sondern in unterschiedlichen Formen gegenwärtig ist, sollen in diesem Beitrag aktuelle Bezüge von ‚Tracht‘ und Mode näher unter die Lupe genommen werden.

‚Tracht‘ und Mode werden auch mit dem Wissen um die in der Forschung mittlerweile überwundene, lange Zeit aber vorherrschende Dichotomisierung von ‚Tracht‘¹ und Mode als gegensätzliches Begriffspaar verwendet. Das erscheint insofern legitim, als hier Bezug genommen wird auf die (mediale) Fortschreibung und verfestigten Folklorisierung einer von der Mode losgelösten vorherrschenden Alltagsvorstellung von historischer ländlicher Kleidung.² Im Forschungsbericht wird festgehalten, dass „der Begriff ‚Tracht‘ [...] dann weiterhin verwendbar [ist], wenn es um eine Beschreibung folklorisierter, typologischer Formen geht.“³ Modehefte wie „burda style“ warten regelmäßig, spätestens zum Oktoberfest mit ‚Trachtenthemen‘ auf,⁴ Designer wie Bernhard Willhelm sind bekannt für ihre Affinität zu ‚Trachten‘ – das legt die Vermutung nahe, dass gestalterische Elemente von ‚Tracht‘ nicht für alle Zeiten in der Mottenkiste verschwunden sind, sondern sich

mit und in der Mode weiterentwickelt haben. Sie sind möglicherweise oft nur weniger explizit als solche sichtbar. Diese Vermutung lässt sich belegen. Immer wieder ist ‚Tracht‘ in unterschiedlichen Zusammenhängen präsent, sind Elemente von ‚Tracht‘ in modischer Kleidung zu finden. In diesem Beitrag sollen solche aktuellen modischen Bezüge auf ‚Tracht‘ sichtbar gemacht und gedeutet werden. Damit soll in diesem Sammelband die Brücke in die Gegenwart, also weit nach der ‚Tracht‘ als „Sonderkleidung des 19. Jahrhunderts“⁵ geschlagen werden. Ausgangspunkt sind Beobachtungen von ‚Trachten‘-Bezügen in aktueller Kleidung aus einer gestalterischen Perspektive. Ein kleiner Exkurs in die Arbeit des Modedesigns skizziert zunächst einen möglichen idealtypischen Weg, wie ‚Tracht‘ in Mode gelangen kann, um anschließend verschiedene Erscheinungsvarianten von ‚Tracht‘ in Mode zu identifizieren.

ModedesignerInnen sind ständig auf der Suche nach Formen, Farben und Ideen, um sie in ihren Kollektionen zu verarbeiten. Um bei der Zielgruppe als attraktiv wahrgenommen zu werden, müssen Kleidung und Produkte an die Lebenswelten der Menschen, für welche die Gestaltung gemeint ist, anknüpfen, ihre Wünsche und Sehnsüchte sollten sich darin widerspiegeln. Auch wenn es für gestalterische Laien manchmal wie aus der Luft gegriffen erscheinen mag, fußt Design üblicherweise auf umfangreichen Recherchen und Wissen über den zu gestaltenden Gegenstand, seinen Einsatzzweck, seinen Nutzen usw.⁶ Design bringt im Entwurf Nutzen und Ästhetik zusammen, greift

auf Vorhandenes zurück, formt um, kombiniert neu, arrangiert überraschend. Es ist also davon auszugehen, dass das, was (um-)gestaltet wird, schon im kulturellen Gedächtnis vorhanden ist,⁷ als ein Anknüpfungspunkt für eine Idee. Als eine Aufgabe des Designs kann man es verstehen, bereits Vorhandenes mit aktuellen Entwicklungen zu verbinden und – synthetisiert mit einer Idee des Neuen – in eine kommende Gegenwart zu transferieren. Auf einen Punkt gebracht, fragen DesignerInnen danach, wie sich die TrägerInnen in der nächsten oder übernächsten Saison fühlen werden, welche Themen sie beschäftigen werden und versuchen, dies in der Auswahl thematisch passender Inspirationsquellen zu antizipieren und mit bekannten Elementen kombiniert sicher in der Erfahrungswelt der KonsumentInnen zu verankern. Für kommerziellen Erfolg spielt der eingebaute Neuheitsfaktor eine zentrale Rolle bzw. das vermittelte Gefühl, mit einem bestimmten Produkt etwas zu erwerben, das man bisher so noch nicht besessen hat – immer im sicheren Rahmen kulturell bereits gängiger Elemente.⁸ Es geht also, wenn man so will, in erster Linie um eine saisonale⁹ Neugestaltung und Weiterentwicklung bekannter Dinge.

Mit Zitaten aus vergangenen Zeiten werden im kulturellen Gedächtnis verankerte Erinnerungen aktiviert, was zu den oft in Modezeitschriften als ‚retro‘ beschriebenen Trends führt.¹⁰ Diese Übersetzung geschieht aber kaum 1:1, sondern wird durch die Verwendung neuer Materialien, zeitgemäß angepasster Schnittformen und Farben etc. modifiziert. In Retro-trends steckt, so kann man rückblickend wohl behaupten, oft eine verklärte und verkürzte Sicht auf die Vergangenheit. Die Probleme der wieder aufgerufenen Zeit werden eher vernachlässigt, man erinnert sich vor allem der positiven Highlights, z.B. der sicherlich nicht nur amüsanten und erbaulichen Roaring Twenties oder der Trimm-Dich-Pfad- und Bonanzarad-1970er mit allen enthaltenen Krisen als Inventar eines nostalgischen ‚Gesamtkunstwerks‘. Mit der Reaktivierung der jeweiligen Mode und der

zugeordneten Accessoires wird sich ihrer insbesondere positiv erinnert und ins Jetzt übertragen. Es ließe sich für jede Übersetzung eine Parallele und damit ein Grund zum Transfer ins Jetzt bzw. den jeweiligen Transferzeitpunkt finden, wobei der historische ‚Ballast‘ in den Hintergrund gestellt wird.¹¹

Modedesign nimmt selten das Ganze, sondern sucht nach Details, um sie in Gegenwart und in das gegenwärtige westliche Kleidungsrepertoire zu übersetzen. Farb- und Forminspirationen werden zusammengetragen und entsprechend dem Gesamtkonzept des Labels zu einer Kollektionsaussage destilliert. Eine Inspirationsquelle erscheint in einer Kollektion, insbesondere in der Konfektion, selten als komplettes Outfit, sondern wird eher sparsam z.B. als dekoratives Element oder in der Farbauswahl eingesetzt. So erhält eine Kollektion eine Gesamtaussage, zumeist ohne übermäßig plakativ die entsprechende Inspirationsquelle preiszugeben. Damit lässt sich eine Idee, z.B. die beschriebenen positiven Assoziationen einer wiederaufzurufenden Zeit, vordergründig unauffällig in eine als neu empfundene Kollektion und damit Alltagskleidung integrieren. Inspirationsquellen können unterschiedlichste Dinge sein, z.B. bereits existierende Kleidungsstücke, einzelne Gegenstände unabhängig von Kleidung, Abbildungen z.B. aus einer bestimmten Epoche etc. Idealtypisch setzen sich GestalterInnen intensiv mit dem ausgewählten Gegenstand auseinander, was im Studium erlernt und praktiziert wird, und erzählen mit den entstehenden Kollektionen eine ‚Geschichte‘. Im Berufsalltag weicht eine fundierte Vorgehensweise erfahrungsgemäß aber oft aus Zeitgründen einer eher oberflächlichen Erfassung einer Thematik bzw. der Loslösung einzelner Details, was zu verkürzten ‚Geschichten‘ führt oder zumindest führen kann. In der Pragmatik der Konfektionspraxis wird anders als noch im Studium nicht unbedingt nach Kontexten eines gestalterisch interessanten Phänomens gefragt. DesignerInnen filtern sich erfahrungsgemäß nicht zuletzt wegen des erheblichen Zeitdrucks für

die Arbeit relevante stilistische Details zur Weiterverarbeitung heraus. Interessant wäre daher, in einem weiteren Schritt zu hinterfragen, welche impliziten Aussagen abgesehen von der gemeinten gleichzeitig ungewollt durch diese Praxis en passant reproduziert werden. In diesem Beitrag soll es aber in erster Linie um die Analyse der in aktueller Kleidung enthaltenen Elemente und Abwandlungen von ‚Tracht‘ gehen. Dazu wird Bildmaterial aus Kollektionen aus gestalterischer Perspektive betrachtet. Modezeitschriften, Selbstpräsentationen und Lookbooks von einschlägigen Mode-Labels werden einer stichprobenartigen Bildanalyse unterzogen und teilweise einzelne Objekte herausgegriffen. Beobachtungen zu Mode- und Lifestyle-Phänomenen ergänzen dies und geben Aufschluss über Repräsentationen von ‚Trachtenelementen‘ oder -szenarien in der Modewelt. Den Abschluss bildet ein Erklärungsversuch, warum die Idee von ‚Tracht‘ in der Wechselbeziehung von professioneller Gestaltung und urbanem Alltag augenblicklich so erfolgreich erscheint.

Populäre ‚Trachtenvariationen‘: Der Dirndl-Kult auf der ‚Wiesn‘

Jedes Jahr im Herbst heißt es in München wieder „O’zapft is“. Das Oktoberfest hat sich sogar international als eine feste Größe und Attraktion etabliert – und mit ihm eine ‚Trachtenschau‘ als selbstverständliches Beiwerk. Die Dirndl, Janker und Krachledernen der BesucherInnen sind ebenso legendär wie das Fest selbst und als verbindliche Größe zu einer Art Dresscode geworden. Jedes Jahr gibt es in vielen einschlägigen Lifestyle-Magazinen Fotostrecken und Tipps für die passende ‚Wiesn‘-Kleidung.¹² Fotos vom Oktoberfest gehen durch die Medien und sind dominiert von Frauen in Dirndl. Häufig verweisen die Medien insbesondere auf die weibliche Prominenz, die unabhängig von ihrer regionalen Herkunft zum Oktoberfestbesuch Dirndl trägt.¹³ Auch wenn es in dieser visuellen Geballtheit auf das Münchener Stadtfest



Abb. 1:
Flaschenetikett
St. Pauli Beer
Foto: Sabine Urban
(mit freundlicher
Genehmigung)

beschränkt bleibt, soll es wegen seiner Relevanz als Gestaltungsobjekt und wegen seiner beinahe jährlich zunehmenden Beliebtheit der Kleidung zur Selbstinszenierung auf der ‚Wiesn‘ hier als Phänomen erwähnt werden.¹⁴ Die Outfits der Männer sind z. B. mit ‚Krachledernen‘ ebenfalls an als ‚original bayerisch‘ empfundener Kleidung orientiert. Noch prägender scheint aber im Selbstverständnis der ‚Wiesn‘-BesucherInnen und in der Wahrnehmung des Fests im In- und Ausland das Dirndl zu sein. Das Oktoberfest ist solide ‚dirndlisiert‘.¹⁵ Dieses Oktoberfest-Dirndl-Image wird auch als Etikett für eine verallgemeinerte ‚deutsche Tradition‘ exportiert: In den Vereinigten Staaten vertreibt eine deutsche Brauerei aus Bremen ein Bier namens „St. Pauli Girl“, auf dessen Etikett eine blonde Frau im weißen Mieder zu sehen ist.

Schaut man auf die US-amerikanische Homepage, findet man Fotos eines Modells in einem an ein Dirndl angelehntes Outfit in einer Art Oktoberfestszene vor einer Bergkulisse.¹⁶ Hier werden unterschiedliche Regionen von einer in Deutschland ansässigen Brauerei



Abb. 2:
Label „Noh Nee“,
Modell Dirndl_
TERE VAR28
Bildquelle:
www.dirndlalafricaine.
com (mit freundlicher
Genehmigung)

ungeniert miteinander kombiniert – und das Dirndl so zu einem internationalen Pars pro Toto verkürzt. Auf dem Etikett ist der Oberkörper einer blonden Frau zu sehen mit Schnürmieder und Schürzenandeutung. Die feststehende Form des Dirndls macht sie auch so wiedererkennbar. Gestalterisch ließe sich das Dirndl auf ein geschnürtes Mieder mit gerafftem Rock und Schürze reduzieren, nutzbar als Form und Oberfläche zur weiteren Ausgestaltung. Im Rahmenprogramm des Oktoberfests bestätigt sich genau dies: Um das Dirndl herum hat sich ein eigenständiger Kreis von DesignerInnen und Firmen angesiedelt und darauf spezialisiert, jede Saison neue Dirndls zu entwerfen – und die ‚Traditionskleidung‘ so in neuen Kombinationen zu inszenieren. Rahmée Wette-rich, die Inhaberin des Labels „NohNee“, hat als gebürtige Kamerunerin z. B. das Dirndl à la Africaine geprägt.¹⁷ In dieser Kollektion werden bedruckte afrikanische Stoffe mit der Dirndlform kombiniert. Eine ‚bayerische‘ mit einer

‚afrikanischen‘ Tradition werden so gestalterisch synthetisiert.

Der Kult um das Dirndl und die Gestaltung gehen eine sich gegenseitig verstärkende Wechselbeziehung ein, allerdings ist das Dirndl ein anlassbezogener Sonderfall und in den meisten – insbesondere urbanen – Regionen außerhalb Bayerns als ganzes Ensemble kein Bestandteil der Alltagsgarderobe. Von seinen Elementen, die ggf. in Alltagskleidung integriert werden, soll später die Rede sein.

Das Dirndl von heute wird von den AkteurInnen (DesignerInnen, TrägerInnen und den Medien) als nostalgisch stereotypes Konstrukt einer eventisierten und als authentisch bayerisch erklärten Tradition stilisiert. Es ist mit seinem überregional bekannten Bezug ein Symbol für die ‚Wiesn‘ und Gefäß für gestalterische Ideen.

Von den beteiligten AkteurInnen aktiv mit einem modischen Wandel versehen¹⁸ und damit einerseits in den allgemeinen Modezyklus integriert, bleibt das Dirndl andererseits aber durch seine besondere Form, die es in den allermeisten Kontexten als nicht zum Alltag gehörig ausweist, eine beliebte Sonder- bzw. Anlasskleidung.¹⁹

‚Tracht‘ als modisch-experimenteller Exportschlager

‚Tracht‘ in internationaler Designerkleidung orientiert sich häufig an der regionalen Herkunft der DesignerInnen selbst – abgesehen von gezieltem Ausschauhhalten von Gestaltenden nach neuen Farb- und Forminspirationen.

Bernhard Willhelm galt bzw. gilt als der deutsche Designer, der selbstbewusst (süd-)deutsche ‚Tracht‘ aufgegriffen und in Designerkleidung umgesetzt hat. Zu Beginn seiner Karriere setzte er z. B. in seiner Kollektion 1999/2000 ‚typisch deutsche‘ Elemente wie Schwarzwaldhut, Loden und Wollstrick ein. Dieses Image haftet ihm noch immer an, auch wenn in seinen gegenwärtigen Kollektionen

‚Tracht‘ als Inspirationsquelle als weniger offensichtlich erscheint. Der internationale Erfolg von Bernhard Willhelm, der nicht zuletzt auf seinem Image als ‚Trachtenverwender‘ basiert, schlägt den Bogen zurück zum internationalen Erfolg des Dirndls und des Münchner Oktoberfests. Willhelm hat Spielarten der in Deutschland eher als verstaubt und ab und zu sogar als ideologisch verdächtig geltenden Kleidung international im wahrsten Sinne des Wortes salonfähig gemacht. Das hätte er im Sinne der eingangs erläuterten Vorgänge im Design im Vorgriff auf Themen einer kommenden Saison allerdings wohl kaum geschafft, wenn die Kollektionen nicht auf eine gewisse Sensibilität und Offenheit der KonsumentInnen für das Thema regionale Kleidung getroffen wären. So waren auch andere international renommierte DesignerInnen mit regionalen Bezügen immer wieder durchaus international (medial) erfolgreich.²⁰ Vivienne Westwood etwa spielte in ihrer Kollektion „Anglomania“ in der Saison Herbst/Winter 1993/94 mit schottischen Tartan-Karos. Man kann den Erfolg ‚nationaler‘ Kleidungselemente als liebevolle Auseinandersetzung mit der ‚eigenen‘ (mehr oder weniger konstruierten) Herkunft bzw. mit den nationalen Zuordnungen und vestimentären Besonderheiten verstehen. Für eine/n einzelne/n DesignerIn kann es ein Vehikel zu einer Profilschärfung sein und letztlich zu einem Markenzeichen werden, mit dem man am internationalen Markt Aufmerksamkeit erregen kann. Für den Exporterfolg von ‚Tracht‘ aus dem deutschsprachigen Raum scheint zu gelten: Sie sollte Almhüttengeschichte enthalten.

‚Alpine Lifestyle‘ – ‚Trachtenelemente‘ im (urbanen) Alltag

Wird in Modemagazinen oder in Medien allgemein von ‚Tracht‘ gesprochen, ist in den allermeisten Fällen von Krachlederner, Lodenjoppe, Dirndl oder Schwarzwaldhut die Rede. Dass auch in anderen Regionen ‚Tracht‘ getragen

wurde, wie z. B. in der im ‚Trachtenprojekt‘ untersuchten Region in Niedersachsen, ist kaum Gegenstand eines (in diesem Fall wohl zumeist medial vermittelten) Alltagswissens. Die regionale Verankerung insbesondere in der alpinen Region scheint mit ihren Assoziationen über das reine Marken- oder Regionalmarketing hinausgehend²¹ einen größeren Reiz auszuüben und eine attraktivere Geschichte zu erzählen, durchaus auch identitätsstiftend gelebt im aktuellen Selbstverständnis einer regionalen Bevölkerung. Anders als in Norddeutschland findet man z. B. im Straßenbild von München regionale Kleidungsbezüge von der Lodenjoppe bis zum Dirndl, sie sind sogar als formelle Kleidung gesellschaftlich akzeptiert.²² Außerhalb Bayerns gehören sie aber generell nicht zum aktuellen formellen urbanen Kleidungsrepertoire. Als an den Herrenanzug angelehnte Businesskleidung zu repräsentativen Zwecken wie in Politik und Geschäftsalltag²³ eignet sich ein Dirndl außerhalb Bayerns kaum und ist eher der Freizeit- oder Anlasskleidung zuzuordnen. Selbst in einer vom Kleidungsbild her eher vielfältigen Stadt wie Berlin ist ‚Tracht‘ im urbanen Kontext als Gesamtoutfit allgemein unüblich und entweder touristischen oder künstlerischen Zwecken zuzuordnen. Dennoch kann auch städtische Kleidung regionenunabhängig ‚Trachtenelemente‘ glaubwürdig beherbergen, weil die Idee von ‚Land‘ in einen anderen Kontext transportiert wird. Hier greift das eingangs beschriebene Designprinzip: Gängige Kleidungsstücke werden um eine Idee von ‚Tracht‘ angereichert, ohne dass das Gesamtkonzept ‚urbane Kleidung‘ aus dem Gleichgewicht gebracht wird. So lässt sich die Idee ‚Tracht‘ oder ‚ländlicher Lebensstil‘ vestimentär in die Stadt transportieren.

‚Tracht‘ im urbanen Raum bzw. urbanen Lifestyle ist seit einigen Jahren in Mode, ablesbar am umfassenden Erfolg z. B. von Labels wie „Luis Trenker“, deren Freizeitkleidung²⁴ nicht nur in alpinen Regionen getragen wird. Solche Labels treten explizit mit dem Anspruch an, einen ‚Alpine Lifestyle‘²⁵ zu verkörpern und



Abb. 3:
Luis Trenker,
Kollektion Herbst/
Winter 2011/12
Bildquelle:
www.luistrenker.com
(mit freundlicher
Genehmigung)

durch ihre Produktpalette als eine Art Brand Collection zur Konstruktion und Vermarktung eines Lifestylekonstrukts²⁶ in ein urbanes Leben beizutragen.²⁷ Deuten lässt sich der Erfolg dieser Labels unter anderem als eine Begleitscheinung der Beliebtheit von alpinem Sport, insbesondere Wintersport, und des zugehörigen Lifestyles mit ‚authentischen‘ Hütten, Naturverbundenheit und Gemeinschaftsgefühl. Auch zu Hause, fernab der Berge, hüllen sich städtische AkteurInnen gerne in von alpinem Lifestyle inspirierter Freizeitkleidung, die eine Idee dieser Hüttenromantik in den Alltag hinüberrettet. Karomuster, Blütenstickereien oder Materialien wie Loden oder Fleece verpflanzen die Erinnerung an den Ski- oder Wanderurlaub in den Alpen oder auch die Idee von einem idealisierten Leben im Einklang mit der Natur als vestimentäres Statement in ein städtisches Alltagsleben. Mit der fotografischen Inszenierung der Kollektion Herbst/Winter 2011/12 platzierte „Luis Trenker“ die alpin inspirierte Kleidung in ein winterlich-maritimes Setting mit Leuchtturm, typisch für die deutsche Küste.

Auch wenn es sich um Freizeitkleidung handelt, ist der Bezug zur alpinen Region z. B. mit dem samtartigen Janker eindeutig. Die Kleidung kontrastiert in ihrer relativen Üppigkeit die relative Kargheit der Umgebung.

Neben dieser Freizeitkleidung mit explizitem Verweis auf den entsprechenden Lifestyle finden sich Elemente von ‚Tracht‘ durch-

aus auch in Kleidung, die teilweise formelleren Kontexten durchaus standzuhalten in der Lage ist. Die Inspirationsquelle scheint in der Kleidung selbst oft stärker abstrahiert und ist nicht unbedingt auf den ersten Blick sichtbar, was die Kleidung alltagskompatibler macht. Um die Idee ‚Tracht‘ in der Labelaussage entsprechender Form trotzdem zu transportieren, rücken sich Modelabels insbesondere in ihrer Bildsprache und ‚Philosophie‘ in die Nähe ländlicher Kleidung, wie z. B. beim Label „Blutsgeschwister“, das in der Bildsprache der Herbst/Winter Kollektion 2011/2012 einen Stil zwischen ländlicher Folklore und 1970er Jahre propagierte.²⁸ Auch das britische Label „HIGH“ benutzt regionale Bezüge und rekurriert in Stilelementen und Materialien auf seine englische Herkunft. Die Inspiration ‚britische Landkleidung‘ ist in der Kleidung selbst kaum mehr sichtbar, wie z. B. in einer gestrickten Wolljacke, in Stickereien oder in den schottischen Tartans entlehnten Karomustern. Erst in den entsprechenden Bildstrecken zur Kollektion (hier: Herbst/Winter 2011/12) wird der Bezug durch die Inszenierung der Katalog-Fotostrecken in küstenländlicher Umgebung mit Landutensilien wie Hirschgeweih, Mann mit Schottenkilt und Duddelsack auf Wiese am Meer, Schottische Flagge deutlich. Auf der Stange findet man detailreich gearbeitete urbane Kleidung, der man die Anspielung kaum noch ansieht.

Fotostrecken sind ein veritables Mittel, um wieder eine engere Verbindung zur ursprünglichen Inspirationsquelle ‚Tracht‘ zu rekonstruieren – oder sie sogar erst ex post zu konstruieren. Als Beispiel hierfür soll die Fotostrecke in der VOGUE 12/2010 zitiert werden, in der wie in der VOGUE üblich Kleidung von mehreren Labels thematisch zusammengestellt und auf Fotos assoziativ inszeniert wurde.²⁹ Der ursprüngliche Kollektionskontext der Einzelstücke wird überlagert von der Inszenierung. In der mit „Landlust“ überschriebenen Fotostrecke wurden weibliche Models in schwarzen Outfits mit Männern und Frauen in ‚alpenländischer Trachtenkleidung‘ kombiniert. Im Out-

fit des jeweiligen Models finden sich Elemente, die tatsächlich vom ‚originalen‘ Gegenüber inspiriert sein könnten, so z.B. eine Stickerei auf einem Overknee-Stiefel von der Hosen-Stickerei des männlichen Models oder die üppige Stickerei auf einem schwarzen Mantel von der Stickerei auf dem Kleid der ‚Trachten‘-Frau.

Den Studio-Modellen werden auch folkloristische Accessoires angeheftet wie z.B. ein typisches Volksfest-Lebkuchenherz, zu deuten als Anspielung auf die ‚Wiesn‘. In dieser Fotostrecke wird im Nachhinein Kleidung in eine ‚Trachtenassoziation‘ gerückt, die möglicherweise noch nicht einmal explizit davon inspiriert war.

Fazit: ‚Tracht‘ als nostalgischer Anker im urbanen Leben

Der nachhaltige ‚Erfolg‘ von ‚Tracht‘ ist überall sichtbar – mal mehr, mal weniger. Doch wofür steht ‚Tracht‘ als Inspirationsquelle und innerhalb eines ‚Alpine Lifestyle‘-Konstrukts? Der Reichtum von dekorativen Elementen wie Stickereien und die Erinnerung an deren handwerkliche Qualität spielen auf Design- wie KonsumentInnenseite sicherlich auch eine Rolle. Man könnte vermuten, dass sich aus der Design-Perspektive ‚Tracht‘ auf einen Formenschatz und eine Quelle für Verarbeitungs- und Verzierungstechniken reduzieren ließe. Diese lässt sich aber nicht von der Assoziation mit dem ‚ursprünglichen‘ Kontext (der sich ex post wie gesagt nicht immer unbedingt belegen lässt) lösen, sie ist nie ganz abwesend. Der Kontext wird immer mitgedacht und in der Praxis oft en passant reproduziert und gewinnt an Relevanz, wenn mit der Verwendung eines bestimmten Elements oder der Einordnung in einen Kontext bestimmte Konnotationen und Assoziationen mit der Kleidung wieder aufgerufen werden.

Doch zurück zu den drei herausgearbeiteten Szenarien: Der Erfolg des Oktoberfestes und seiner ‚Trachten‘-Inszenierung wäre aus gestalterischer Sicht eher einem stark medi-



Abb. 4:
Aus: Vogue Germany
12/2010, Fotostrecke
„Landlust“

al mitkonstruierten und zugespitzten Phänomen zuzuordnen, bei dem ein (in der Form wohl (pseudo-)traditionelles Spektakel zu einer Selbstinszenierung und Modenschau genutzt wird. Das zweite Szenario, wenn internationale DesignerInnen ‚Tracht‘ aufgreifen und verarbeiten, dürfte neben einer Rückbesinnung auf ländliche Kleidungs- und Lebensgewohnheiten sich sicherlich nicht zuletzt vermischen mit der Selbstinszenierung in einem ‚ursprünglichen‘ nationalen Herkunftsszenario der DesignerInnen im internationalen Modespektakel. Wenn wie im dritten Szenario in gegenwärtiger Mode ‚Tracht‘ zitiert wird, handelt es sich im deutschsprachigen Raum – wie dargelegt – überwiegend um alpenländische Elemente. Oktoberfest-(Selbst-)Inszenierung, ‚Alpine Lifestyle‘ und Almhüttenromantik scheinen die beschriebenen Sehnsüchte in einem urbanen Alltag zu bedienen. Denkt man das Phänomen ‚Tracht‘ noch einmal als eines, das nicht ausschließlich in alpiner Region stattgefunden hat, darf man sich fragen, warum es als (international) medial präsent Phänomen auf Dirndl und Co. reduziert wird. Der besondere Reiz des alpinen Bezugs lässt sich vielleicht durch die im Vergleich mit anderen Regionen reizvollere geografische Lage begründen. Sie scheint in Verbindung zu stehen mit Üppigkeit, was für die Landschaft

ebenso gilt wie für Kleidung. Traditionell lassen sich Designlabels vom Stil her einer bestimmten Region zuordnen, wird z.B. der klare Stil von Jil Sander einem norddeutschen Purismus zugeschrieben, wohingegen um München herum im Vergleich mehr üppige Labels wie z.B. Versace zu sehen sind. Deutlich wird ein solches Phänomen auch im visuellen Kontrast: Weiter oben war bereits die Rede von der fotografischen Inszenierung der Herbst/Winter-Kollektion 2011/12 des Labels „Luis Trenker“ (Abb. 3) und dem sichtbaren Kontrast von Kleidung und Umgebung. Gleichzeitig kommen wirtschaftliche Faktoren ins Spiel: Man könnte wegen der solideren finanziellen Ausstattung eines Bundeslandes wie Bayern eine größere Wirkmächtigkeit unterstellen, die eigene – ohnehin landschaftlich reizvollere – Region attraktiv und mit regionaler Identität zu versehen und zu vermarkten. Alpenbutter statt Flachlandmargarine.

Der Erfolg von ländlichen Bezügen nicht nur in Kleidung lässt sich als Sehnsucht nach Verankerung jenseits des oft hektischen urbanen Alltags, nach Ruhe und Gelassenheit deuten.³⁰ Das sichtbare Zitieren ländlicher Kleidungselemente ergänzt den Trend, den augenscheinlich eher idealisiert-überhöhten ländlichen Lebensstil zumindest stilistisch mit in den urbanen Alltag zu nehmen. Die offenbar aktuell zunehmende Sehnsucht der StädterInnen findet auch in anderen Bereichen Ausdruck: Das Phänomen des Urban Gardening ist eine praktikable Form des urbane Menschen, sich sein kleines Idyll abseits der Großstadtheftik herzustellen – ohne auf der anderen Seite auf Großstadt verzichten zu müssen.

Nachbemerkung:

Ausgeklammert aus dieser Analyse ist bislang ein aus gestalterischer Perspektive interessanter Ansatz: ‚Tracht‘ und Modedesign im Museum vereint. In den Jahren 2004/2005 gab es beispielsweise im Groninger Museum (NL) eine Ausstellung mit Kleidung der niederländischen Designer Viktor & Rolf, die kombiniert wurde mit Groninger ‚Tracht‘ aus dem 19. Jahr-

hundert. Im Stadsmuseum Middelburg/Zeeland (NL) gab es im Jahr 2009 eine Ausstellung mit Kombinationen aus ‚Trachten‘ und von Designstudierenden neugestalteten Kleidungsstücken, in denen jeweils ein Element der Zeeland-‚Tracht‘ explizit aufgenommen und kreativ in einem Kleidungsstück weiterentwickelt wurde. Diese Stücke wurden für die Ausstellung in die ‚Trachtenfigurinen‘ integriert. Interessant ist für die Betrachtenden, dass der Bezug zum Vorbild ‚Tracht‘ nur durch die Einbettung in das Trachtenszenario ersichtlich wird. In isolierter Betrachtung, ohne den Bezugsrahmen, war die Quelle kaum augenfällig. Das stützt die These, dass um uns herum möglicherweise viel mehr ‚Tracht‘ zu sehen ist, als im alltäglichen Setting zu erwarten wäre. Dirndls und Janker fallen auf, aber bei Konfektionskleidung bleibt die Inspirationsquelle oft abstrakt. Mode ist damit also der heimliche Profiteur vielfältigster Inspirationsquellen – nicht zuletzt von ‚Tracht‘.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Forschungsbericht, insb. S. 12f.
- 2 Die Existenz von Vereinen der ‚Trachtenpflege‘ sollen hier ebenso als Beispiel dienen wie Modezeitschriften, z.B. die Zeitschrift *burda style*, in deren September-Ausgabe 2011 ‚Trachtenoutfits‘ zum Selbstnähen enthalten waren und von der es früher regelmäßig ‚Trachten‘-Sonderhefte gab.
- 3 Forschungsbericht, S. 13.
- 4 S. Anm. 2.
- 5 Ebd.
- 6 Dass der kreative Akt oft eher im Verborgenen bleibt und nur das Ergebnis öffentlich sichtbar wird, ist möglicherweise ein Grund für die mediale „Überhöhung des Kreativen“ (Schumacher / Glaser 2008, S. 14). Das Selbstverständnis und die Selbstinszenierung der Gestaltenden trägt ein Übriges dazu bei. In ihrem Aufsatz zur Architekturausbildung beleuchten Christina Schumacher und Marie Antoinette Glaser unter anderem auf S. 23f. die künstlich hergestellte Situation während des Studiums, die das Selbstverständnis der Architekten prägt. Die Ausführungen über Architekten lassen sich auf andere Gestaltungsdisziplinen wie die des Modedesigns übertragen.
- 7 Szodruch 2008, S. 49.
- 8 Vgl. dazu auch Ullrich 2006.
- 9 Der Begriff *saisonal* kann in der Kleidungsbranche unterschiedlich verstanden werden. Denkbar sind

- je nach Hersteller viele Varianten von zwei Kollektionen pro Jahr (Frühjahr / Sommer und Herbst / Winter) auch die unterschiedlichsten Anzahlen von Zwischensaisons, bis hin zu einer „Fast Fashion“ mit etwa 12 Kollektionen pro Jahr. Zur Illustration der Herausforderungen für die Textilindustrie am Beispiel Mailand vgl. Reinach 2006.
- 10 Zu Retro-Trends in Kleidung vgl. z.B. Trosse 2000 und Jenß 2001 und 2002.
 - 11 Vgl. dazu Trosse 2000, hier insb. S. 233ff.
 - 12 Siehe z.B. online bei ELLE die Rubrik „Dresscodes fürs Oktoberfest 2011“, http://www.elle.de/Artikel/Mode-Special-Tracht-Dresscode-fuers-Oktoberfest_1146619.html (03.06.2012).
 - 13 Die Schauspielerin Veronika Ferres oder die Moderatorin Verona Pooth sind regelmäßig im Dirndl auf dem Oktoberfest zu sehen, Gabriele Pauli als ehemalige bayerische Politikerin von der CSU oder die Politikerin Claudia Roth von den GRÜNEN seien beispielhaft genannt.
 - 14 Zur Kleidung auf der ‚Wiesn‘ vgl. ausführlicher Egger 2008.
 - 15 Der Begriff ‚Dirndlisierung‘ wurde in der Diskussion über den aktuell festzustellenden Dirndl-Kult auf der Abschlussstagung des Projekts „Trachten in der Lüneburger Heide und im Wendland“ geprägt.
 - 16 <http://www.stpauligirl.com> (16.06.2012).
 - 17 www.dirndl-africaine.de (03.06.2012).
 - 18 Einen Einblick in die saisonalen modischen Veränderungen und Einflussthemata des Dirndls gibt das Online-Magazin Dirndl Magazine, www.dirndlmag.de (03.06.2012).
 - 19 Dass das Dirndl rund um das Oktoberfest und teilweise auch darüber hinaus bei vielen so beliebt ist und auch internationale Bekanntheit erlangt hat, kann hier nur festgestellt, aber nicht näher untersucht werden. Nach Tomas (2010) verband sich die ‚Tracht‘ mit der Wiesn durch eine geschickte Werbeinitiative des Stadtmarketings München in den 1960er Jahren, welche die Hostessen der Olympiabewerbung mit hellblauen Dirndls ausstattete. Die Beliebtheit lässt sich unabhängig von einer bestimmten Bevölkerungsschicht diagnostizieren. Dirndl-Variationen gibt es vom Massenanbieter Tchibo über das Selbstschneiderheft Burda bis hin zu renommierten Modedesignern.
 - 20 Dieser mediale, will heißen aufmerksamkeitsrelevante, Erfolg dürfte sich mittelbar in Verkaufszahlen übersetzen lassen. Es wäre interessant zu wissen, inwiefern tatsächlich Kleidung mit ‚Trachtelementen‘ verkauft wird oder nur die Idee davon.
 - 21 Hier wären z.B. Werbefiguren für die Margarine RAMA und Frau Antje als Belege für ein medial vermitteltes, auf Marketing reduziertes ‚Wissen‘ über ‚Tracht‘ anzuführen.
 - 22 Nach der Aussage einiger befragter in Bayern lebender Frauen, teilweise in Führungspositionen, ist es in auch durchaus möglich, als Frau im Berufsalltag und zu offiziellen geschäftlichen Anlässen im Dirndl zu erscheinen.
 - 23 Vgl. z.B. Ellwanger 2002 zu Kleidung in der Politik. Einzig in Bayern trifft man auch in offizieller Kleidung auf Elemente mit regionalem Bezug, z.B. bei einer Art Janker-Sakko von Horst Seehofer als ‚Landesvater‘.
 - 24 Die Kleidung ist zumeist der Kategorie modische Freizeitkleidung mit eher geringem funktionellem Anspruch zuzuordnen und damit noch einmal abzugrenzen von speziell funktioneller Outdoor-Kleidung.
 - 25 Der u.a. in der Selbstdarstellung des Labels ‚Luis Trenker‘ so bezeichnete ‚Alpine Lifestyle‘ (vgl. <http://luistrenker.com/thebrand/story.php> (03.06.2012)) wird z.B. auch in der Messe „Tracht & Country“ in Österreich u. a. durch Kleidung, Möbeln und Accessoires als Lebensphilosophie (re-)konstruiert.
 - 26 Vgl. Szodruich 2008.
 - 27 Luis Trenker wartet mittlerweile mit einem breiten Produktportfolio auf, von Kleidung bis hin zu einer Einrichtungslinie und Infrarotkabinen, siehe <http://luistrenker.com/projects/infrarotkabinen.php> (03.06.2012).
 - 28 Die Inspirationsquellen variieren, im Sommer 2012 steht die Kollektion z.B. als „American Sophisticated“ unter dem Einfluss der 1950er in den USA.
 - 29 Stylistin und Fotograf fungieren also in einer Art Postproduktion als Co-Autoren.
 - 30 Ein Objekt gewordenes Indiz für diese Sehnsucht jenseits von Kleidung sind die bereits erwähnten Infrarotkabinen bei Luis Trenker, s. FN 27.



Tracht im Museum – Potenziale eines Kleinmuseums

Das Lötschentaler Museum in Kippel ist ein Regionalmuseum mit volkskundlicher Ausrichtung. Seine Strategie beruht auf einer starken sozialen Verankerung in der eigenen Region, der Vernetzung mit Partnermuseen sowie einer profilierten Politik bezüglich Sammlung und Vermittlung. Das Museum ist Mitglied im Museumsnetz Wallis, einem Verbund von Museen, die partnerschaftlich zusammenarbeiten und koordiniert Aufgaben in einem gesamtkantonalen Interesse wahrnehmen. Die Zusammenarbeit betrifft das gesamte museale Aufgabenspektrum, insbesondere aber die gemeinsame Verwaltung und wissenschaftliche Aufarbeitung von Sammlungsbeständen. Die einzelnen Bestände werden dabei jeweils von der Institution aufgearbeitet, die dafür am meisten Kompetenz mitbringt. So ist das Lötschentaler Museum unter anderem zuständig für den Schwerpunkt „Tracht und Kleidung“. Das Netz als Ganzes wie die einzelnen Mitglieder soll bzw. sollen in der Art von Kompetenzzentren fördernd auf die gesamte Museumslandschaft des Wallis einwirken. Die Zusammenarbeit geht also weit über Absprachen bezüglich Sammlungskonzepte hinaus.

Ein wichtiges Element der Strategie des Lötschentaler Museums ist der enge Kontakt zur lokalen Bevölkerung. Dies wirkt sich nicht nur positiv auf das Sammeln aus, sondern auch auf die Dokumentations- und Forschungsarbeit. Wegen des persönlichen, ja intimen Charakters von Kleidung, gestaltet sich das Dokumentieren gerade in diesem Bereich oft recht heikel und schwierig. Vertrautheit zwischen Informant und Museumsleuten ist deshalb hier besonders hilf-



reich. Nicht zuletzt für unsere ‚Trachtensammlung‘ ist diese Nähe von unschätzbarem Wert. Einerseits erlaubt sie uns, auf einem sehr engen Territorium eine sehr dichte Sammlung zusammenzutragen, die exemplarisch ist für eine grössere Region, das heisst mindestens für den Kanton Wallis. Und andererseits kommen die Objekte dank dieser Nähe in der Regel zusammen mit all jenen Angaben ins Museum, die ihre Einordnung und Dokumentation ermöglichen.

Die recht umfangreiche ‚Trachtensammlung‘ verweist aber auch auf den problematischen Umstand, dass unsere Bestände im Textilbereich sehr einseitig bestückt sind. Neben zahlreichen ‚Trachtenstücken‘ verfügen wir insbesondere über Uniformen und kirchliche Parameter sowie häusliche Textilien wie Bettdecken. Ein wichtiger Sammlungsbereich ist zudem die Textilherstellung.

Abb. 1:
Das Thema Wollverarbeitung in der Dauerausstellung des Lötschentaler Museums mit weißem Alpenschaf, Bandwebstuhl und Wolledecke.

Ein wichtiges Instrument unserer Sammlungspolitik ist unsere Homepage. Diese präsentiert mithilfe einer Objektdatenbank rund 300 Sammlungsobjekte, davon etwa vierzig unter der Rubrik „Kleidung, Tracht, Uniform“. Diese Objektdatenbank ist eine Art konkretisiertes Sammlungskonzept; kann sich doch das Publikum so nicht nur über unsere Objekte informieren, sondern auch erfahren, was wir sammeln und was uns interessiert. Aktuelle Eingänge werden zudem unter der Rubrik „Neueingänge“ gezeigt.

Erkenntnisgewinn durch Vergleich

Am Beispiel eines Ausstellungsprojekts werde ich im Folgenden demonstrieren, wie wir versuchen, museales Dokumentieren und Forschen mit den Aufgaben des Vermittelns und Ausstellens zu verbinden. Es war eine Doppelausstellung im Museum Appenzell in der Ostschweiz und im Lötschentaler Museum. Das Projekt hieß „Tracht tragen – Appenzell Lötschental überall“.¹ Der Titel weist daraufhin, dass es darum gehen sollte, das Thema ‚Tracht‘ exemplarisch abzuhandeln: Zwei dem Publikum bekannte ‚Trachtenregionen‘ sollten vor dem Hintergrund grösserer Zusammenhänge und grundlegender Fragestellungen präsentiert werden.²

Ein wichtiges Anliegen des Projekts war der Gedanke der Vernetzung. Die vergleichende Perspektive sollte zu Einsichten führen, wie sie bei der Konzentration auf einen einzelnen Ort nicht möglich gewesen wären. Das gemeinsame Arbeiten an gleichen Themen und verschiedenen Objektbeständen hatte also in erster Linie den Erkenntnisgewinn zum Ziel. So wurde beispielsweise anhand von Exponaten aus dem Lötschentaler Museum und dem Geschichtsmuseum Wallis demonstriert, wie sich der weibliche Strohhut vom europäischen Modeartikel des 18. Jahrhunderts zum regionaltypischen ‚Trachtenstück‘ des 19. Jahrhunderts entwickelt hat; eine Einsicht, die erst möglich wird,

wenn die ‚Trachtenstücke‘ aus dem Volkskundemuseum und die Modekleider aus dem historischen Museum zusammengeführt werden.

Ein anderes Beispiel galt dem Verhältnis zwischen Tradition und Innovation: Mit Textilobjekten aus dem Lötschental und aus Appenzell wurde illustriert, wie sehr das Traditionsgut ‚Tracht‘ ein Produkt der Industrialisierung ist und wie gerade überregionale Entwicklungen das Regionaltypische erst möglich machten. So gehören zu den typischen Merkmalen der ‚Frauentracht‘ im Lötschental Kreshut (Strohhut mit Krause), Schultertuch und Schürze, in Appenzell-Innerrhoden ‚Trachtenteile‘ wie Flügelhaube, Schlottenkragen oder Brüechli (Göller). All dieses Zubehör ist grossenteils aus edlen Stoffen gefertigt, die für eine breite Bevölkerung erst ab dem 19. Jahrhundert erschwinglich wurden – dank industrieller Fertigung in Textilfabriken.

Ebenso bedeutsam für das Verständnis des Phänomens ‚Tracht‘ sind die Kleidungsstücke des 18. Jahrhunderts aus den Beständen des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich und des Museums der Kulturen in Basel, wie sie in der Ausstellung gezeigt wurden. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts trat im Lötschental eine Verzögerung der Modeentwicklung ein. Die Frauen trugen weiterhin das Kleid des Ancien Régime mit dem offenen Schnürmieder, die Männer hielten an der Kniehose fest. Damit entfernte sich der lokale Kleiderstil von der internationalen Mode. Nach 1850 verschwand dann diese Art von Kleidern auch aus dem Lötschentaler Alltag. Von den grossen städtischen Museen Ende des 19. Jahrhunderts in der alpinen Randregion gesammelt und seither fachgerecht konserviert, dokumentieren diese Kleider eine wichtige Phase der schweizerischen ‚Trachtengeschichte‘.³ Ihren historischen Kontext kann das Museum der Herkunftsregion unter Umständen besser vermitteln als die grosse, überregionale Institution mit ihren Tausenden von Objekten. Angesprochen ist damit eine neue Form der Zusammenarbeit zwischen Gross- und Kleinmuseen: Regionalmuseen arbeiten

forschend mit Kulturgut aus ihrem geographischen Umfeld, doch dessen konservatorisch-restauratorische Betreuung obliegt den überregionalen Museen.

Der Einbezug von Exponaten aus grossen Museen ausserhalb der beiden betroffenen Regionen verdeutlicht die Bedeutung überregionaler Entwicklungen zum Verständnis lokaler ‚Trachtengeschichten‘. Andererseits lassen sich bestimmte Entwicklungen erst verstehen, wenn das lokale Umfeld berücksichtigt wird. Die reiche Sennenkultur des Appenzeller Hirtenlandes hat eine andere ‚Tracht‘ hervorgebracht als die agropastorale Wirtschaft des inneralpinen Lötschentals. Gleichzeitig hat die schweizerische Binnenexotik eine Regionalisierung des ‚Trachtenwesens‘ bewirkt, dessen formale Vielfalt identischen gesellschaftlichen Bedürfnissen entspricht. Nicht zufällig erscheint der Appenzeller Senn 1952 auf einem Plakat der Schweizerischen Verkehrszentrale unmittelbar neben der Lötschentaler Sennerin.

‚Tracht‘ sammeln heute

Ausgehend von den erwähnten Sammlungsschwerpunkten ‚Trachten‘, Uniformen und Paramente versuchen wir zurzeit, unsere Textilsammlung weiter zu entwickeln. Als Alltagskleid spielt ‚Tracht‘ heute im Lötschental keine Rolle mehr. Behalten hat die ‚Tracht‘ ihre Funktion als Kirchen- bzw. Prozessionskleid. Doch auch diesbezüglich ist unsere Sammlung ziemlich komplett. Ein systematisches Weiter sammeln von ‚Tracht‘ als ‚Tracht‘ macht deshalb heute kaum mehr Sinn. Dagegen sammeln wir weiterhin zeichenhafte Kleidungsstücke sowie die Darstellung von ‚Tracht‘ in Kunst, Medien und Werbung.

Als heutige Entsprechungen zur alten ‚Tracht‘ sehen wir etwa Vereinsuniformen (Beispiel Musikgesellschaften) oder regionaltypische Berufskleidungen (Beispiel Skilehrerjacke). Überhaupt lässt der geographische und wirtschaftliche Kontext unseres Museums zu-



Abb. 2:
Werbeplakat der
Schweizerischen
Verkehrszentrale,
1952, mit Lötschen-
taler ‚Sommertracht‘
(ganz rechts),
Sammlung Lötschen-
taler Museum.

erst einmal an das Thema Kleid und Berg denken, aktuell festzumachen etwa an Themen wie Sport und Tourismus oder aber in bergspezifischen Berufsfeldern wie Tunnelbau und Wasserkraftnutzung.

Entscheidend für die Aufnahme in die Sammlung ist vor allem der jeweilige Dokumentationszusammenhang. So ist einer unserer jüngsten Sammlungseingänge ein T-Shirt, welches von den Walliser Fussballfans – und damit auch vom Fanclub Lötschental des FC Sion – anlässlich des Finalspiels zum Schweizer Fussballclub 2011 getragen wurde. Im Rahmen eines Projekts zum Thema „Das akustische Brauchjahr“ haben wir den Fanclub mit Mikrofon und Kamera zum Endspiel in Basel begleitet. Das bedruckte T-Shirt als Kleid, das Gruppenzugehörigkeit verrät, wird hier zum Hilfsdokument; Hauptobjekt ist in diesem Fall das Ton- und Bilddokument.



Abb. 3:
Gruppenzugehörigkeit
durch Kleidung:
Der Fanclub
Lötschental des FC
Sion anlässlich des
Schweizer Cupfinals
2011 in Basel.

Abb. 4:
Sonderausstellung
„Land und Leute von
Lötschen“ 2011: Ein
um 1920 gemaltes
Bild, in Szene gesetzt
durch museale
Sammlungsobjekte.

Ein weiterer Neueingang ist eine Bankkarte, also ein Gerät der früheren Wollverarbeitung. Erstaunlicherweise finden sich solche Geräte vereinzelt noch heute in Speichern und Kellern des Lötschentals. Das Wissen um diese Geräte ist indessen verloren gegangen. Dass wir trotzdem recht gut über dieses Objekt Bescheid wissen, verdanken wir dem Umstand, dass das Lötschental seit über 100 Jahren ein bevorzugtes volkskundliches Forschungsfeld ist und daher solche Dinge also recht gut dokumentiert sind.

Kurz nach der Kardbank ging eine elektrische Nähmaschine in die Sammlung ein. Im

Verbund mit vorindustriellen Geräten der Textilverarbeitung wie Webstuhl, Spinnrad oder eben Kardbank dokumentiert diese Nähmaschine die letzte Etappe einer Gesellschaft, die ihre Kleider größtenteils selbst hergestellt, vor allem aber bis zum Gehtnichtmehr repariert hat. Demgegenüber steht der ebenfalls jüngst in die Sammlung aufgenommene Sack für die Kleidersammlung für eine Konsumgesellschaft, in der die häuslichen Geräte der Textilverarbeitung überflüssig geworden sind. Wollkarde, Nähmaschine und Textilsammlungssack erzählen – zueinander in Bezug gesetzt – eine ganze Geschichte, nämlich die vom Wandel des textilen Konsumverhaltens. Auch das ist ein Thema für die museale Bekleidungsforschung.

Zusammenfassung

Am Beispiel des Lötschentaler Museums, eines Regionalmuseums im Kanton Wallis (Schweiz), werden praktische Fragen zum Sammeln, Dokumentieren, Erhalten und Vermitteln von ‚Tracht‘ erörtert. Neben methodischen Aspekten wie Vernetzung und neue Medien kommen dabei insbesondere die spezifischen Qualitäten kleiner Institutionen zur Sprache.

Anmerkungen

- 1 Langenegger, Antonietti 2006.
- 2 Die folgenden Ausführungen basieren auf Antonietti 2009.
- 3 Die Sammeltätigkeit der grossen Museen erstreckte sich dabei auch über die nationalen Grenzen hinweg. So gelangte 1905 ein weibliches Kleiderensemble des 18.-19. Jahrhunderts aus dem Lötschental über den Sammler Oskar Kling ins Germanische Nationalmuseum in Nürnberg (vgl. Zander-Seidel 2002, S. 75-77).





Thomas Antonietti

Vom neuen Umgang mit alten Sammlungen



Abb. 1:
Maurice Barraud
(1889-1954): Die
vier Landesteile
der Schweiz, 1937,
Geschichtsmuseum
Wallis, Sitten.

Die Illustration, die diesem Beitrag vorangestellt ist, zeigt ein Bild des Schweizer Künstlers Maurice Barraud aus dem Jahre 1937. Es trägt den Titel „Die vier Landesteile der Schweiz“ und findet sich seit 2006 in den Beständen des Geschichtsmuseums Wallis in Sitten. Das Bild illustriert treffend die Stellung der ‚Tracht‘ in der nationalen Symbolkultur der Schweiz der

1930er Jahre; das regionaltypische Kleid ist in jener Zeit der Inbegriff des Eigenen, des Typischen, des Authentischen, der Moral. Barrauds Bild steht damit gleichzeitig für eine wichtige Eigenschaft von ‚Tracht‘ schlechthin: ‚Tracht‘ ist ein Kleid mit starkem Zeichencharakter.

Dieser Zeichencharakter ist es wohl auch, der die ‚Trachtenforschung‘ in der Regel dazu

verleitet, die symbolische Dimension ihres Untersuchungsobjekts in den Vordergrund zu rücken und die funktionalen sowie technisch-materiellen Aspekte zu vernachlässigen. Diese Fokussierung auf den Symbolzusammenhang ist für das Museum als dem Hort materieller Kultur entschieden zu einseitig. So moniert etwa Gottfried Korff¹ bezüglich Sachkulturforschung ganz allgemein, dass sich der Fokus in den letzten Jahrzehnten auf die funktionale und noch mehr auf die symbolische Ebene verschoben habe und dass zu wenig Forschung an den Objekten selbst betrieben werde. In seinen „Sieben Fragen zu den Alltagsdingen“ unterzieht er deshalb die Relevanz der Sachkulturforschung einer kritischen Prüfung. Ausgehend von Hans-Jörg Rheinbergers Begriff des „epistemischen Dings“ stellt er die – nicht zuletzt für die Museumsvolkskunde – zentrale Frage nach der Erkenntnisleistung der Dinge kraft ihrer Dinghaftigkeit und fordert die museale Forschung auf, sich primär solchen Gegenständen zuzuwenden, an denen besonders viel Wissen gewonnen werden kann. Der ebenfalls von Gottfried Korff aufgegriffene und auf Karl Sigismund Kramer zurückgehende Begriff der „Dingbedeutsamkeit“² erfährt so eine sinnvolle Ergänzung, welche die materiellen Aspekte im Forschungsprozess stärker gewichtet. Unter den Begriff „Dingbedeutsamkeit“ fasst Korff all die Konnotationen und Symbolbedeutungen, die den Dingen durch ihre zahlreichen Beziehungs- und Funktionsqualitäten zukommen.

Mit „Erkenntnisleistung kraft Dinghaftigkeit“ zum einen und dem Potenzial zur Erforschung der „Dingbedeutsamkeit“, zum andern sind auch zwei wesentliche Eigenschaften benannt, die ein Kleidungsstück zum geeigneten musealen Sammlungs- und Forschungsobjekt machen.³ Das Begriffspaar deckt sich in etwa mit den zwei Forschungsebenen, wie sie von Gitta Böth für die Kleidungsforschung bereits vor mehr als zwanzig Jahren definiert worden sind: der „Rolle der Kleidung als Objekt“ und der „Rolle der Kleidung als Objektivation“.⁴ Im Übrigen gewinnt man den Eindruck, dass die

Trennung in eine symboltheoretisch ausgerichtete Forschung einerseits und eine objektzentrierte Sachkulturforschung andererseits allmählich der Vergangenheit angehört. So bringen etwa die Herausgeber des 2005 erschienenen Sammelwerks „Clothing as Material Culture“ ihr Anliegen wie folgt auf den Punkt: „The sensual and aesthetic – what cloth feels and looks like – is the source of its capacity to objectify myth, cosmology and also morality, power and values.“⁵

Erkenntnisleistung dank Zeichencharakter

Die real existierende Museumssituation – lückenhafte Inventare, unpräzise Angaben, fehlende Dokumentationen – macht es mitunter schwer, das Forschungsinteresse am Kleid als Objekt und Objektivation einzulösen. Doch bringt die Erkenntnisleistung der Objekte kraft ihrer Dinghaftigkeit gerade im Bereich der Textilien oft erstaunliche Resultate hervor. Betrachten wir als Beispiel ein Frauenkleid aus Savièse, einer Berggemeinde im Mittelwallis, welches 1963 in die Bestände des Geschichtsmuseums Wallis eingegangen ist.

Es handelt sich um ein ärmelloses Frauenkleid aus langhaariger Wolle, das mit Bluse und Schürze getragen wurde und das aufgrund seiner Machart in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts datiert werden kann. Mit Ausnahme der Herkunft verrät uns die museumseigene Dokumentation nichts über die Dingbedeutsamkeit des Kleids. Es besteht aus zwei verschiedenen Wollstoffen; der eine – stärker abgenutzt und beschädigt – wurde vorne an jener Stelle eingesetzt, an der das Kleid durch die Schürze verdeckt wird. Sichtbar wird hier der Sparzwang als Gestaltungselement des Kleids. Die Taille ist vorne leicht erhöht und verläuft im Rücken tiefer. Betrachten wir das Kleid von hinten, fällt auf, dass der Oberteil im Rücken vierteilig geschnitten ist. Diesem aufwendigen Schnitt – in der lokalen Sprache als „robe en pointe“ bezeichnet – kommt reine Zierfunktio-

on zu. Auch der Übergang zur Rockfaltung mit der Zierwulst im Taillebenbereich beruht auf einem recht umständlichen Verfahren, das viel handwerkliches Geschick erfordert. Innen ist das Futter diagonal eingesetzt, was dem Kleid eine gewisse Elastizität verleiht. Die wulstartigen Falten im unteren Bereich haben Zierfunktion, dienten aber vor allem dem Verlängern bzw. Verkürzen des Kleids.

Das Beispiel zeigt, dass sich am Objekt selbst bereits eine ganze Menge an Erkenntnissen ablesen lassen. Für die historische und funktionale Einordnung stehen uns überdies Methoden und Quellen zur Verfügung, die auch eine Dokumentation im Nachhinein möglich machen. In unserem Fall ist dies zum Beispiel ein Bild des Walliser Kunstmalers Raphael Ritz, das sich geografisch und zeitlich mit dem Kleid deckt.

Das Gemälde bildet einen gewissen Kontext zum Kleid, indem es dieses in seinem landschaftlichen Umfeld und zusammen mit den dazugehörigen Kleidungsstücken darstellt. Gleichzeitig illustriert es – zusammen mit zahlreichen weiteren Bildern (Savièse war an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert Standort einer Malerkolonie) –, wie sehr es sich beim Phänomen ‚Tracht‘ um eine visuelle Konstruktion handelt. Denn der Maler Raphael Ritz verfolgte mit seiner Darstellung nicht etwa eine Dokumentationsabsicht. Als Künstler ging es ihm vielmehr um eine bestimmte Art, die Welt zu sehen. Nicht das Dargestellte an sich, sondern der Blick auf dieses Dargestellte ist deshalb der entscheidende Erkenntnisgewinn, den wir aus Bildern dieser Art ziehen können.

Nicht viel anders verhält es sich im Museum: Auch hier geht es primär um die Interpretation der Welt und nicht so sehr um die Rekonstruktion historischer Realitäten. Das vielbemühte Wort der Sammlungslücke beruht deshalb letztlich auf einem Missverständnis. Denn um ein vollständiges, umfassendes Sammeln kann es im Museum nie gehen. Und ganz grundsätzlich eignet sich das Museum nur schlecht für enzyklopädische Ansätze. Sammeln



Abb. 2:
Frauenkleid, Savièse,
Wallis, 2.H.19.Jh.,
Ansicht von hinten,
Sammlung
Geschichtsmuseum
Wallis, Sitten. Der
Schnitt des Mieders
und die Plissierung
des Rocks verraten das
Handwerk einer
geschickten
Schneiderin.

fürs Museum muss vielmehr exemplarisch und erkenntnisorientiert erfolgen. Wenn das Objekt Kleid museal mit Vorliebe in Form von besonderen Kleidern gesammelt wird (Kirchengewänder, Uniformen, ‚Trachten‘), ist dies an sich nicht problematisch. Denn selbst wenn unsere Vorgänger ein breiteres Spektrum gesammelt hätten, also zum Beispiel auch Alltags- und Modekleider berücksichtigt hätten, wäre es ihnen nicht gelungen, anhand musealer Sammlungen eine umfassende Kleidergeschichte zu schreiben. Andererseits stellt die Zeichenfunktion beim Kleid nicht etwa einen Nebenaspekt dar, sondern übertrifft die unmittelbare Gebrauchsfunktion vielfach an Bedeutung. Ja, Kleiderstil

Abb. 3:
Raphael Ritz
(1829-1894):
Gebet auf Sanetsch,
1869, Sammlung
Kunstmuseum
Wallis, Sitten. Die
Frauen tragen den
lokaltypischen, mit
Samt und Seide
umwickelten Strohhut.
Ihr Kleiderstil
entspricht dem
Kleid auf Abb. 2.



und Bekleidungsverhalten markieren oft grundlegende gesellschaftliche Abgrenzungen; mit der Kleidung markiert der Mensch individuelle Selbstdarstellung und kollektive Zugehörigkeit. Sich dieser Symbolbedeutung bewusst, richten die Museen ihre Sammlungen mit Vorliebe auf die Welt der kollektiven Kleiderordnungen aus. Dies ist insofern angebracht, als dass es eben insbesondere der auf den ersten Blick erkennbare Zeichencharakter ist, der das Kleid zum prädestinierten Parameter einer materiellen oder visuellen Bestandsaufnahme macht. Dank dieser Eigenschaft eröffnet uns das Objekt Kleidung Zugänge zu Themen wie Identität, Zugehörigkeit, Regionalismus und Ethnizität; doch auch die Beziehung zwischen Stadt und Land bildet sich in ihm ab, das Verhältnis zwischen Tradition und Innovation, Themen wie Gender und Körper usw.

Ein aufschlussreiches Beispiel stellt diesbezüglich der 2010 erschienene Katalog des neuen

Rautenstrauch-Joest-Museums in Köln dar. Das Kapitel zum Thema Kleidung und Schmuck trägt die Überschrift „Der Körper als Bühne“ und ist in die folgenden Unterkapitel gegliedert: Herkunft und Heimat; weiblich und männlich; Lebenszyklus – Hochzeit; Abstammung und Familie; Macht und Reichtum; Magie und Religion; Krieg und Kopfgagd.⁶ Auch das Inhaltsverzeichnis des Katalogs „Kleiderwechsel“, der die Neuaufstellung der Kleiderbestände des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg im Jahr 2002 präsentiert, enthält reihenweise Begriffe, die auf den Emblemcharakter des Sammlungsbereichs Kleidung verweisen. Als „Leitmotive der Kleidung“ findet man etwa „Statussymbole“, „Die neue Griechin“, „Bürger und Höfling“ oder „Mode und Tracht“; und als „Kleiderthemen“ unter anderem „Faszination Tirol“, „Trachtenbilder“, „Kleidung und Politik“ oder „Tracht und Ideologie“.⁷ Die beiden Beispiele machen einmal mehr deutlich, dass bestimmte Klei-

der als markante Zeichenträger und aufschlussreiche Indikatoren gesellschaftlicher Prozesse⁸ wirken können. Im Museum schwerpunktmäßig ‚Tracht‘ zu sammeln, war (und ist) deshalb nicht grundsätzlich falsch. Hinzu kommt, dass die bereits vorhandenen, historisch gewachsenen Bestände ein wichtiges Kriterium für museales Sammeln bilden. Sind diese Bestände einseitig bestückt, ist genau dem bei der Ergänzung der Sammlung Rechnung zu tragen – weniger im Sinne des Schließens von sogenannten Sammlungslücken als vielmehr in einer Art Verdichtung bestehender Bestände und als Übertragung früherer Sammlungskonzepte auf jüngere und heutige Lebenswelten.

Eine Rolle spielen aber auch methodische Probleme. Gottfried Korff stellte bereits vor längerem fest, „dass der heutige Blick auf die Dinge, auf deren Bedeutungen und auf die durch sie repräsentierten Symbolzusammenhänge nicht mehr einheitlich ist und sich nicht mehr in verbindlichen Perspektiven vollzieht. Unser Umgang mit Dingen kennt keine festen und verbürgten Ordnungen mehr, sondern ist bestimmt von jener Multidimensionalität der Gebrauchsformen, Konsumbedingungen und Objektorientierungen, die bezeichnend für moderne Gesellschaften sind.“⁹ Ähnlich argumentiert Andrea Hauser, wenn sie schreibt: „Die Massenkultur der Industriegesellschaft erscheint [...] nivelliert und global verbreitet. Machten sich früher soziale und kulturelle Differenzen direkt am Artefakt fest, am Material, an der Ästhetik etc., entstehen nun unterschiedliche Wertigkeiten erst im Akt der Bewerbung und des Konsums, z. B. durch zielgruppenorientiertes Design. Mehr denn je erhalten Objekte ihre Bedeutung durch individuelle und kollektive Aneignungsprozesse.“¹⁰

Für die museale Dokumentationsarbeit heißt dies, dass wir für ein einzelnes Objekt unter Umständen auf eine Vielzahl von Quellen und Aussagen zurückgreifen müssen, um zu verlässlichen Aussagen über dessen Dingbedeutsamkeit zu gelangen. Auch so gesehen erscheint es als angezeigt, sich beim Sam-

melnen und Dokumentieren auf so wenig Objekte wie nötig zu beschränken und diese so breit wie möglich zu dokumentieren; dies im Sinn des Anliegens des amerikanischen Ethnologen Clifford Geertz, über eine intensive Bekanntschaft mit kleinen Sachen umfassendere Bedeutungsstrukturen herauszuarbeiten.¹¹ Und ganz grundsätzlich muss es darum gehen, auch im Heimatmuseum zu Aussagen zu gelangen, die über lokale Partikularismen hinausweisen, die historische Tiefe und geografische Breite beanspruchen können, die vom Lokalen zum Überregionalen verweisen, aber auch vom Globalen zum Lokalen, kurz: die eben Grundsätzliches auszusagen vermögen.

Durch dieses Festmachen des Universellen im Partikularen soll der gerade bei Traditionsgütern wie der ‚Tracht‘ oft einseitig auf das Eigene fokussierte Blick aufgebrochen und die sogenannte Einmaligkeit lokaler Kulturphänomene relativiert werden. Was formal unterschiedlich daher kommt, soll auf mögliche gemeinsame innere Strukturen analysiert werden. Das Phänomen ‚Tracht‘ steht geradezu exemplarisch für Innovationsprozesse und Wechselbeziehungen zwischen globalen Vorbildern und deren lokaler Ausgestaltung. ‚Tracht‘ illustriert, wie sich der Wandel beim Aufeinandertreffen von nationalen, regionalen und lokalen Dynamiken konkret gestaltet bzw. wie Mobilität und Migration Kultur und Alltag in einer bestimmten Region beeinflussen.

Eigenschaften von ‚Tracht‘ als Sammlungskriterium

Eigenschaften und Phänomene, wie man sie auch bei anderen Kleidern findet, materialisieren sich im ‚Trachtenkleid‘ besonders deutlich. Andererseits macht es heute nur mehr bedingt Sinn, ‚Tracht‘ zu sammeln. Folglich muss sich das museale Interesse auf Kleidungsstücke richten, denen gleichermaßen ‚trachtspezifische‘ Qualitäten zukommen. Was damit gemeint ist, sei anhand einer Reihe von Begriffen illustriert,

die – unsystematisch aufgelistet und auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt – konkretisieren sollen, was mit ‚trachtspezifischen‘ Qualitäten gemeint sein könnte: Zeichencharakter und Repräsentation; Identität, Regionalisierung und Ethnizität; Distinktion und Differenz; Symbol- und Emblemcharakter; Zugehörigkeit und Uniformität; Originalität bzw. Konformität; Regelwerk und Codierung; Sonderkleid; Körperinszenierung und Körperbild; Kostümierung und Maskerade.

Das Museum ist wie gesagt in erster Linie ein Ort der Interpretation von Kultur und Gesellschaft und nicht so sehr ein Ort der Rekonstruktion von Vergangenheit.

Auch deshalb sollten in der musealen Kleiderforschung vermehrt semantisch-strukturalistische Ansätze zum Tragen kommen. So ließe sich etwa die Frage stellen, was heutige Entsprechungen zur früheren ‚Tracht‘ sein könnten. Um diese Frage ging es in einer Übung, die im Sommersemester 2011 mit Studierenden des Instituts für materielle Kultur an der Carl von Ossietzky Universität in Oldenburg durchgeführt wurde. Dabei wählte die Masterstudentin Cathrin Janke als museales Sammlungsstück die arabische Kufiya, hierzulande bekannt unter dem Namen Palästinensertuch. Ursprünglich die Kopfbedeckung arabischer Beduinen und sesshafter Bauern in der Region Kufa im Irak, hat sich dieses Tuch über den gesamten arabischen Raum ausgebreitet und wurde ab den 1930er Jahren in Palästina und nach 1968 in Europa zum politischen Emblem mit sich ändernden Bedeutungen. Merkmale wie Tragart (Arafat-Schal), Farbensymbolik (rotgemustert für Anarchisten), Funktion (Vermummung bei Demonstrationen), Verwendungskontext (Studentenproteste, Modeaccessoire, Jugendkultur) lassen dabei unschwer strukturelle Entsprechungen zur ‚Tracht‘ erkennen. Ein einzelnes Objekt wird zum vieldeutigen Sachzeugen, an dem sich je nach zeitlichem, örtlichem und sozialem Kontext Bedeutungs- und Funktionsverschiebungen vollziehen. Die Arbeit von Cathrin Janke illustriert treffend, wie sich das Konzept

‚Tracht‘ auf die Realität einer globalisierten Welt übertragen lässt.

Mit dem Konzept ‚Tracht‘ weiterzuarbeiten, macht also durchaus Sinn. Dies umso mehr, als sich jede Sammlungspolitik nicht zuletzt an den vorhandenen Beständen und an der Geschichte der jeweiligen Institution orientieren muss. Andererseits wollen hergebrachte Konzepte hinterfragt und neu definiert werden. Zudem gilt es, Begriffe wie ‚Tracht‘ und Uniform neu zu fassen und in Bezug zu setzen zu aktuelleren Bezeichnungen wie Corporate Fashion oder Markenkleider. Produziert doch gerade modisches Verhalten – obwohl auf Differenz und Originalität zielend – in der Alltagspraxis oft Uniformität und Konformität – ein subtiles Spiel mit Individualität und Konformität, das uns von der ‚Trachtenforschung‘ her bestens vertraut ist.

Das Beispiel mit dem Palästinensertuch zeigt exemplarisch auf, dass das Sammeln und Dokumentieren auffallender oder charakteristischer Einzelteile von Kleidern eine vielversprechende Strategie darstellt, das Thema ‚Tracht‘ ins heutige Umfeld zu übertragen. Denn zweifellos kann es kaum darum gehen, ganze Kleidungen im Sinn von Ensembles oder Serien zu sammeln. Dies wäre beim heutigen Modewandel und bei der Individualisierung der Lebensstile auch rein praktisch ein Ding der Unmöglichkeit. Doch indem das Kleid als Indikator für verschiedenste Sachverhalte wirkt, kann, ja soll grundsätzlich jedes kulturhistorisch ausgerichtete Museum Kleider sammeln; vorausgesetzt, das betreffende Objekt repräsentiert einen wichtigen lokalen, regionalen oder thematischen Sachverhalt, der mit der Sammlungspolitik des Museums übereinstimmt. Nicht um Mode- und Kostümgeschichte soll es dabei gehen (dies ist das Sammlungsinteresse von spezialisierten Modemuseen), sondern um Konsummuster, Distinktions- und Aneignungsformen, Wertesysteme usw.¹² Nach dem Verschwinden des Regionalen im Kleidungsverhalten tun sich neue Felder auf. So sind Migration, Medienkonsum und Globalisierung zu wichtigen Bestimmungsgrößen von Kleidungsverhalten ge-

worden; ebenso wie Reflexivität und damit verbunden der bewusste Wille zur Repräsentation und Körperinszenierung.

Distinktion, Identität, Körperinszenierung – taugliche Begriffe für eine heutige Kleidungs- forschung. Es sind gleichzeitig Begriffe, die der herkömmlichen ‚Trachtenforschung‘ von ihrem Wesen her nie fremd waren. Auch so gesehen kann durchaus dort weiter gearbeitet werden, wo frühere Forschergenerationen angesetzt haben. Neu zu regeln wäre indessen das Verhältnis zwischen Sammeln und Forschen. Sowohl aus erkenntnistheoretischen wie auch aus sammlungspraktischen Überlegungen heraus müssen wir heute vermehrt von der Forschung zum Objekt vorstoßen, also zuerst forschen und dann sammeln, und nicht – wie dies bisher allzu oft geschehen ist – von (meist un- oder schlecht dokumentierten) Sammlungsobjekten zur Forschung übergehen; muss doch letztere in einem solchen Fall zwangsweise eine mehr oder weniger unbefriedigende „Nach“-Forschung bleiben. Und schließlich stellt sich die Frage nach dem Stellenwert des Objekts innerhalb der Sammlungs- und Dokumentationsarbeit. Das systematische Dokumentieren der Kleiderentwicklung ist heute durch Fotografie und Medien gewährleistet. Das Museum muss sich deshalb beim Sammeln jeweils die Frage stellen, was das Originalobjekt zusätzlich zu diesen Dokumentationen zu leisten imstande ist.

Zusammenfassung

Gemessen am heutigen Erkenntnisinteresse wirken frühere museale Sammlungs- und Dokumentationsstrategien im Bereich ‚Tracht‘ und Kleidung eindimensional und bescheiden. Doch zum einen ist ‚Tracht‘ dank ihres Zeichencharakters ein geeigneter Indikator kultureller Phänomene und Prozesse. Und zum andern muss sich jede Sammlungspolitik nicht zuletzt an den vorhandenen Beständen und der Geschichte der jeweiligen Institution orientieren. Ausgehend von solchen Überlegungen plädiert der Beitrag beim musealen Umgang mit dem Thema ‚Tracht‘ gleichzeitig für Kontinuität und Innovation.

Anmerkungen

- 1 Korff 2005.
- 2 Korff 1992.
- 3 Korff 2005, S. 41.
- 4 Böth 1988, S. 163.
- 5 Kuchler, Miller 2005, S. 1.
- 6 Engelhard, Schneider 2010, S. 138–179.
- 7 Zander-Seidel 2002.
- 8 Gerndt 1974.
- 9 Korff 1992, S.9.
- 10 Hauser 2003, S. 122.
- 11 Geertz 1987.
- 12 Vgl. z. B. Gottfried 2003.



Karen Ellwanger

‚Trachten‘ in der Lüneburger Heide und im Wendland?

Ziel meines Beitrags ist die Zusammenführung einiger Ergebnisse des Oldenburger Projekts vor dem Hintergrund einer kritischen Reflexion der Projektanlage. Diese Ergebnisse haben die Projektbearbeiterinnen und -bearbeiter aus unterschiedlichen Perspektiven, mit je eigenem fachlichem Hintergrund und sehr differenten Zeitbudgets erarbeitet. Im Zentrum standen die Beiträge der Hauptbearbeiterinnen, deren fachkundige Materialerschließung einschließlich des Erstellens einer Datenbank während des gesamten Projektverlaufs Grundlage für alle weiteren Arbeiten im Team war. Andrea Hauser und Gerda Engelbracht haben ihre Ergebnisse im zentralen Beitrag dieses Bandes bereits umfangreich dargestellt, ich greife sie nur cursorisch auf. Im Folgenden geht es eher darum, das Gesamtprojekt zu diskutieren und die im vorliegenden Band verstreuten kleineren Beiträge der weiteren am Projekt Mitwirkenden an einigen Beispielen in Bezug dazu zu setzen.

Ausgangspunkt

Die Ausgangsfragen, die die Initiatorin dieses Projekts, Dr. Dörte Becker, mit Historiker-Kollegen aus dem Museumsdorf Hösseringen (Landwirtschaftsmuseum Lüneburger Heide, Suderburg), dem Bomann-Museum Celle, dem Rundlingsmuseum Wendlandhof Lübeln (Küsten), dem Museum für das Fürstentum Lüneburg und mir als Projektleiterin seitens der Universität Oldenburg entwickelt hatte, lautete: Gab es vom späten 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, mithin vor der Überformung

oder gar Erfindung durch einsetzende Folklorisierungs-Strömungen, im Gebiet des alten Fürstentums Lüneburg eine ‚Tracht‘ im Sinne einer regionalspezifischen Kleidung, die von bestimmten bäuerlichen Schichten in einer begrenzten Zeitspanne getragen wurde? Wie und warum entwickelte sie sich? Wie sah sie aus? Wie war sie beschaffen, wie wurde sie hergestellt, wie verbreitet und genutzt? Wer hat sie zu welchem Anlass getragen?

Eine derartige Fragerichtung war nach der Wende in der ‚Trachten‘-Forschung seit den späten 1970er Jahren unüblich geworden (selbst unsere Arbeitsdefinition¹ von ‚Tracht‘ wird derzeit durchaus kontrovers diskutiert, wie manche Beiträge des vorliegenden Bandes zeigen). Denn traditionell volkskundliche Konzepte des Kulturrums, der ‚Trachtenlandschaft‘, waren dekonstruiert, die scharfe Trennung in bäuerliche „Tracht“ und städtische „Mode“ als bürgerliches Wunschbild des Ländlichen erkannt worden.² ‚Trachtenforschung‘ im Sinne einer Rekonstruktion historischer bäuerlicher Kleidung, die ästhetische Signaturen der ‚Tracht‘ aufwies, schien obsolet, zumal die großen ‚Trachtengebiete‘ bereits sattsam dokumentiert worden waren. Stattdessen waren die Bedingungen und Effekte der ‚Trachtenpflege‘ und der Heimatschutzbewegung um 1900 in den Fokus gerückt, das Spannungsfeld von „Fund und Erfindung“³ aufgespannt worden.

Gab es tatsächlich keinen Ansatz mehr dafür, einen sozialhistorischen Blick auf bäuerliche bzw. ländliche Kleidung einer seit den 1920er Jahren nicht mehr beforschten Region zu werfen?

Von Vorteil schien es, dass die Lüneburger Heide eben nicht als volkskundliche ‚Trachtenlandschaft‘ kartographiert worden war, selbst die augenfälligen wendländischen ‚Trachten‘ werden nicht zu den etablierten „Typen“ gezählt. Noch heute heißt es im Internet-Portal der Niedersächsischen Landesregierung zur ‚Trachten‘-Tradition des Landes: „Die wesentlichen Trachtengebiete sind: Schaumburg, Grönegau, Artland, Emsland, Ostfriesland, Ammerland, Stader Geest, Scheeßel, Altes Land, Winsen und Braunschweig.“⁴ Eine „dünne“ ‚Trachtenregion‘ also, dieses Gebiet Nordost-Niedersachsens, eben nicht das pittoresk Andersartige, das so oft als binnenexotische Konstruktion⁵ kritisiert worden war – sonst wäre diese Region vermutlich schon vor 50 Jahren und länger untersucht worden.

Genau dieses Defizit erschien als Chance, ‚Trachten‘ zu untersuchen: Hier definiert als geschlechterkonstituierende Kleidungsformen, entwickelt aus einem Pool von Elementen und Stilmerkmalen, die sich in der Phase der Protoindustrialisierung in einigen ländlichen Regionen vor dem Hintergrund erweiterter Handelswege und Herstellungsverfahren herausgebildet hatten und deren Realisierung in jeweiligen regionalen ‚Trachten‘ keineswegs statisch war, sondern selbst Veränderungen, „Moden“, unterlag, die nicht zuletzt wechselnden wirtschaftlichen Bedingungen in Landwirtschaft und Handwerk geschuldet waren.

‚Trachten‘ als klar erkennbare, in einer bestimmten historischen Konstellation getragene Gruppenkleidung⁶, – dies trifft vor allem auf das Wendland zu. Daneben erschienen die unscheinbaren ‚Trachten‘ der Lüneburger Heide deshalb interessant, weil sie in sichtbarem Austausch zu Kleidungsproduktion und Handel der Zentren standen – entsprechend ergiebige Quellen hatte Dörte Becker aufgrund einer Vorstudie erhofft. Sie ging zugleich grundlegend von einer mehr oder weniger geschlossenen ‚Trachtenregion‘ aus, insofern sie im Rahmen ihrer Vorstudie ähnliche Kleidungs-Strukturen in den Museen des Ge-

samtgebiets Lüneburger Heide und Wendland wahrnahm.

Projektanlage: Die Bausteine

Während Dörte Becker noch einmal, jedoch entschieden sozialhistorisch fundiert, an Fragestellungen und Kategorien der traditionellen ‚Trachten‘-Forschung anknüpfen wollte, speiste sich mein Interesse eher aus dem Paradigmenwechsel der volkskundlichen Trachtenforschung zu einer historischen Kleidungsforschung als Teil der Erforschung materieller Kultur und damit auch zur Geschichte der Institution Museum. Die Projektstruktur sollte dieser doppelten Perspektive entsprechen.

So galt der erste Projektbaustein den Ordnungen und Mustern der Bestandsbildung, die den Museumssammlungen zugrunde liegen: Welche Bestände liegen heute überhaupt vor? Wie sind sie zusammengesetzt? Welche Objektarten wurden gemäß welcher Sammlungsstrategien wann gesammelt oder dem Museum angeboten – und welche nicht? Was wurde wann in die ‚Trachten‘-Abteilung aufgenommen? Wie wurden Konvolute bäuerlicher Kleider nachlässe bei der Aufnahme ins Museum behandelt? Wer hat wann und wie inventarisiert?

Der Hauptteil war der Rekonstruktion regionsspezifischer (groß-)bäuerlicher Kleidung seit Ende des 18. Jahrhunderts bis ca. 1860, der Phase des vermuteten Rückgangs des „ursprünglichen“ ‚Trachten‘-Tragens, gewidmet. Hier war die systematische Dokumentation des Gesamtbestands vorgesehen – eine notwendige Grundlegung des Materialkorpus, die ich zu Anfang zeitlich stark unterschätzt hatte und die zu einem sehr wichtigen Teil des Projekts wurde; die späteren Hauptbearbeiterinnen erstellten mit Laura Schibbe und weiteren Mitwirkenden zu diesem Zweck im Verlauf des Projekts eine umfangreiche Datenbank, die die gesamten ‚Trachten‘-Bestände der Kooperationsmuseen (außer Schmuck und Schuhe) umfasst. Begleitend waren umfangreiche Archivstudien zu

den Kontexten der Objektbestände, insbesondere auch den Produktionsweisen und Handelswegen, geplant. Auf dieser Basis sollten ausgewählte, komplett überlieferte „anlassgebundene ‚Trachten‘-Garnituren“ vertieft analysiert werden. Dies war allerdings nicht zu realisieren, und zwar nicht allein aufgrund der Materiallage (s.u.). Folgerichtig untersuchten die Hauptbearbeiterinnen Andrea Hauser und Gerda Engelbracht Objektgruppen statt scheinbar ursprünglich zusammengehöriger Garnituren – diese erwiesen sich nämlich in der Regel als museumsgemachte Ensembles für Ausstellungen. Weitere zeitweise am Projekt Beteiligte konzentrierten sich auf spezifische Befragungen ausgewählter kleiner Objektgruppen und Einzelobjekte.

Ein von Laura Schibbe bearbeiteter Zwischenbaustein widmete sich auf der Basis der fotografischen Dokumentation des Königsbesuchs im Wendland der Situation der ländlichen wendländischen ‚Tracht‘ um 1865. Damit wird zugleich die Bedeutung früher Fotografie für die Fixierung und folklorisierende Konstituierung dieser ‚Trachten‘ in den Blick genommen; für die weitere Bearbeitung dieses Strangs war die Mitwirkung von Ulrich Hägele konstitutiv. Dies verweist auf einen vierten Baustein zur – immer auch visuellen – Repräsentation von ‚Tracht‘ in der Heimatbewegung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg; in diese Phase fallen die Weichenstellungen für Sammlungsstrategien und Ausstellungsformate. Schließlich folgt ein partiell – nämlich im Hinblick auf die Trachtenaufstellungen in den Museen – realisierter Baustein zur ‚Trachtenpflege‘ seit den 1920er Jahren. Quer dazu sollte in allen Bausteinen ‚Tracht‘ als wirkmächtige Verkörperung von Geschlechterbildern und sozialen Situierungen in Verschränkung mit den lokalen, regionalen und nationalen Zugehörigkeiten ihrer Trägerinnen und Träger in den Blick genommen werden.

Die gesamte Ausrichtung des Projekts provozierte mithin einen mehrperspektivischen methodisch-theoretischen Zugang, der neben

der zentralen Perspektive der Sachkulturforschung Aspekte der Kostümgeschichte und Modetheorie, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte und schließlich der Gender-Studies ebenso einschloss wie Stoffanalysen im Labor.

Projektanlage und Realisierung

1. Baustein:

Die ‚Trachtensammlungen‘: Ordnungssysteme, Einschlüsse, Ausschlüsse
– *hat sich als zentraler Baustein erwiesen, der nicht zuletzt über die Datenbank auch weiteren Forschungsvorhaben zur Verfügung steht.*

2. Baustein (Hauptteil):

Analyse und Bearbeitung der „ursprünglichen“ ‚Trachten‘ von 1780 bis 1860
– *konzeptionelle Verschiebung von bäuerlichen ‚Trachten‘ zu historischer ländlicher Kleidung. Die erhoffte systematische Rekonstruktion bäuerlicher bzw. ländlicher Kleidung einschließlich ihrer Produktion und Distribution konnte aufgrund der Materiallage kaum realisiert werden. Durch Begriff und Konzept „vestimentäre Formen“ noch stärkerer Einbezug von Texten und Bildern zur ‚Tracht‘, die dadurch vom Kontextmaterial der Kleidungsobjekte zum gleichrangigen Bestandteil des wechselweise verschränkten Bezugsmaterials wurden – hier neue Erkenntnisse in Verbindung mit Baustein vier.*

3. Baustein:

Scharnierkapitel Königsbesuch im Wendland – mediale Grundlegung
– *wurde wie vorgesehen bearbeitet.*

4. Baustein:

Heimatbewegung und Repräsentation der ‚Trachten‘ 1860/70 bis 1914
– *Konzentration auf die frühen Museumsakteure, deren Vorbilder und Netzwerke. Wurde aufgrund des interessanten aufgefunde-*

nen Materials, das die enge Verbindung von Sammlungsgeschichte (Baustein 1) mit der Heimatbewegung belegt, ausgeweitet.

5. Baustein:

‚Trachtenpflege‘ seit 1920 bis heute
– konnte nur partiell in Anbindung an den vierten Baustein bearbeitet werden.

Dass die zu Projektbeginn vorliegende Struktur in Zusammenarbeit mit den dann tatsächlich tätigen Hauptbearbeiterinnen Andrea Hauser und Gerda Engelbracht im Verlauf der Arbeit modifiziert werden musste, ist schon bei der Beschreibung der Bausteine deutlich geworden. Insbesondere die Ausrichtung des ursprünglich konzipierten Hauptteils erwies sich in mancher Hinsicht als Sackgasse. Je weiter nämlich die vorhandenen Sammlungen Museum für Museum und tatsächlich Stück für Stück in der Datenbank erfasst wurden, desto ernüchternder war die Bilanz: die Rekonstruktion und Analyse von ‚Trachten‘ im Sinne regionsspezifischer Eigenentwicklungen ländlicher Kleidung zwischen 1780 und 1860 konnte und kann wohl auch künftig angesichts der Quellenlage nur höchst bruchstückhaft beantwortet werden.

Zugleich wurden die Bausteine eins und vier ausgeweitet und aufeinander bezogen. Dies entspricht Entwicklungen in der Museumsforschung, die seit einigen Jahren an Bestandsbildungsprozessen und entsprechend an Sammlernetzwerken interessiert ist. Hier konnten substantielle Erkenntnisse über die Praktiken der Museumsakteure unserer Untersuchungsregion, über ihre Einbindung in die Heimatbewegung und ihre Vorbilder gewonnen werden; erhellend waren Erkenntnisse über den Austausch der Akteure zwischen den Museen und nicht zuletzt die Wanderungen der gesammelten Objekte.⁷

Kein Ergebnis ist auch ein Ergebnis: Bestandserfassung als Quellenkritik

Durch die erstmalige Bestandserfassung und Aufbereitung der in den Museen schlummern den ‚Trachten‘-Bestände wurde deren Fülle und Heterogenität erst deutlich; insgesamt wurden 3.500 Objekte und Bilder eingepflegt.⁸ Dass viel mehr Frauen- als Männerkleidung gesammelt worden war und Hauben die größte Objektgruppe bildeten, war wenig überraschend.⁹ Allerdings entsprach es nicht den Vorerwartungen, dass sich nur 28% der Frauen- und sogar nur 11% der ohnehin wenigen Männerkleidungsstücke fanden, die in den jeweiligen Museumsunterlagen der vermuteten Hauptphase eines ‚Trachtentragens‘ bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zugeordnet waren.¹⁰ Bereits daran wird deutlich, dass eine Fokussierung der Projektarbeit auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts schwer möglich war.

Insofern die in den Museen als städtisch wahrgenommenen Kleidungsstücke gar nicht erfasst bzw. nicht in die ‚Trachten‘-Abteilungen aufgenommen worden waren und damit auch nicht in unserer Datenbank erscheinen¹¹, wir es also theoretisch nur mit als ‚Tracht‘ der jeweiligen Regionen im Umkreis der Museen erfassten Objekten zu tun haben, könnte man vermuten, dass regionale Zuordnungen ins Auge springen. Dem ist aber keineswegs so. Vielmehr sind keinerlei klare Muster im Sinne einer bestimmten Typologie von Trachtenelementen, die eindeutig einer bestimmten Zeit oder Region zuzuordnen gewesen wären oder aber das Gebiet Lüneburger Heide und Wendland im Ganzen von benachbarten Gebieten hätten abgrenzen lassen, erkennbar.¹² Das ist ein hartes Ergebnis, aber es eröffnet neue Fragen und Thesen. Einerseits: Müssen wir uns das ländliche Kleidungsverhalten im 19. Jahrhundert im nordöstlichen Niedersachsen und seinen angrenzenden Gebieten – abgesehen von wenigen Regionen wie phasenweise dem Wendland – als buntes Nebeneinander von flottierenden ‚Trachten‘-Elementen, sicherlich durchmischt mit „städtischen“ Moden

vorstellen? Andererseits: Wie gelangten diese ‚Trachten‘-Konvolute überhaupt in die Museen, und vor allem: Wer hat sie dort wie, aufgrund welcher Informationen, einer Zeit oder Region zugeordnet?

Tatsächlich trat immer deutlicher eine erschreckende Lückenhaftigkeit und Inkongruenz von Objekten, ihren Beschriftungen, Inventarlisten, Zugangsbüchern und weiteren Kontextquellen wie Rechnungen und Jahresberichten zutage – Andrea Hauser und Gerda Engelbracht beschreiben das in diesem Band.¹³ Damit standen zunehmend auch die vorhandenen Datierungen und regionalen Zuordnungen in Frage, die im Übrigen im Lauf der letzten 120 Jahre nicht selten verändert wurden und deren Grundlagen faktisch nicht mehr rekonstruierbar sind. Im Rahmen dieses mit zwei Jahren Förderzeit und sehr knapper personeller Ausstattung recht überschaubaren Projekts konnten wir solche Datierungen in aller Regel nicht systematisch überprüfen und ggf. durch begründetere ersetzen, selbst wenn der Verdacht bestand, dass sie nicht korrekt waren. Dazu kommt der gegenwärtige Zustand der Objekte – so entsprechen die Farben, wie wir sie heute sehen, zuweilen nicht der originalen Farbigkeit, was Probleme bei der Nach-Eingabe der entsprechenden Kategorie in die Datenbank aufwarf. Norbert Henzel erläutert in seinem Beitrag an Einzelbeispielen, warum und wie sich einige Färbungen im Lauf der Zeit verändern können, welche Rückschlüsse das auf die damaligen Umstände der Herstellung zulässt und wie der heutige Eindruck evtl. zurück übersetzt werden kann, aber das ist mühsame und aufwändige Detailarbeit.¹⁴ Angesichts dieser Datenlage war eine flächendeckende Rekonstruktion ländlicher, insbesondere bäuerlicher Kleidung innerhalb unseres Projekts endgültig obsolet geworden.

Dies ist einerseits eine Enttäuschung. Zugleich aber ist es ein wichtiges Ergebnis zur Quellenlage, die zuvor nie aufgearbeitet worden war; jetzt ist eine Grundlage für weitere Forschungen geschaffen. Ganz unabhängig davon

darf man sich über das schiere Vorhandensein von mannigfachen und zum Teil sehr wertvollen historischen ‚Trachtenobjekten‘ in den Museen im Nordosten Niedersachsens freuen. Insgesamt wurde ein lange in den reichhaltigen Museums-Depots vergrabener Schatz (teilweise haben wir interessante Stücke auch noch in wenig besuchten älteren Ausstellungsbereichen angetroffen) geortet, vermessen und in seinen Umrissen sichtbar gemacht.

Tiefenbohrungen

In Einzelfällen haben die künstlerisch-wissenschaftlichen nebenamtlichen Mitarbeiterinnen des Projekts Tiefenbohrungen vorgenommen, andere methodische Annäherungen ausprobiert und auf dieser Basis Datierungsvorschläge begründet – allerdings mussten auch sie oft genug erkennen, dass diese nicht hinreichend belegbar sind.

25 Mützen

Als erstes ist an die Schnitt- und Materialanalysen der mit ca. 1100 Objekten größten Objektgruppe des Bestands, der Hauben und Mützen, zu denken. Kurz zum Hintergrund: Im Wendland waren Timp- wie auch Rundmützen verbreitet; die ältesten, eine Frühform der Timpmützen, sind auf die Zeit um 1800 datiert. Für die Lüneburger Heide werden laut Hauser und Engelbracht¹⁵ zwei Haupttypen beschrieben, zunächst eine weiche „Moppe“ mit damals als modisch geltendem Stirnband, an deren Stelle dann eine feste Pappmütze ohne Stirnband trat. Der umtriebige Lüneburger Museumsakteur Carl Mente beschreibt für die letzte Phase des Trachtentragens im Wendland von 1850 bis in die 1880er Jahre eine strenge, sowohl alters- als auch anlassbezogene, Zuordnung der Mützen. Eduard Kück nennt für die Lüneburger Heide, deren Kleidung er in seiner sprachwissenschaftlich orientierten, empirisch fun-

dierten Studie bis zurück ca. in die 1860er Jahre beschreibt, drei anlassbezogene Zuordnungen: Sonntag, Kirchengang- und Hochzeit sowie Abendmahl. Frauen aus wohlhabenden Familien verfügten offenbar über ein recht breites Repertoire an Mützen.¹⁶ Für unser Projekt hat die Hamburger Textil-Restauratorin Gudrun Hildebrandt 25 ausgewählte Exemplare aus dem Lüneburger Raum und dem Wendland näher untersucht.¹⁷ Sie kommt nach sorgfältiger, methodisch weiterführender Analyse anhand der vier Kategorien Schnittführung, Verarbeitung, Auszier und Strich zu dem Schluss, dass es sich zwar übereinstimmend um Dreistücksmützen handelt, aber das hervorstechende Merkmal in allen vier Bereichen war die Vielfalt – „erlaubt und beliebt war, was gefiel“¹⁸. Im Unterschied zu den roten (Mädchen und junge Frauen), goldenen (junge Frauen zu festlichen Anlässen) und schwarzen (alle älteren Frauen – was damals bedeutete, über 30 Jahre) Timpmützen des Wendlands gab es im Lüneburger Raum offenbar nicht einmal einen einheitlichen Farbkanon. Woher stammen die kostbaren Gewebe, woher die im Wendland so beliebten Goldborten? Letztere, so Hildebrandt, gemäß einem undatierten Musterbuch wohl aus Nürnberg; erstere, die erkennbar zweitverwendeten – vermutlich innerhalb der Familien weitergegebenen – Seidengewebe ursprünglich vielleicht aus Lyon; nachweisen lässt sich das nicht. Dass Weiterverarbeitung und Vertrieb wendländischer Mützentteile in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dann in der Region erfolgt sind, dafür haben auch Hauser und Engelbracht bei ihrer Auswertung von Inseraten vereinzelte Hinweise gefunden. Hergestellt wurden Mützen wohl auf den Höfen¹⁹ (sowohl in Eigenarbeit, etwa das Innenfutter, als auch von reisenden Näherinnen bzw. später Putzmacherinnen) – aber schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mussten Teile dazu gekauft werden. Gesichert ist nämlich, dass im gesamten Untersuchungszeitraum vieles vorgefertigt war: so die bestickten Haubenspiegel der wendländischen Rundmützen oder die Bandbesätze der Timpmützen, „durch-

aus übliche Massen-Handelsware“²⁰ – solche Halbfertigzeuge konnten, wie Hildebrandts genaue Inspektion der Nahtkonstruktion zeigte, leicht auf die entsprechend gearbeiteten Hauben-Rohlinge aufgebracht und wieder entfernt werden. Es handelt sich bei der verbreiteten Objektgruppe „Hauben und Mützen“ also um eine kluge, effiziente, zeitgemäße Ausprägung von ‚Trachtenteilen‘, die bereits im Prozess ihrer Herstellung darauf angelegt waren, mit Moden Schritt zu halten.

Ein violettes Schultertuch

Hier konnte der Chemiker Norbert Henzel mit seiner Farb-Untersuchung eines seidenen Schultertuchs in einer für wendländische ‚Trachten‘ typischen kräftigen violetten Einfärbung anschließen. Farbigeit zu untersuchen ist deshalb interessant, weil sie zum Signum der ‚Trachten‘ wurde.²¹ So sind leuchtend bunte Seidentücher ein augenfälliges Kennzeichen, das die gedeckte ländliche Alltagsbekleidung „draußen“ von ihrer Repräsentation im Museum scheidet: Pina Weymann ist in ihrer Auswertung der Kleidungsbeschreibungen Verdächtiger bzw. deren Diebesguts im Hannoverschen Polizeiblatt der Jahrgänge 1853-1869 zwar mitunter auf Seidenstoffe, aber auf keine starkfarbigen Seidentücher gestoßen²², in den ‚Trachtensammlungen‘ hingegen sind sie überrepräsentiert. Das Ergebnis von Henzels Untersuchung, die ich hier für das erwähnte Objekt exemplarisch wiedergebe: Das Schultertuch wurde, wie wohl alle wendländischen Tücher des Bestands in derartig leuchtenden, bis heute nicht verblassten Farben, mit den erst ab den 1860er Jahren in mehreren Schüben entwickelten und verbreiteten synthetischen Farben gefärbt. Im konkreten Fall handelte es sich höchwahrscheinlich um Mischungen aus vier Farben, die erst in den 1880er Jahren zur Anwendung kamen (mit der technisch sehr anspruchsvollen Farbstoffbestimmung war ein ausgewiesenes Brüsseler Fachinstitut beauftragt worden).²³ Damit konnte – an diesem Einzel-

stück – die verbreitete vage Datierung „2. Hälfte des 19. Jahrhunderts“ eingegrenzt werden; das Tuch muss nach 1883 hergestellt worden sein. Und zwar, so ein weiteres Ergebnis, zweistufig, was wieder für das Zusammenfügen von Halbfertigzeugen spricht; die Fransen stammen aus einer anderen Färbepartie als das Gewebe.²⁴ „Lohnen“ sich solch aufwändige Untersuchungen überhaupt? Im Einzelfall, so meine ich, unbedingt; aber es liegt auf der Hand, dass auf diese Weise nicht nachinventarisiert werden kann, sondern auch künftig hierfür nur gut ausgewählte, möglichst breit zu kontextualisierende Objekte in Betracht kommen. Schon jetzt allerdings kann Norbert Henzel schlussfolgern, dass im Wendland der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts „Tradition – in Form von ‚Tracht‘ (...) mit modernsten technischen Mitteln erzeugt“ wurde²⁵ – zumindest, was die Frauenkleidung betrifft.

Rätselhafte Chintz-Mieder

Rätsel gibt eine kleine Objektgruppe auf, von der die Designerin Petra Eller und ihre vor Projektende verstorbene Oldenburger Kollegin Doris Meyer-Logemann besonders fasziniert waren.²⁶ Es handelt sich um neun bedruckte und gechintzte Miederjacken, davon sieben aus dem Celler Museum, eine aus Lüneburg und eine Kinderjacke aus dem Museumsdorf Hösseringen; in Lübeln fand sich keine. Diese Jacken stechen auf den ersten Blick durch ihre ungewöhnlichen Muster und ihre interessante Farbigkeit aus den mehrheitlich schlichten Oberteilen heraus und bilden stilistisch eine geschlossene Gruppe. Dennoch ist ihre Herkunft gänzlich ungeklärt, die Inventarisierungsbeschreibungen nennen unterschiedliche Ortsangaben, darunter sechsmal, aber vage, „Flotwedel“, auch die Datierungen sind diffus und mit Fragezeichen versehen („1.H.19.Jh.“, „19.Jh.“), fünfmal fehlen sie ganz. Alle Chintze weisen neben der glänzenden Oberfläche florale Muster unterschiedlicher Anordnung und

Größe auf. Petra Eller hat sie nach den ästhetischen Kategorien Ein- bzw. Mehrfarbigkeit der Drucke in Kombination mit dem Vorhandensein von längs angeordneten Bordürenstreifen in vier Stilgruppen unterteilt, die – ein solches Ergebnis überrascht nicht mehr – quer zu den vermuteten Herkunftsorten stehen. Alle neun Mieder weisen große Ähnlichkeiten in Schnitt und Verarbeitung auf. Sie sind sehr sorgfältig von Hand genäht und in aufwändiger Technik mit ungebleichten Leinenstoffen gefüttert. Die Form entspricht eindeutig dem Caraco, einem taillierten Schoß-Jäckchen aus dem 18. Jahrhundert – ein erster Hinweis für die Datierung.

Kontextrecherchen in der Datenbank ergaben, dass es in den Beständen zwar zahlreiche bedruckte Stoffe gibt, doch handelt es sich in der Regel neben Direkt- und Ätzdrucken um den recht einfach herzustellenden Blaudruck – eine systematische Untersuchung des Zeugdrucks in der Region steht noch aus. In den Sammlungen sind bei genauem Hinsehen einige Chintz-Stoffe aufzufinden, diese wurden mit hin, so Eller, „im norddeutschen Raum konsumiert“ – aber eher als Futterstoff für Hauben oder als innere Saumbelege verwendet.²⁷

Chintze sind bemalte und/oder bedruckte Baumwoll-Stoffe, die in langwierigen, hoch komplexen, durch technische Verfahren immer weiter modifizierten Verfahren hergestellt werden und ursprünglich aus Indien stammen. Ab dem 17. Jahrhundert wurde in Indien für den europäischen Markt – entsprechend nach europäischen Bildvorlagen – produziert, schließlich in Europa selbst. Die Handelswege waren im 18. Jahrhundert bereits so dicht, die Begeisterung für Chintze, die zuerst auch in Europa für Innenraum-Textilien verwendet und danach – bemerkenswerterweise von städtischen unteren Schichten ausgehend²⁸ – in die Kleidermode aufgenommen wurden, war so groß, dass Petra Eller von ästhetischen Einflüssen spricht, die bis in die Lüneburger Heide hätten wirken können, zumal der zentrale Handelsplatz Hamburg in der Nähe lag.²⁹ Unsere Chintz-Mieder, wo immer sie genau herkommen, sind jeden-

falls Ausdruck „trans- und interkulturellen Austauschs, eine frühe Form der Globalisierung“³⁰. Die Stoffe sind hochwahrscheinlich im 18. Jahrhundert produziert worden – die für diese spezifischen Drucke erforderlichen Techniken wie auch die Anzahl der Hamburger Druckmanufakturen (Produktionsstätten, die näher am Untersuchungsgebiet gelegen haben, ließen sich nicht finden) verweisen darauf. Ellers umfassende Musteranalyse, bei der auch Referenzmaterial aus anderen Regionen hinzugezogen wurde, bestätigt diesen Befund. Schließlich kommen auch die Textildesignerinnen Barbara Kloos und Julia Buckmiller in ihrer weitergehenden Analyse des Schnitts der Mieder im Kontext kostümhistorischer Vergleiche zum selben Ergebnis: spätes 18. Jahrhundert für alle der untereinander sehr ähnlich geschnittenen Caraco-Jacken (diese Bezeichnung ziehen die beiden vor). Sie halten jedoch eine Datierung auf das frühe 19. Jahrhundert noch für denkbar, allerdings nur, weil sie von einer möglichen verzögerten Übernahme städtischer Moden auf dem Land ausgehen.³¹

Die Datierung der kleinen Chintz-Mieder-Gruppe konnte also eingengt bzw. sogar auf einen früheren Zeitpunkt korrigiert werden. Das löst aber die Frage noch nicht: wie kommen diese Mieder in die ‚Trachtensammlungen‘ der Museen? Dies wird noch geheimnisvoller, wenn man den Zustand der Objekte bedenkt. Denn während das Lüneburger Mieder und insbesondere das Hösseringer Kinderjäckchen erwartbar starke Gebrauchsspuren bis zum Verschleiß aufweisen, trifft das auf die sieben Mieder aus dem Celler Museum nicht zu. Diese Mieder sind erstaunlicherweise fast unbenutzt, einzig kann man auf den hellen Stoffteilen leichte Schweißflecken erkennen.³² Die Miederjacken können ohnehin nicht alltäglich, augenscheinlich aber auch nicht öfter zu besonderen Anlässen getragen worden sein. Ebenso schließt Petra Eller aufgrund des guten Zustands eine Zweitverwendung aus: dass städtische Modeteile, unmodern geworden, an die Landbevölkerung weitergegeben worden waren. Rekonstruktionen

aus dem 19. Jahrhundert? Aber warum gleich sieben aus unterschiedlichen Stoffen? Eine Theateraufführung? Aber warum dann so sorgfältig gearbeitet? Man könnte Ellers Spekulationen ergänzen: Vielleicht eine Übernahme städtisch-modischer Kleidungsstücke in das Kleidungsrepertoire wohlhabender Landbewohnerinnen? Die Stücke waren wertvoll genug, um nach kurzer pfleglicher Nutzung aufbewahrt zu werden, und um 1900 erschienen sie den männlichen Sammlern aufgrund ihrer Buntheit so exotisch, dass sie als ‚Trachten‘ aufgenommen wurden – auch nicht zu belegen. Das Rätsel bleibt ungeklärt, die (Museums-)Welt um einige wunderschöne textile Objekte reicher.

Ein blauer Herrenrock

Abschließend möchte ich mich einem Exponat des Bomann-Museums zuwenden, das zur raren Gruppe der Männerkleidung aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammt³³ – wohl eines der ältesten Stücke der Sammlung – und deshalb im Schnittfeld der Untersuchungen mehrerer Bearbeiterinnen und Bearbeiter stand. Es handelt sich um einen in blauem Woll-Tuch gefertigten, knielangen Herren-Überrock (heute würde man „Mantel“ sagen), datiert auf 1827, als Herkunftsort wird Klein Eicklingen (also zugehörig dem Gebiet Flotwedel im Landkreis Celle, Lüneburger Heide) genannt. Ziel war es, exemplarisch ein Objekt aus ganz unterschiedlichen Blickwinkeln in Augenschein zu nehmen und dabei Mosaiksteine zu einer Objektbiografie zusammenzutragen, soweit das Material es eben hergibt.

Nicht allein dem Farbexperten Norbert Henzel fiel sofort auf, dass der Mantel an verdeckten Teilen der Innenseite von dunklerem Blau, mithin außen stark verblichen war. Solche Lichtschäden kann man grundsätzlich bei vielen traditionellen Pflanzen-Färbemitteln feststellen, wie sie auch bei unserem Rock verwendet wurden; „ohne Zweifel“, so Henzel, „stammt die blaue Farbe von einer Indigo-liefernden

Färbedroge³⁴. Ausbleichungen verweisen auf eine lange Tragedauer oder auf jahrelange Phasen der Licht-Exponiertheit in Ausstellungen. Beides trifft zu. Der Rock bzw. Mantel hatte, als er für uns im Depot aus seinem lichtgeschützten, säurefreien Behältnis geholt wurde, bereits eine doppelte Objekt-Karriere hinter sich: zuerst „draußen“, vor seinem Eintritt ins Museum, und dann innerhalb des Museums, aufgezogen auf eine Figurine (N9). Darüber hinaus repräsentierte er auf einer der Figurinen-Postkarten gleichermaßen die Errungenschaften des Museums und bäuerliche ‚Tracht‘ – für die grundsätzliche Bedeutung dieser Bildproduktionen verweise ich auf den Beitrag von Ulrich Hägele in diesem Band.

Der Männerrock kam 1898 ans Celler Museum, und zwar aufgrund eines Aufrufs des Gründungsdirektors und Sammlers Bomann. In seinem Jahresbericht 1898/99 vermeldet er die Aufnahme von fünf „vollständigen Volkstrachten früherer Zeiten und zwar 1. männliche aus Klein-Eicklingen, ein sogenannter Hochzeitsanzug aus dem Jahr 1827 (...).“³⁵ Hier fangen allerdings schon erste Probleme an: In den Zugangsbüchern des Bomann-Museums ließ sich nur eine der fünf „Trachten“ wiederfinden, und das war nicht der „Anzug“ aus Klein Eicklingen.³⁶ Ab 1907 wird der „Hochzeitsanzug“ dann, ein Meilenstein seiner Museums-Karriere, auf eine Figurine aufgezogen und in einer Vitrine des neu eingerichteten „Volktrachtensaals“ als Teil einer Gruppe ausgestellt. Kurz danach wird eben diese Figurine im Museumsführer näher beschrieben (auf die Figurinen-Gestalt selbst und ihre Vorlage, die Andrea Hauser anschaulich beschrieben hat, gehe ich hier nicht ein): „Sie prunkt mit einem Hochzeitsanzeuge, den der Hofbesitzer Kammann in Klein-Eicklingen 1827 auf seiner Hochzeit getragen. Nur die Weste ist neu, aber nach alter Vorlage angefertigt.“³⁷ Das verweist auf das zweite Problem: der Rock war ja als Bestandteil eines kompletten Hochzeit-Outfits aufgenommen worden – aber dieses wurde, worauf die Weste verweist, nicht notwendig aus zusammengehörigen Teilen zu-

sammengestellt; für den Rock allein waren keine weiteren Schriftquellen ausfindig zu machen. Ist dann die Datierung noch haltbar?

Um das herauszufinden, wollte Norbert Henzel eine Faserprobe auf die Quelle für das Indigoblau hin untersuchen lassen: war es „heimischer Waid oder Indigofera, die Pflanze des importierten Indigos“?³⁸ Diese Unterscheidung ist deshalb weiterführend, weil im Zuge der Kontinental Sperre (1806-14) in einigen Regionen Deutschlands wieder Waid angebaut worden war. Allein, selbst Spezialinstitute wie das von uns beauftragte³⁹ können solche feinen Unterschiede chemisch nicht nachweisen. Wir müssen uns damit bescheiden, dass Indigo bis weit ins 19. Jahrhundert hinein verwendet worden ist; frühe Anilin-Farben (noch auf der Basis der extrahierten Pflanzenfarbstoffe) sind in der Lüneburger Heide wohl erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts anzutreffen.

Legt man den Männer-Rock in seinem heutigen Zustand unter die Lupe, sieht man seine Verschmutzung (aus restauratorischen Gründen können alte Textilien nur äußerst behutsam gereinigt werden) und das Ausmaß des Verschleißes; sogar einzelne Löcher sind vorhanden. Das spricht dafür, dass er vor seinem Zweitleben im Museum „draußen“ tatsächlich sehr häufig getragen sein muss – also keineswegs nur zur Hochzeit, entsprechend war bei späteren Objektbeschreibungen seitens des Museums bereits „Sonntagstracht“ eingetragen. Dass wir ein ursprünglich festliches, prächtiges Kleidungsstück vor uns haben, geht für die Designerin Eller aus den klaren, kräftigen Farben und der „signifikanten Ausstaffierung“ hervor: große, posamentierte Knöpfe in doppelter Reihe, Ärmeldetails, mit Knöpfen und Scheinknopflöchern ausgestattete Taschenpatten und ein auffällender Silberverschluss am Kragen.⁴⁰ Sicherlich wurde unser blauer Mantel über mehrere Generationen weiter gegeben; Männer-Überröcke gehörten grundsätzlich zu den wertvollsten Teilen der Garderobe und wurden entsprechend vererbt. Darüber hinaus können wir das an diesem Objekt aber auch einmal textiltechnolo-

gisch unterfüttern: der Mantel weist zahlreiche Nähte auf, die, so Eller, „mit der Konstruktion der Mantelform nichts zu tun haben“.⁴¹ Barbara Kloos und Julia Buckmiller untersuchten Art und Ausmaß der Änderungen detailliert: „Am Vorderteil wurden mehrere Teile eingesetzt, in der Seite, unter dem Arm und an der Schulter. Dadurch ergeben sich zwei Schulternähte, einige direkt auf der Schulter, eine etwas nach hinten in den Rücken versetzt“ – darüber hinaus wurden z.B. auch Manschetten verändert, das Futter repariert und manches mehr.⁴²

Handelt es sich bei unserem Männer-Rock vor dem Hintergrund des zeitgleich bei Uniformen verwendeten blauen Tuchs und der vielen sichtbaren Nähte gar um einen umgearbeiteten Uniform-Rock? Petra Eller hält das für unwahrscheinlich, sie erkennt in den Nähten keinen Hinweis auf eine komplette Umarbeitung, und auch Julia Buckmiller und Barbara Kloos schließen sich dem an⁴³ – sie haben eine andere Idee.

Zunächst datieren die beiden den Mantel in ihrer Schnittanalyse aufgrund der großen Ähnlichkeit zu einem englischen Vergleichsschnitt von 1810 auf das frühe 19. Jahrhundert.⁴⁴ Aber in diesem Schnitt steckt offenbar, und das ist wirklich bemerkenswert, ein älterer Schnitt von ca. 1775 – dieser Zeit hatte bereits Petra Eller den kompletten „Anzug“ aufgrund eines visuellen Vergleichs der Silhouetten zugeordnet. Bei unserem konkreten Objekt sind es die mehrfach versetzten Knöpfe, die leicht unterschiedlichen Farben der beiden Posamenten-Knopfreihen, der Befund, dass bereits eingeschnittene Knopflöcher wieder zugenäht wurden – und zwar ohne jegliche Gebrauchsspuren bei den ursprünglichen Knopflöchern –, die hoch gesetzten Taschen, die auf die Spur führen.⁴⁵ Der Rock wurde anscheinend nach einem älteren Schnitt von 1775 zunächst einreihig konzipiert – aber, so Kloos und Buckmiller, „schon während der Verarbeitung modernisiert“⁴⁶. Ist es wahrscheinlich, dass ein „Hochzeits-Rock“, der die Wohlhabenheit seines Trägers, eines Hofbesitzers, zeigen soll, unübersehbare Umän-

derungsnahte noch aus der Produktionsphase trägt? Diese Frage muss offen bleiben. Aber eine Datierung auf 1827 ist durchaus wahrscheinlich.

Im Hinblick auf diese Datierung erscheint für Petra Eller die ländliche männliche Sonntags-, ‚Tracht‘ des Hofbesitzers Cammann mit dem knielangen Überrock (statt der damals modischen kürzeren Jackenformen), den Kniebundhosen (statt der neuen Pantalons) und dem Dreispitz (statt des Zylinders) etwas aus der Zeit gefallen. Aber hier erweist sich eine interdisziplinäre Kooperation wieder einmal als ertragreich: so können Kloos und Buckmiller auf Bildquellen verweisen, die z.B. Kniebundhosen um 1820 in England auch außerhalb der Hofmode, sogar in Kombination mit den neuen Hosenträgern, zeigen.⁴⁷ Und Hauser/Engelbracht sind auf ein besonders instruktives Gemälde aus dem Jahr 1815 gestoßen, das belegt, dass diese unterschiedlichen Kleidungsformen – hier in einer ostfriesischen Stadt – zeitgleich getragen wurden, und zwar ohne dass eine klare Zuordnung nach ländlichen bzw. städtischen Protagonisten ersichtlich wäre.⁴⁸

‚Trachtenregion‘ Lüneburger Heide und Wendland?

Lüneburger Heide und Wendland bilden definitiv keine ‚Trachtenregion‘ mit ähnlichen Strukturen. Das Vorhandensein gleichartiger ‚Trachtenteile‘ in den einzelnen Museen ist nicht einer überlokalen Gemeinsamkeit der Gesamtregion altes Fürstentum Lüneburg, sondern dem Austausch der damaligen Sammler und Museumsakteure untereinander und ihrer Konkurrenz um verwertbare Zulieferungen geschuldet.⁴⁹

Innerhalb dieser Männer-Netzwerke lassen sich auf einem Höhepunkt der Trachtenbegeisterung zwischen 1890 und 1910, wie Andrea Hauser herausfand, regelrechte Moden des Sammelns von ‚Tracht‘ wie auch ihrer Präsentation in den Ausstellungen beobachten. So holte sich Carl Mentz für seine 1893 in Lüneburg

ingerichtete „Wendenstube“ – eine damals sehr innovative Präsentationsform – Anregungen aus dem kurz zuvor gegründeten Berliner „Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes“. ⁵⁰ Und weil diese „Stube“ zum Publikumsmagnet avancierte, wurde sie in einem größeren Raum erweitert. Es folgten Inszenierungen wie die „Bardewik-Stube“, die die Wahrnehmung der solcherart dargestellten ‚Trachtengebiete‘ nachhaltig prägten. ⁵¹ Darüber hinaus gelang es Mente, wendländische ‚Trachten‘ an das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg zu exportieren. ⁵² An diesem Museum und seinem ‚Trachtensaal‘ orientierte sich wiederum Wilhelm Bomann bei seinem 1907 in Celle eröffneten ‚Volkstrachtensaal‘, in dem ‚Trachtengruppen‘ in vier Vitrinen jeweils eine ‚Trachtenregion‘ repräsentieren sollten, darunter die Vitrine mit dem oben beschriebenen „Hochzeitsanzug“ – hier war die Figurine des Hofbesitzers Cammann von einer weiblichen Figur in Sonntags-‚Tracht‘ begleitet, es folgten fünf Figurinen, die Ledige zeigen und zugleich eine Ordnung der ‚Trachten‘ suggerieren sollten. ⁵³ Natürlich durfte das pittoreske Wendland nicht fehlen. Beim Auskleiden der Figurinen im Vorfeld einer Neuausrichtung der Celler Dauerausstellung 1990 stellte sich, wie bereits am Beispiel des „Hochzeitsanzugs“ angedeutet, heraus, dass es sich oft nicht um ursprünglich zusammengehörige Garnituren handelte, die da über Jahrzehnte ausgestellt gewesen und unsere Bilder von ‚Tracht‘ bestimmt hatten, sondern um Zusammenstellungen von Einzelelementen unterschiedlicher Provenienz, darunter auch Repliken. ⁵⁴

Gleichwohl sind für einzelne Regionen ‚Trachten‘ belegt.

Insbesondere im Wendland, für das bereits ab 1720 erste Vorformen der typischen goldbesetzten Festtagsmützen vermerkt sind ⁵⁵ und in dem die Männerkleidung bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hinein durch ihre bunte Farbigkeit auffiel ⁵⁶, ist tatsächlich zur Zeit einer landwirtschaftlichen Expansion zwischen 1840 und 1865 eine Sonderform ländlicher Be-

kleidung erkennbar, die als Mode wohlhabender Bauern in Erscheinung trat. Es ist mehr als bedauerlich, dass die in der regionalen Literatur beschriebene frühe Männer-‚Tracht‘ aus Kniehosen, Überröcken sowie Westen, beide aus grün-rot, die Westen teils lila-gelb gestreifter Beiderwand, nicht mehr in den Museumsbeständen der Region aufzufinden, sondern in den Besitz des Historischen Museums Hannover übergegangen ist. ⁵⁷ Früher als die Bauern in der Lüneburger Heide legten die Wendländer gemäß der vorliegenden Literatur die Kniebundhose ab und tauschten sie gegen modische Pantalons, die Beiderwand-Jacke gegen eine gekaufte aus Dreikamm oder feinem Tuch, den Dreispitz gegen einen Zylinder aus. Sie hatten die ‚Tracht‘ schon vor der Mitte des 19. Jahrhunderts abgelegt.

Getragen wurde die wendländische ‚Tracht‘ der Hochphase also von Frauen – vorwiegend von jungen – und zwar vorwiegend als Hochzeits- und Festtagsmode. Sie war augenfällig erkennbar durch ihre Farbigkeit (aber ältere Frauen trugen schwarz in Kombination mit weißen Krägen und Tüchern) und bestand aus folgenden Teilen: einem Rock aus rot gestreifter Beiderwand – einem robusten, schweren Mischgewebe aus zunächst Leinen, später Baumwolle (Kette) mit Wolle (Schuss), das auch in anderen ‚Trachtengebieten‘ vorkommt; bei Festen wurde auch feiner gewebtes Wolltuch verwendet –, einer breiten seidenen Schürze, dem Mieder, einem materialreichen, in bauchige Falten gelegten Schultertuch aus Seide, einer heute besonders fremdartig anmutenden Halskrause („Fraise“) und der berühmten roten, goldgeschmückten flachen Timpmütze mit ihren langen Seidenbändern bzw. bei Bräuten einer prächtigen Brautkrone. ⁵⁸ Diese Festkleidung war kostbar. Wenn man bedenkt, dass gemäß des Chronisten Ziehen ⁵⁹ Bräute während ihrer Hochzeit in der Mitte des 19. Jahrhunderts acht bis neun dieser Garnituren, also das Ausmaß ihrer Aussteuer, zu sehen gaben, wird klar, dass weibliche ‚Tracht‘ (zeitverschoben vergleichbar den Knöpfen der festlichen bäuerlichen Män-

nerkleidung) einen Wertspeicher darstellte, der im weiteren Verlauf der industriellen Moderne zu statisch wird und als Zeit- und materielle Ressourcen bindende Wertform nicht aufrecht erhalten werden kann.

In der Projektanlage hatte ich die Frage nach national codierten vestimentären Elementen der ‚Tracht‘ aufgeworfen – und tatsächlich wird man bei der wendländischen Tracht fündig. Zu nennen sind hier das revolutionäre Rot, das zur „Nationalfarbe der Wenden“ wurde⁶⁰, und die altdeutsche Halskrause, die so auffallend in der Frauen-‚Tracht‘ (bei Männern ist als Besonderheit nur eine kleine Kokarde am Festtagshut zu vermerken) noch nach der politisch verlorenen Revolution von 1848 Nationaltrachten zitierte. Interessant ist hier die These, dass sich die Bedeutung der wendländischen bäuerlichen ‚Tracht‘ vom Zeichen regionaler Wohlhabenheit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Repräsentation der Region als Teil der Nation verschob.⁶¹ Dies eröffnet Fragen im Hinblick auf den Wendland-Besuch des Königs kurz vor der Annexion des Gebiets durch Preußen. Diese Reise wurde in Form eines von Georg V. erst nach seiner Rückkehr in Auftrag gegebenen Fotoalbums von mehreren Fotografen reinszeniert: Flaggen, Girlanden und geschmückte Eingangstore standen offenbar noch, die Bevölkerung allerdings musste zum Fototermin nochmals zusammengerufen werden.⁶² Ein zweites Album wurde dem König, während er sich bereits im Exil befand, von einer nicht näher zu bestimmenden Gruppe (ein Vorbereitungs-Komitee ist jedoch belegt) der wendländischen Bevölkerung „zur Erinnerung“ zugeeignet⁶³; beide Alben hat Laura Schibbe im dritten Projektbaustein untersucht. Sie kommt u.a. zu folgenden Thesen, die ich im Kontext regionaler/nationaler Doppelcodierung von ‚Tracht‘ weiterführend finde: erstens mutierten wendländische ‚Trachten‘ erst durch die mit der Reise verbundenen Praktiken und Medien „zum Symbol des Ausdrucks des nationalen Empfindens und der Königs-treue“, zweitens waren es ländliche Frauen, die

diese nationale Aufladung der ‚Tracht‘ verkörperten, und drittens konnten diese Frauen darüber hinaus öffentlich aktiv werden, indem sie dem Königspaar als „Botinnen des Wendlands“ Gastgeschenke überbrachten, und zwar Textilien, die für die landesspezifische landwirtschaftliche Produktion standen.⁶⁴ Der Königsbesuch zeitigte, so Laura Schibbe, allerdings eher „Binnenwirkung“ – er hatte wenig Echo in der hannoverschen Presse und wurde vom städtischen Publikum entsprechend kaum wahrgenommen; es war eine Reise durch einen „bereits überholten Herrschaftsraum“ der Monarchie gewesen.⁶⁵ Das macht die Alben als Quelle der ‚Trachten‘-Forschung nicht weniger wertvoll; sie geben en passant Aufschluss über die Art des ‚Trachten-Tragens‘: das war 1865 (schon oder noch) weniger regelgemäß als gedacht. So führte „nicht einmal ein Anlass wie die Re-Inszenierung der Königsreise dazu (...), dass jede Frau und jedes Mädchen – gleich welcher sozialen Stellung – eine Kopfbedeckung trug“⁶⁶; Mützenformen und Frisuren waren darüber hinaus sehr unterschiedlich. Um 1880 wurde nur noch in einigen Orten Wendlands südwestlich von Lüchow ‚Tracht‘ getragen, darauf verweist Schibbes Auswertung⁶⁷ der sogenannten „Wenker-Bögen“, einer frühen empirischen Erhebung.⁶⁸

Andrea Hauser und Gerda Engelbracht haben das Wendland und die Lüneburger Heide als „ungleiche Geschwister“ bezeichnet, denn es gab keine geschlossene ‚Tracht‘ der Lüneburger Heide, höchstens fluktuierende Einzelteile. So war bereits bei der erwähnten Wenker-Befragung 1879/80, diesmal ausgewertet für die 389 Fragebögen der Lüneburger Heide, 91% der befragten Lehrer eine ‚Tracht‘ an ihren Schulorten nicht bekannt gewesen, auch nicht retrospektiv.⁶⁹ Tatsächlich wird nur in fünf (!) Fällen „von einer mehr oder weniger ausgeprägten „Volkstracht“ berichtet⁷⁰ – es handelt sich um die Landkreise Gifhorn und Fallingb. Überwiegend werden einzelne Kleidungsstücke genannt; bei den Frauen „nur Tuch und Schürze“, bei den Männern „Kniehosen, Dreimaster,

faltenreiche Tuchröcke und ein breitrempiger Filzhut“.⁷¹

Die wenigen überlieferten ‚Trachten‘ sind heterogen. Und bei den ausgestellten spricht alles dafür, dass sie nicht einer besonderen, markanten ländlichen Kleidungsform, einer vitalen ‚Trachtentradition‘ der jeweiligen Orte – etwa Bardowick – geschuldet, sondern durch die Vorstellungen und oft zufälligen Aktivitäten der Sammler bzw. Museumsakteure seit 1900 zumindest stark mit geprägt sind. Im Übrigen resümieren Hauser und Engelbracht auf der Grundlage der Aufzeichnungen des differenzierten und sachlichen Chronisten Eduard Kück (1906) sowohl für die Alltags- wie für die Festkleidungen der Lüneburger Heide: „In Form und Schnitt entsprachen sie mit Ausnahme der Mützen, wenigen Accessoires und einigen Sonderformen (...) der damals üblichen (klein-)bürgerlichen Kleidung“.⁷² Damit sind im Gebiet der Lüneburger Heide überwiegend Hybrid-Formen städtischer und ländlicher Kleidung zu beobachten: ‚Trachten‘-Anteile erscheinen in Form von Hauben oder Accessoires. Zu diskutieren wäre, mit welchem Gewinn solche Zusammenstellungen dennoch als ‚Trachten‘ bezeichnet werden können, denn es handelt sich um starke vestimentäre Markierungen, die auch durch Einzelelemente wirken.

Methodisches Resümee und Ausblick

Im Nachhinein würde ich nicht wieder in einen „Goldgräberblick“ (Jeggle) investieren, der die frühen ‚Trachten‘ im Sinne bäuerlicher Sonder-Kleidung, den Fund jenseits der Erfindung sucht – diese Gegenüberstellung ist nicht mehr so produktiv, wie sie in einer wichtigen Forschungsphase war, sind doch „Erfindungen“ ebenso wirkmächtig wie „Funde“ und beide nicht selten schlichtweg nicht mehr voneinander zu trennen. Das Hauptproblem der ursprünglichen Projektanlage mit ihrem Fokus auf die Zeit vor der Mitte des 19. Jahrhunderts aber war die Kombination einer sozialhis-

torischen Fragestellung zur Kleidungsforschung mit traditionellen volkskundlichen Kategorien zur Untersuchung von ‚Tracht‘, wie sie sich in der Annahme einer festen Ordnung anlassgebundener ‚Garnituren‘ äußern. Denn letzteres erwies sich als unhinterfragte implizite Vorannahme: als eine Rückprojektion später konstruierter Bilder einer elaborierten ‚Trachten‘-Hierarchie gemäß religiöser Werte und Riten, wo tatsächlich – so eines der zentralen Ergebnisse – „genuin“ hybride ländliche Kleidungsformen vorherrschten. Entsprechend lautet ein Ergebnis von Hauser und Engelbracht, dass eine solche Hierarchie von ‚Trachten‘-Anlässen (von der Abendmahls-‚Tracht‘ absteigend) aus dem Material nicht nachzuweisen war, vielmehr scheint sie von Carl Mente in Zusammenarbeit mit einem befreundeten Fotografen im Nachhinein als visuelle Ordnung für das Lüneburger Museum inszeniert worden zu sein.⁷³ Die vor diesem Hintergrund erfolgte methodische Wendung zu Objektgruppen als Untersuchungskategorie erwies sich aber als weiterführend. Dies ändert freilich nichts an dem Grund-Dilemma unseres Projekts: die konkreten musealisierten Bestände, die überwiegend auf Sammlungen einiger Volkskundler der Jahrhundertwende zurückgehen, konnten nicht hinreichend und schon gar nicht flächendeckend auf sozialhistorische Kontextquellen bezogen werden; hier sind zwei Systeme kollidiert. Denn bereits im Prozess des Sammelns und der Inventarisierung waren die seit Ende des 19. Jahrhunderts im Diskurs der Heimatbewegung erzeugten Bilder ländlich-bäuerlichen Lebens so wirkmächtig, dass sie nicht allein die Quellengrundlage – die Auswahl, Befragung, Deutung und Anordnung der überlieferten Sachzeugnisse – sondern noch unsere heutigen Vorstellungen der Lüneburger Heide und des Wendlands prägen. Das ist selbstverständlich auch eine aussagekräftige Quelle, aber eben für andere Fragen.

Pomians Modell der Dekontextualisierung von Objekten bei ihrem Übergang ins Museum und der dort stattfindenden Rekontextualisierung gewinnt noch eine ganz eigene Dimen-

sion, wenn man bedenkt, dass ‚Trachten‘-Teile gemäß der Vorstellungen der Sammler für den Museumsmarkt produziert wurden, mithin keine Phase „realer“ Nutzung gemäß der den Kleidungsstücken eingeschriebenen Hauptfunktionen zu erkennen ist. Noch bedeutsamer und bis heute wirkmächtig ist, dass zusammenhängende originale Bestände aus Höfen vermutlich gleich bei der Aufnahme auf zwei unterschiedliche Abteilungen des Museums verteilt wurden:⁷⁴ nämlich die Kostüm- bzw. stadthistorische Abteilung einerseits und die Trachtenabteilung andererseits; Objektwanderungen zwischen beiden Präsentationswelten kamen augenscheinlich nicht vor. Leider konnten im Rahmen des Projekts die Kostümabteilungen nicht vergleichend einbezogen werden, wie ursprünglich erhofft. So blieb der Fokus der Hauptbearbeiterinnen – im Unterschied zur Vorgehensweise am Germanischen Nationalmuseum – auf Objekte der ‚Trachtenabteilung‘ beschränkt. Dadurch fiel allein im Bomann-Museum Celle die andere Hälfte der vestimentären Sammlung durch das Raster. Systematische, durch einen Objektvergleich der Sammlungen fundierte Aussagen zur Ähnlichkeit oder Differenz städtischer und bäuerlich ländlicher Kleidung waren nicht möglich – zumal eine Geschichte städtischer Alltagskleidung ebenfalls noch nicht vorliegt. Aber es geht nicht nur um den Vergleich ländlicher mit städtischer Kleidung im Makrobereich, sondern auch um Mikrostudien weiblicher Kleiderschranke: welches Repertoire wird abgedeckt? Gibt es widersprüchliche Zugehörigkeiten der Kleidungsstücke innerhalb eines Inventars – und wie werden sie zusammengehalten? Im Verlauf des Projekts hat sich der Eindruck bestärkt, dass ‚Trachtenträgerinnen‘ (auch) unseres Untersuchungsbereichs sowohl zwischen mehr oder weniger kompletten ländlichen und städtischen Modestilen hin- und her wechseln (eher im Wendland), als auch innerhalb eines Outfits städtisch geprägte Alltagskleidung mit Trachten-Elementen aufputzten und mischten (eher Lüneburger Heide).

Wie weiter forschen? ‚Trachten‘ definieren sich über ihre Unterschiede, ihre Besonderheiten, die zum Signum bestimmter Regionen geworden sind – vestimentäre Wunschbilder. Aber die historischen und ökonomischen, die politischen und mithin geschlechter-konstitutiven Kräfteverhältnisse, in denen ‚Trachten‘ und die Beschäftigung mit ihnen wichtig war für das Verhandeln von Zugehörigkeiten und Abgrenzungen der ‚Trachtenträgerinnen‘ und mehr noch der männlichen Sammler, Bewahrer und Ausstellungsmacher, waren ähnlich. Das macht die Frage interessant, wie historische ländliche Kleidungsstile zusammenhängen – eine kritisch vergleichende Zusammenschau aller ‚Trachten‘ steht noch aus, wie auch die Hauptbearbeiterinnen monieren.⁷⁵ Es spricht vieles für überregionale Kleidungsstrukturen, sogar für einen übernationalen gemeinsamen Fundus an flottierenden Elementen von National- aber auch Regional-‚Trachten‘, die den lokalen, variationsreichen Erscheinungsformen realisierter, aus vorgefertigten Bestandteilen zusammengestellter ‚Trachten‘ zugrunde liegen. Und zwar unter Ausschöpfung und in Wechselwirkung mit eben jenen Technik- und Handelsentwicklungen, die auch städtische Moden ermöglicht und geprägt haben. ‚Trachten‘ situieren ihre Trägerinnen in Bezug auf Tradition, zugleich waren und sind sie eine Form der Mode. Städtische und ländliche Moden schreiben bis heute gemeinsam an der vestimentären Geschichte westlicher Moden – im Wendland, in der Lüneburger Heide und anderswo. Jetzt kommt es darauf an, dies in den Museen zu zeigen – in einem offenen Format, das zur Weiterforschung einlädt.

Anmerkungen

- 1 Vgl. hier die alternativen Vorschläge von Keller-Drescher 2003.
- 2 Vgl. z.B. Böth 1988/1994, Mentges 1989, Bausinger 1972 sowie die Zusammenstellung des Forschungsstandes von Hauser und Engelbracht 2011.
- 3 Brückner 1985/1986/1987.

- 4 Niedersächsische Landesregierung: Internet-Portal. <http://www.niedersachsen.de/portal/>, abgerufen von KE am 13.5. 2012.
- 5 Vgl. z.B. Bausinger 1961/1988, Brückner (wie Anm. 3).
- 6 Hävernick 1968, S. 7ff. Walter Hävernick hatte sein Konzept der Gruppenkleidung ursprünglich an den Matrosenanzugs-Moden wilhelminischer Jugendlicher entwickelt, ein Transfer auf die Bestimmung von ‚Trachten‘ liegt nahe und ist auch schon erfolgt.
- 7 Siehe in diesem Band die Beiträge von Andrea Hauser: „Museale Fixierung – Präsentationsformen ländlicher Kleidung im ‚Vaterländischen Museum‘ (Bomann-Museum) und im Museum für das Fürstentum Lüneburg um 1900“, S. 273-286, vergleichend Claudia Selheim: „Sammeln und Ausstellen ländlicher Kleidung um 1900 – Realität und Konstrukt. Beispiele aus dem Germanischen Nationalmuseum“, S. 299-308 sowie Karin Walter: „Die Trachtensammlung des Focke-Museums“, S. 209-211.
- 8 Siehe den Beitrag von Gerda Engelbracht: „Die Objektdatenbank des ‚Trachtenprojektes‘ – Zielsetzung, Struktur und Ergebnisse“, in diesem Band, S. 56-62.
- 9 Ebd., S. 60.
- 10 Ebd., S. 61.
- 11 Ebd., S. 59.
- 12 Andrea Hauser und Gerda Engelbracht: „Vestimentäre Formen der Lüneburger Heide und des Wendlandes – Objekte, Bilder, Texte“, in diesem Band, S. 29-125, siehe auch Engelbracht (wie Anm. 8), S. 58.
- 13 Hauser und Engelbracht (wie Anm. 12), S. 63f.
- 14 Norbert Henzel: „Aspekte der Farbigekeit bei den ‚Trachten‘ des Wendlandes und der Lüneburger Heide“, in diesem Band, S. 157-165.
- 15 Im Folgenden referiere ich Hauser und Engelbracht (wie Anm.12), S. 65-78.
- 16 Siehe die Auswertung der historischen Literatur ebd.
- 17 Gudrun Hildebrandt: „Aus Eins mach Zehn“, in diesem Band, S. 126-134; siehe auch das anschließende Insert, das die systematische Arbeitsweise der Autorin im Hinblick auf die Objekterfassungen zeigt.
- 18 Ebd., S. 132f. Vergleiche hier auch Inga Kay Schreyers Beitrag zur Systematisierung der Brautkronen aus dem Bomann-Museum, in diesem Band, S. 268-271. Aufgrund eines Vergleichs der Herstellungsarten – eine Krone weist Hohlglasperlen auf, wie sie ausschließlich in Gablonz seit 1837 produziert wurden – deuten sich Möglichkeiten der Kontextualisierung gestalterischer Charakteristika und damit Datierungsvorschläge an (S. 270f). Aber noch fehlt ein Nachweis konkreter Verbindungen. Was bleibt, ist jedoch allemal der Eindruck von Pracht und Wertigkeit dieser außergewöhnlichen Kopfbekleidungen.
- 19 Darauf verweist z.B. ein Konvolut von Haubenverstärkungen im Museum Hösseringen; das Papier ist auf 1825 datiert und wurde zuerst für Schreibübungen verwendet. Auch in den Kreisen Uelzen und Soltau sowie bei Hermannburg wurden auf Höfen Haubenverstärkungen gefunden. Siehe hierzu Hauser und Engelbracht (wie Anm. 12), S. 78f.
- 20 Hildebrandt (wie Anm. 17), S. 133.
- 21 Siehe hier auch Norbert Henzels Grundlagenrecherchen zu Färbeverfahren im ländlichen Raum um 1800: „Ein Färbebuch von 1810 aus dem Bestand des Museumsdorfs Hösseringen“, in diesem Band, S. 168-177. Henzel hat mit einer Gruppe Studierender die Rezepte dieses von einem Hof stammenden Färbebuchs in Experimentreihen nachvollzogen.
- 22 Pina Weymann: „Das Hannoversche Polizeiblatt“, in diesem Band, S. 332-338, hier S. 334 und S. 336.
- 23 Henzel (wie Anm. 14), S. 162f.
- 24 Vgl. Henzel (wie Anm. 14), S. 160 und S. 163
- 25 Henzel (wie Anm. 14), S. 164.
- 26 Petra Eller: „Vestimentäre Zirkulationen. Neun Chintzmieder und Fragen an die Sammlung von ‚Trachten‘“, in diesem Band, S. 179-219.
- 27 Ebd., S. 185.
- 28 Ebd., S. 196f.
- 29 Ebd., S. 188.
- 30 Ebd.
- 31 Barbara Kloos und Julia Buckmiller: „Kostümhistorische Einordnung der Chintz-Oberteile der Sammlung des Bomann-Museums“, in diesem Band, S. 220-221.
- 32 Eller (wie Anm. 26), S. 184.
- 33 Gemäß Datenband liegt der Anteil der Männerkleidung am Gesamtbestand bei 7% (260 Objekte), davon stammen 60% aus dem Wendland und entsprechend 40% aus der Lüneburger Heide. Für das gesamte Untersuchungsgebiet sind 16 Männerröcke erhalten.
- 34 Henzel (wie Anm. 14), S. 161.
- 35 Zitiert nach Hauser „Museale Fixierung (wie Anmerkung 7), S. 277.
- 36 Ebd., S. 278.
- 37 Kurzführer 1908, hier zitiert nach Hauser a.a.0, S. 282.
- 38 Henzel (wie Anm. 14), S. 161.
- 39 Royal Institute for Cultural Heritage, Brüssel.
- 40 Petra Eller: „Der Herrenrock „Sonntagstracht aus Kl.? Eicklingen (männl.), 1827“: Eine visuelle Befragung“, in diesem Band, S. 288-291, hier S. 290.
- 41 Ebd., S. 288.
- 42 Barbara Kloos und Julia Buckmiller: „Ein Herrenrock wird auseinandergenommen: exemplarische Schnittanalyse“, in diesem Band, S. 292-297, hier S. 292. Bedenkenswert ist allerdings, dass einige der Änderungen wie etwa die Fixierung einer Futternaht im Museum vorgenommen sein können.
- 43 Auch Frau Pezold, Bomann-Museum, hatte aufgrund des weiteren Merkmals einer unten offenkantigen Verarbeitung an Uniformen gedacht. Kloos und Buckmiller argumentieren aber mit Beispielen gleicher Verarbeitung bei Röcken bürgerlicher Mode. Ein sehr konstruktiver, kollegialer Austausch, der sich da bei den Zusammenkünften der Expertinnen entwickelte!
- 44 Kloos und Buckmiller (wie Anm.42), S. 295.
- 45 Ebd., S. 294.

- 46 Ebd., S. 295.
 47 Ebd., S. 297.
 48 „Einzug der heimkehrenden Sieger von Waterloo in Norden 1815“, Heimatmuseum Norden. Siehe Hauser und Engelbracht (wie Anm. 12), S. 105. Vgl. hierzu auch Ottenjann 1984.
 49 Siehe Hauser (wie Anm. 7).
 50 Ebd., S. 274.
 51 Ebd., S. 276.
 52 Vgl. Selheim in diesem Band (wie Anm. 7), S. 304f.
 53 Hauser (wie Anm. 7), S. 274 und 278.
 54 Frauke Pezold, Bomann-Museum, damals frisch am Museum, assistierte der Restauratorin Angelica Hack bei dieser „Auskleidungsaktion“ und konnte uns aus erster Hand berichten – vielen Dank dafür! Vgl. auch Hack 1990. Für ihren Beitrag „Museale Fixierung“ hat Andrea Hauser die Korrespondenz von Bomann mit dem Lüchower Textilhändler August Wentz aufgearbeitet, aus der hervorgeht, dass Bomann regelmäßig Trachtenteile in Auftrag gab, die auf dem zunehmend angespannten Markt (die großen Museen, aber auch Privatsammler sorgten für Verknappung des Angebots und trieben die Preise hoch) nicht (mehr) zu haben waren, siehe Hauser (wie Anm. 7), S. 279. Besonders interessant ist, dass auch Teile originaler Kleidungsensembles durch scheinbar bessere Repliken ersetzt wurden, wenn erstere „zu modern“ aussahen, ebd.
 55 Auf den Mützen, „musz silbern oder golden Tressen auf sein, ansonsten gilt es nicht“ – so die um 1740 verfassten Wendland-Chronik von Johann Parum Schultze, einer Art Urschrift der Konstruktion einer ‚Trachtengeschichte‘, die allerdings noch weitgehend zeitgemäß modische Bekleidung beschreibt, hier zitiert nach Hauser und Engelbracht (wie Anm. 12), S. 33.
 56 Aus Teilen der Lübelner Sammlung, die in den Besitz des Historischen Museums Hannover gelangten, darunter farbige Männerröcke aus rot und grün gestreifter Beiderwand sowie ebensolche, teils sogar andersfarbige Westen, sehen Hauser und Engelbracht wie bereits Michael Kablitz in seinem Artikel zur älteren Männertracht im Wendland (2003) einen „eindeutiger Beleg, dass die Kleidung der wendländischen Männer bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts sehr viel farbiger gewesen ist, als das in den historischen, aber auch den heutigen musealen Präsentationen vermittelt wird“. Hauser und Engelbracht (wie Anm. 12), S. 98.
 57 Ebd.
 58 Vergl. z.B. ebd., S. 35-40; zu Brautkronen siehe den Beitrag von Inga Kay Schreyer (wie Anm. 18).
 59 Ziehen 1852, S. 670, hier zitiert nach Hauser und Engelbracht (wie Anm. 12), S. 36.
 60 Ebd., S. 663, hier zitiert nach Hauser und Engelbracht (wie Anm. 12), S. 35.
 61 Hauser und Engelbracht (wie Anm. 12), S. 36.
 62 Laura Schibbe: „Georg V. und die WendländerInnen. Die Königsreise von 1865 und ihre Auswirkungen auf die wendländische ‚Tracht‘“, in diesem Band S. 235-256. Hier besonders S. 235, S. 239f.
 63 Ebd., S. 241f.
 64 Ebd., S. 238. Interessant sind die Gratifikationen durch Teilhabe am öffentlichen Diskurs um Nation, die die ‚Trachten‘-Akteurinnen erlangten. So handelte es sich bei den Geschenken, die die Frauen öffentlich übergeben durften, meist um Leinwandstoffe, die mit einem Band in den Welfen-Farben gebunden waren (Schibbe ebd.). Leinenproduktion wird auch in postsozialistischen Ländern bis heute gern als Zeichen des Nationalen genutzt, man denke etwa an die staatlich betriebenen Souvenirläden in Belarus.
 65 Ebd., S. 253.
 66 Ebd., S. 252.
 67 Schibbe (wie Anm. 62), S. 251ff.
 68 Ziel der einzigartigen Gesamterhebung des Sprachforschers Georg Wenker war die Erhebung und kartografische Darstellung aller Dialekte. Die Befragung verlief indirekt: Fragebögen wurden flächendeckend an Lehrer versandt, die ihre Beobachtungen vor Ort aufzeichneten und bei einigen Fragen zu historischen Entwicklungen durch Berichte Einheimischer ergänzten. Dieses Material ist auch für die Sachkulturforschung interessant, für unser Thema sind die Fragen zu ‚Tracht‘ relevant. Die Wenker-Bögen sind unter der Bezeichnung „Digitaler Wenker-Atlas“ im Netz zugänglich.
 69 Wenker-Bögen, Aufbereitung durch das Projektteam.
 70 Hauser und Engelbracht (wie Anm. 12), S. 52.
 71 Ebd., S. 53.
 72 Damit sind im Gebiet der Lüneburger Heide überwiegend Hybrid-Formen städtischer und ländlicher Kleidung zu beobachten: ‚Trachten‘-Anteile erscheinen in Form von Hauben oder Tüchern.
 73 Hauser und Engelbracht (wie Anm. 12), S. 64.
 74 Einen ersten Hinweis dafür hatte Dörte Becker geliefert – so sei sogar ein zusammenhängendes Konvolut aus einem Hof getrennt worden in einen Teil, der als ‚Tracht‘ wahrgenommene Teile enthielt und entsprechend in die ‚Trachtenabteilung‘ wanderte sowie einen zweiten Teil, der „städtischer Mode“ zugeordnet worden sei. Leider ließen sich solche konkreten Aufnahmepraktiken nicht hinreichend belegen.
 75 Hauser und Engelbracht (wie Anm. 12), S. 26.

Literaturverzeichnis

- Abel, Susanne (1995): Zur politischen Instrumentalisierung von Wissenschaft im Dienst der Völkischen Ideologie am Beispiel der Arbeit Wilhelm Peßlers von 1906 bis 1945. Göttingen (Diss.).
- Achilles, Walter (1965): Vermögensverhältnisse braunschweiger Bauernhöfe im 17. und 18. Jahrhundert. Stuttgart.
- Achilles, Walter (1993): Deutsche Agrargeschichte im Zeitalter der Reformen und der Industrialisierung. Stuttgart.
- Adams, Laura L. (1999): Invention, institutionalization and renewal in Uzbekistan's national culture. In: *European Journal of Cultural Studies* 2, S. 355-373.
- Adams, Laura L. (2004): Cultural Elites in Uzbekistan. Ideological Production and the State. In: Pauline Jones-Luon (Ed.): *The Transformation of Central Asia. States and Societies from Soviet Rule to Independence*, Ithaca/NY, S. 93-119.
- Adams, Laura L. (2008): Can we apply Postcolonial Theory to Central Eurasia? In: *Central Eurasian Studies Review*, 7 (1), S. 1-7.
- Adelung, Johann Christoph (1793): Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Leipzig. <http://www.zeno.org/Adelung-1793/K/adelung-1793-02-0046>.
- Adreßbuch der jetzt bestehenden Kaufleute und Fabrikanten in Europa, Nürnberg 1817.
- Albers, Hermine (2008): König Georg V. besuchte Zeven im Jahr 1865. In: *De Sood. Mitteilungen des Heimatbundes Bremervoerde-Zeven*, Jg. 46, 2008, S. 11-15.
- Amt der Vorarlberger Landesregierung (Hg.) (1991): *Kleider und Leute. Vorarlberger Landesausstellung 1991. Renaissance-Palast Hohenems*, 11. Mai bis 17. Oktober 1991, Bregenz.
- Anderson, Benedict (1996): *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt a. M.
- Andree, Richard (2. Aufl. 2002): *Braunschweiger Volkskunde*. Braunschweig (Reprint der Orig.-Ausg. von 1901).
- Antonietti, Thomas, Werner Bellwald (Hg.) (2002): *Vom Ding zum Mensch. Theorie und Praxis volkskundlicher Museumsarbeit: das Beispiel Wallis*. Baden.
- Antonietti, Thomas (2003): *Mode, Macht und Tracht. Kleidungsverhalten in Visperterminen und im Wallis 1700–2000*. Baden.
- Antonietti, Thomas (2009): *Kooperation beginnt beim Forsten. Das Projekt Appenzell Lötschental überall*. In: ICOM Schweiz (Hg.): *Das Museum als Ort des Wissens, Bodenseesymposium Schaffhausen 2006*. Zürich, S. 55-60.
- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis.
- Arnold, Janet (1977): *Patterns of Fashion 1: Englishwomen's dresses & their construction c. 1660–1860*. London.
- Arnolli, Gienke (2005): *Entre mode et Tradition: Le costume frison au XVIIIe siècle*. In: *Modes en Miroir: La France et la Hollande au temps des Lumières; Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Musée Galliera vom 28. April bis 21. August 2005*. Paris.
- Attia, Iman (Hg.) (2007): *Orient- und Islambilder. Interdisziplinäre Beiträge zu Orientalismus und antimuslimischem Rassismus*. Münster.
- Aus den heimatlichen Museen (1907/08). In: *Hannoverland: Halbmonatsschr. für d. Kunde u. d. Schutz unserer niedersächs. Heimat*, S. 219.
- Bagus, Anita (2005): *Volkskultur in der bildungsbürgerlichen Welt: Zum Institutionalierungsprozeß wissenschaftlicher Volkskunde im wilhelminischen Kaiserreich am Beispiel der Hessischen Vereinigung für Volkskunde*. Gießen.
- Baldauf, Ingeborg (1997): *Some thoughts on the making of the Uzbek nation*. In: *Cahiers du Monde russe et soviétique* 32, No.1, S. 75-95.
- Barenscheer, Friedrich (1963): *Chronik des Frachtfahrerdorfes Bröckel*. Bröckel (Schriftenreihe des Lönsbundes, Celle).
- Barfod, Jörn (2004): *Trachtenmappe „Pommern“ der Mittelstelle „Deutsche Tracht“ von 1943/44*. In: Dröge, Kurt (Hg.): *Die pommersche Weizackertracht in Deutschland und Polen. Kritik der historisch-ostdeutschen Trachtenpflege*. <http://www.bkge.de/weizackertracht/8349.html> (27.5.2011).
- Barkhausen, Karl-Ludwig (Hg.) (2003): *Reisen in die Lüneburger Heide 1794–1894*. Norderstedt.
- Bauer, Ingolf (1988): *König Maximilian II., sein Volk und die Gründung des Bayerischen Nationalmuseums*. In: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, S. 1-38.
- Baumgart, Michael (2007): *Delbrücker Tracht. Ländlicher Kleidungsstil in Westfalen 1800–1980*. Essen (Schriften des LWL-Freilichtmuseums Detmold, Westfälisches Landesmuseum für Volkskunde, Bd. 25).
- Bausinger, Hermann (1961): *Volkskultur in der technischen Welt*. Stuttgart.

- Bausinger, Hermann (1972/73): Zu den Funktionen der Mode. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 68/69, S. 22-32.
- Bausinger, Hermann (1984): Konzepte der Gegenwartsvolkskunde. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, S. 89-106.
- Bausinger, Hermann (1988): Kritik der Tradition: Anmerkungen zur Situation der Volkskunde. In: Gerndt, Helge (Hg.): Fach und Begriff ‚Volkskunde‘ in der Diskussion. Darmstadt, S. 223-246.
- Becker, Dörte (1988): Bortfelder Tracht. Kritische Anmerkungen zu ihrem Quellenwert. In: Bringéus, Nils-Arvid (Hg.): Wandel der Volkskultur in Europa. Festschrift für Günter Wiegelmann zum 60. Geburtstag. Bd. 2. Münster, S. 757-769.
- Becker, Dörte (2006): Machbarkeitsstudie zur Vorbereitung des Projektes: Das Kleidungsverhalten der bäuerlichen Bevölkerung in der Lüneburger Heide und im Wendland von 1780 bis 1920 (Arbeitstitel). Unveröffentlichtes Manuskript.
- Becker, Dörte (2007): Trachten im Wendland – Von der Tracht zur Folklore: Sich kleiden auf dem Lande in der Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Mitteilungsblatt: Museumsverband für Niedersachsen und Bremen e.V., S. 66-72.
- Becker, Dörte, Norbert Reich (1993): Garn- und Gewebeerstellung in der Lüneburger Heide. Uelzen (Materialien zum Museumsbesuch).
- Becker, Siegfried (1999): Bauernkleid und Nationalkostüm. Ländliche Trachten des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Köpke, Wulf (Hg.): Das gemeinsame Haus Europa: Handbuch zur europäischen Kulturgeschichte. München, S. 1161-1178.
- Behnken, Gert Joachim (2008): In den Farben der Landschaft. De Börd Selsinger Dracht – Wissenswertes über ein wichtiges Element unseres kulturellen Erbes. In: Zwischen Elbe und Weser: Heimat und Kultur 27/4, S. 11-15.
- Behrens, Otto (1966): Das Missions- und Heimatmuseum in Hermannsburg. Hermannsburg.
- Beitl, Klaus (1987): Kleidung – Mode – Tracht: Referate der österreichischen Volkskundetagung 1986 in Lienz. Wien: Selbstverl. des Vereins für Volkskunde (Buchreihe der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde).
- Bell, James (1999): Redefining National Identity in Uzbekistan. Symbolic tensions in Tashkent's official public landscape. In: *Ecumene*, 6 (2), S. 183-213.
- Benecke, Otto, Theodor Benecke (Hg.) (1914): Lüneburger Heimatbuch. Bremen.
- Benecke, Otto, Theodor Benecke (Hg.) (1927): Lüneburger Heimatbuch. Bd. II. Volk und geistiges Leben. Bremen.
- Berge, Käte, Eilert Ommen (Hg.) (1993): Liebenauer Klöppelspitzen: aus dem Bestand des Museums Nienburg. Nienburg.
- Bertram, Mijndert (1994): Von fetten und von mageren Jahren: Die „zweite Gründungsphase“ des Bomann-Museums Celle. In: Mitteilungsblatt: Museumsverband für Niedersachsen und Bremen 47, S. 47-52.
- Beyer, Christiane (1987): „Wenn ein Buersmann von Stadt gieng ...“: Johann Parum Schultzes Chronik; „ein ergötzliches Stück wendländischen Zeitgeschehens“. In: *Am Webstuhl der Zeit: heimatkundliche Beilage der Elbe-Jeetz-Zeitung* 24/1, S. 1-2.
- Biester, August (1907/08): Die Kleidung unseres hannoverschen Landmannes und sein „Ehrentagszeug“. In: *Hannoverland: Halbmonatsschr. für d. Kunde u. d. Schutz unserer niedersächs. Heimat*, S. 238-239.
- Bimmer, Andreas (2001): Brauchforschung. In: Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): *Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der europäischen Ethnologie*. Berlin, S. 445-469.
- Bindewald, Erwin, Karl Kasper (2. Aufl. 1950): *Bunter Traum auf gewebtem Grund*. Aus der Wunderwelt des Stoffdrucks. Braunschweig [u. a.].
- Bismark, Günter (1977): Der Uelzener Jahrmarkt und seine Entstehung. In: *Heimatkalender für Stadt und Kreis Uelzen*, S. 81-93.
- Boehn, Max v. (1976): *Eine Kulturgeschichte: Vom Mittelalter bis zum Barock*. München.
- Bogatyrev, Petr G. (1971): *The functions of folk costume in Moravian Slovakia*. The Hague (Approaches to semiotics). Berlin.
- Bolte, Johannes (1902): Aus den Sitzungs-Protokollen des Vereins für Volkskunde. In: *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, Jg. 12, S. 472-473.
- Bomann, Wilhelm (1904): Das vaterländische Museum in Celle. In: *Die Museen als Volksbildungsstätten: Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen*, Berlin, S. 51-55.
- Bomann, Wilhelm (1927): *Bäuerliches Hauswesen und Tagewerk im alten Niedersachsen*. Weimar.
- Böning, Jutta (1999): *Das Artländer Trachtenfest. Zur Trachtenbegeisterung auf dem Land vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Münster [u. a.] (Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, 99).
- Bösch, Hans (1905): Die Sammlung bäuerlicher Trachten im Germanischen Museum. In: *Fränkischer Kurier*, Nürnberg, Nr. 317, 23.6.1905.
- Bosl, Karl (1981): Die Oberpfalz als historische Region. In: Ders.: *Bayern. Modelle und Strukturen seiner Geschichte*, München, S. 245-254.
- Bosl, Karl (Hg.) (1983): *Bosls Bayerische Biographie. 8000 Persönlichkeiten aus 15 Jahrhunderten*. Regensburg.

- Böth, Gitta (1980): Kleidungsverhalten in hessischen Trachtendörfern. Der Wechsel von der Frauentracht zur städtischen Kleidung 1969-1976 am Beispiel Mardorf. Frankfurt a. M.
- Böth, Gitta, Gabriele Mentges (1984): Kleidungs-geschichte als Zivilisationsgeschichte. Unveröffentlichtes Referat auf der Ersten DGV-Frauentagung in Tübingen, November 1984.
- Böth, Gitta (1985): Historische Kleidungs-forschung in Niedersachsen, im Weser-Ems-Gebiet durch das Niedersächsische Freilichtmuseum Cloppenburg: Ein Projektbericht. In: Ottenjann, Helmut (Hg.): Mode, Tracht, regionale Identität. Historische Kleidungs-forschung heute. Referate d. intern. Symposions im Museumsdorf Cloppenburg – Niedersächsisches Freilichtmuseum, Cloppenburg, S. 43-55.
- Böth, Gitta, Helmut Ottenjann (Hg.) (1986): „Selbst gesponnen, selbst gemacht ...“ Wer hat sich das nur ausgedacht? Trachtenforschung gestern, Kleidungs-forschung heute; Begleitheft zur Ausstellung. Cloppenburg.
- Böth, Gitta, Birgit Freese (1988): Alle Tage ist kein Sonntag. Historische Kleidungs-forschung als Alltagsforschung. In: Volkskunst. Zeitschr. für volkstüml. Sachkultur: Bilder, Zeichen, Objekte, Bd. 11/2, S. 7-14.
- Böth, Gitta (3. Aufl. 2001): Kleidungs-forschung. In: Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der europäischen Ethnologie. Berlin, 221-238.
- Böth, Gitta (2002): Trachtenforschung gestern – Kleidungs-forschung heute: Ergebnisse und Ziele eines kulturhistorisch operierenden Ansatzes. In: Lipp, Carola, Uwe Meiners, Waldemar Röhrbein [u.a.] (Hg.): Volkskunde in Niedersachsen. Regionale Forschungen aus kulturhistorischer Perspektive, Cloppenburg, S. 101-107.
- Böth, Gitta (2004): „Gibt es noch eine besondere Volks-tracht?“ Erhebungen zur ‚Weizacker Tracht‘ in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. In: Dröge, Kurt (Hg.): Die pommersche Weizackertracht in Deutschland und Polen. Kritik der historisch-ostdeutschen Trachtenpflege. <http://www.bkge.de/weizackertracht/index.html> [27.5.2011].
- Brandes, G. (1904/05): Vom Scheeßeler Trachtenfest. In: Niedersachsen 10, S. 25-29.
- Brändli, Sabina (1998): „Der herrlich biedere Mann“. Vom Siegeszug des bürgerlichen Herrenanzuges im 19. Jahrhundert. Zürich.
- Brauns, Walter (4. Aufl. 1994): Der Heidepastor. Das Leben und Wirken Wilhelm Bodes. Niederhaverbeck.
- Bresslau, Abraham Heymann, Peter Rück, Harry Bresslau (Hg.) (2007): Abraham Bresslau (1813–1884): Briefe aus Dannenberg 1835–1839. Mit einer Einleitung zur Familiengeschichte des Historikers Harry Bresslau (1848–1926) und zur Geschichte der Juden in Dannenberg. Marburg an der Lahn (Elementa diplomatica, 11).
- Breuss, Susanne (1991): ‚Die Farbe ist die Seele jeder Toilette‘. Symbolik, Ästhetik und modischer Wandel der Kleiderfarben. In: Amt der Vorarlberger Landesregierung (Hg.): Kleider und Leute. Vorarlberger Landesausstellung 1991. Renaissance-Palast Hohenems, 11. Mai bis 17. Oktober 1991, Bregenz, S. 89-114.
- Breward, Christopher (2005): Kulturen, Identitäten, Geschichten: Kulturwissenschaftliche Ansätze in der Bekleidungs-forschung. In: Mentges, Gabriele (Hg.): Kulturanthropologie des Textilen, Berlin, S. 57-74.
- Bringemeier, Martha, Gerda Schmitz (Hg.) (1980): Mode und Tracht. Beiträge zur geistesgeschichtlichen und volkskundlichen Kleidungs-forschung. Münster (Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, 15).
- Brohm, Ulrich, Elke Meyer-Hoos (Hg.) (2005): Kali und Leinen. Industrialisierungsansätze im Raum Wustrow 1874 bis 1928. Wustrow (Wustrower Museumsschriften zur Zeitgeschichte, 5).
- Brohm, Ulrich (2009): Die Geschichte des Museums- und Heimatvereins des Kreises Uelzen e.V. und des Uelzener Heimatmuseums. In: Weber, Angelika (Hg.): Museums- und Heimatverein des Kreises Uelzen: 1929–2009; Festschrift, Uelzen, S. 13-65.
- Brosius, Dieter (1978/1979): Der Besuch König Georgs V. im Wendland (1865). In: Hannoversches Wendland, H. 7, S. 151-158.
- Brückner, Wolfgang, Angelika Müller (1982): Festzug und Tracht in Franken 1840–1855. In: Volkskunst: Zeitschr. für volkstüml. Sachkultur: Bilder, Zeichen, Objekte, Bd. 5, S. 174-183.
- Brückner, Wolfgang (1985): Kleidungs-forschung aus der Sicht der Volkskunde. In: Ottenjann, Helmut (Hg.): Mode, Tracht, regionale Identität. Historische Kleidungs-forschung heute. Referate d. intern. Symposions im Museumsdorf Cloppenburg – Niedersächsisches Freilichtmuseum, Cloppenburg, S. 13-22.
- Brückner, Wolfgang (1986): Trachtenfolklorismus. In: Jeggel, Utz, Gottfried Korff, Martin Scharfe [u.a.] (Hg.): Volkskultur in der Moderne. Probleme und Perspektiven empirischer Kulturforschung. Reinbek bei Hamburg, S. 363-382.
- Brückner, Wolfgang (1987): Mode und Tracht. Ein Versuch. In: Beitzl, Klaus, Olaf Bockhorn (Hg.): Kleidung – Mode – Tracht. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1986 in Lienz (Osttirol), Wien, S. 15-44.
- Brückner, Wolfgang (2000): Menschen und Moden: Bekleidungsstudien zu Kommunikationsweisen. Würzburg (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, 84).
- Brückner, Wolfgang (2001): Volkskultur und Wandel vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: Mohrmann, Ruth-Elisabeth (Hg.): Städtische Volkskultur im 19. Jahrhundert.

- Köln [u.a.] (Städteforschung: Reihe A, Darstellungen, 51), S. 1-18.
- Brückner, Wolfgang (2003): Moderne Trachtenforschung einer konstruktivistischen Volkskunde. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 106, S. 263-302.
- Brückner, Wolfgang (2005a): Der ethnische Blick auf Kleider im kulturhistorischen Museum. Stereotypenbildung der Nationen, Stammesideologie der Regionen, Identitätsmuster lokaler Gruppen. In: Selheim, Claudia: Die Entdeckung der Tracht um 1900. Die Sammlung Oskar Kling zur ländlichen Kleidung im Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg, S. 9-13.
- Brückner, Wolfgang (2005b): Trachtengraphik aus Südthüringen. Historische Einordnung und Quellenwert. In: Braune, Gudrun (Hg.): Trachtenbegeisterung Trachtenpolitik in Thüringen und Nachbarregionen. Erfurt, S. 30-35.
- Brunner, Karl (1908): Aus den Sitzungsprotokollen des Vereins für Volkskunde. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, Jg. 18, S. 237-240.
- Buck, Anne (1976): Dress as a Social Record. In: Folk life, S. 5-26.
- Buggenthin, Inge, Holger Buggenthin (1985): Volkstracht und Trachtengruppen: Bemerkungen über die bäuerliche Kleidung in der Nordheide. In: Harburger Kreiskalender. Ein Heimatbuch auf das Jahr 1985, S. 22-29.
- Burckhardt-Seebass, Christine (1988): Trachten als Embleme. Materialien zum Umgang mit Zeichen. In: Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 77, S. 209-226.
- Burke, Peter (1981): Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit. Stuttgart.
- Busch, Jutta: Hermannsburger Barben. In: Deutscher Klöppelverband e.V. (Hg.): Kirche und Spitze, o.O. (<http://www.busch-hermannsburg.homepage.t-online.de/Kloep-pel1.html>, (5.11.2010).
- Carmann, Petra (1986): Zur Geschichte des Flachsbaus und der Verarbeitung des Leinens im Wendland, o.O.
- Cassel, Klemens (1934): Geschichte der Stadt Celle mit besonderer Berücksichtigung des Geistes- und Kulturlebens der Bewohner. Celle.
- Castro Varela, Maria do Mar, Nikita Dhawan (Hg.) (2005): Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld.
- Cathiau, Thomas (1896): Gedanken über die Erhaltung der Volkstrachten. Sonderdruck aus dem Unterhaltungs-Blatt der Badischen Landeszeitung, o.O.
- Cerny, Catherine, Suzanne Baizerman, Joanne Eicher (1993): Bibliography of Theses and Dissertations on Ethnic Textiles and Dress, o.O.
- Chakimov, A. (1998): Die Kunst des neuen Usbekistans. (Katalog zur Ausstellung). Köln.
- Chenciner, Robert (2000): Madder Red – A history of luxury and trade. Richmond.
- Chrichtlow, James (1991): Nationalism in Uzbekistan. A Soviet Republic's Road to Sovereignty. Oxford.
- Chronik des Hauses E. A. Mueller (1951). Burgdorf.
- Claassen, Uwe (1996): Fischernetz, Tracht und Bauernstube. Imaginiertes Landleben in norddeutscher Malerei des 19. Jahrhunderts. Neumünster (Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins, 33).
- Cleve, Ingeborg (1996): Geschmack, Kunst und Konsum. Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805–1845). Göttingen (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, 111).
- Clifford, James (1990): Sich selbst sammeln. In: Korff, Gottfried, Martin Roth (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt a. M. [u.a.], S. 87-106.
- Conrad, Sebastian, Shalini Randeira (Hg.) (2002): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.
- Cornwall, James E. (1979): Die Frühzeit der Photographie in Deutschland 1839–1869. Die Männer der ersten Stunden und ihre Verfahren. Herrsching/Ammersee.
- Cramm, Burghard von (1865): Aus dem Hannover'schen Wendlande. In: Westermann's Jahrbuch der Illustrierten Deutschen Monatshefte, Jg. 18, S. 246-252.
- Crill, Rosemary, Ian Thomas, Victoria and Albert Museum London (2008): Chintz: Indian textiles for the West. London.
- Dageförde, Bernhard (1996): Leben und Treiben auf dem alten Bauernhofe: (1780–1880). Hamburg.
- Daxelmüller, Christoph (1981): Quellenkritische Anmerkungen zur Trachtenforschung am Beispiel Franken. In: Bayerische Blätter für Volkskunde, Jg. 8, S. 226-245.
- Daxelmüller, Christoph (1990): Das Dilemma der ‚signalements‘. Quellen zur vorindustriellen Sachkultur im Spiegel der Perzeptionsforschung. In: Harmening, Dieter (Hg.): Volkskultur – Geschichte – Region: Festschrift für Wolfgang Brückner zum 60. Geburtstag. Würzburg, S. 88-110.
- Deike, Ludwig, Ilse Deike (Hg.) (1994): Die Entstehung der Celler Landwirtschaftsgesellschaft. Ökonomische Sozietäten und die Anfänge der modernen Agrarreformen im 18. Jahrhundert. Hannover.
- Deißner, Vera (1997): Die Volkskunde und ihre Methoden: Perspektiven auf die Geschichte einer ‚tastend schreitenden Wissenschaft‘ bis 1945. Mainz (Studien zur Volkskultur in Rheinland-Pfalz, 21).
- Deneke, Bernward (1978): Die volkskundlichen Sammlungen. In: Deneke, Bernward, Rainer Kahsnitz (Hg.): Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte. München, Berlin, S. 885-947.
- Deneke, Bernward (1998): Kleidung und technische Innovation im 19. Jahrhundert. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, S. 199-202.

- Deneke, Bernward (2000): Kleidung und Historismus. In: Meiners, Uwe, Karl-Heinz Ziessow (Hg.): Dinge und Menschen: Geschichte, Sachkultur, Museologie. Beiträge des Kolloquiums zum 65. Geburtstag von Helmut Ottenjann. Cloppenburg, S. 85-94.
- Denzel, Markus A. (1996a): Die Braunschweiger Messen (1767–1807): Messebesucher und Handelsaktivitäten. Erste Ergebnisse eines Forschungsprojekts. In: Neues Archiv für Niedersachsen 1, S. 87-105.
- Denzel, Markus A. (1996b): Märkte und Messen. In: Seedorf, Hans Heinrich, Hans Heinrich Meyer (Hg.): Landeskunde Niedersachsen. Natur- und Kulturgeschichte eines Bundeslandes. Teil 2: Niedersachsen als Wirtschafts- und Kulturraum: Bevölkerung, Siedlungen, Wirtschaft, Verkehr und kulturelles Leben. Neumünster, S. 525-527.
- Denzel, Markus A. (2000): Der Außenhandel und die Außenhandelsstatistik des Königreichs Hannover bzw. des Steuervereins im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts: Eine Einführung. In: Kaufhold, Karl Heinrich, Markus A. Denzel (Hg.): Der Handel im Kurfürstentum/Königreich Hannover (1780–1850). Stuttgart, S. 9-50.
- Destouches, Ernst von (1910): Säkularchronik des Münchener Oktoberfestes 1810–1910: Festschrift zur Hundertjahrfeier. München.
- Destouches, Ernst von (1912): Die Jahrhundertfeier des Münchener Oktoberfestes: Gedenkbuch. München.
- Dettmann, Gerd (1929): Führer durch das Focke-Museum zu Bremen. Bremen.
- Döring, Alois (Hg.) (1999): Von Kleidern und Menschen. Kleidungsgewohnheiten an Rhein und Maas im 19. und 20. Jahrhundert. Köln [u. a.] (Eine Veröffentlichung des Landschaftsverbandes Rheinland, Amt für Rheinische Landeskunde, VIII).
- Dohse, Richard (1927): Gustav Kohne. Sein Wesen und Werk. Leipzig.
- Dröge, Kurt (Hg.) (2004): Die pommersche Weizackertracht in Deutschland und Polen. Kritik der historisch-ostdeutschen Trachtenpflege. Oldenburg.
- Duller, Eduard (1847): Das deutsche Volk in seinen Mundarten, Sitten, Gebräuchen, Festen und Trachten. Leipzig.
- Eckert, Julia M. (1996): Das unabhängige Usbekistan. Auf dem Wege von Marx zu Timur. Politische Strategien der Konfliktregulierung in einem Vielvölkerstaat. Münster (Berliner Studien zur Internationalen Politik, Bd. I.), S. 77-78.
- Edwards, Elisabeth (2003): Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien. In: Wolf, Herta, Susanne Holschbach (Hg.): Diskurse der Fotografie. Frankfurt a. M., S. 335-358.
- Egger, Simone (2008): Phänomen Wiesntracht. Identitätspraxen einer urbanen Gesellschaft: Dirndl und Lederhose, München und Oktoberfest. München.
- Ehlers, Johannes (1911): Einweihung unseres Heimatmuseums. In: Hermannsbürger Bote, März 1911.
- Ehlers, Wilhelm (Hg.) (1914): Die Geschichte der 96 Höfe der Landgemeinde des Kirchspiels Soltau in Hannover: mit teilweiser Familienchronik. Soltau.
- Ehrenwerth, Manfred, Lippisches Landesmuseum Detmold (Hg.) (2003): Samt und Seide – heiß begehrt. Trachten in Lippe. Lemgo.
- Eicher, Joanne Bubolz (1995a): Dress and ethnicity: change across space and time. Oxford [u. a.] (Ethnicity and identity series, XIV).
- Eicher, Joanne B. Barbara Sumberg, (1995b): World Fashion, Ethnic and National Dress. Dress and Ethnicity: Change Across Space and Time. Oxford.
- Eisenbart, Liselotte Constanze (1962): Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums. Göttingen [u. a.] (Göttinger Bausteine zur Geschichtswissenschaft).
- Eisenstadt, Shmuel N. (2002): Multiple Modernities. In: Ders. (Ed.): Multiple Modernities, New Brunswick, S. 1-28.
- Eiyneck, Andreas, Ursula Feldmann (Hg.) (1991): Mode und Tracht in alter Zeit: Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Damals bei uns im Emsland“ vom 9. August bis 9. September 1991 in Emsbüren. Emsbüren.
- Ellwanger, Karen (1991): Blinde Flecken in der Bekleidungs-forschung?. In: Lebens-Formen. Alltagsobjekte als Darstellung von Lebensstilveränderungen am Beispiel der Wohnung und Bekleidung der Neuen Mittelschichten. Berlin, S. 91-102.
- Ellwanger, Karen, Siegfried Müller (2002a): Kleider machen Nationen: Das Beispiel der altdeutschen Tracht. In: Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Oldenburg (Hg.): Kleider machen Politik: Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Oldenburg.
- Ellwanger, Karen (2002b): Kleiderwechsel in der Politik? Zur vestimentären Inszenierung der Geschlechter im Raum des Politischen. In: Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Oldenburg (Hg.): Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Oldenburg, S. 108-124.
- Ellwanger, Karen (2002c): Reformkleidung, Geschlecht und Nationalität. In: Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Oldenburg (Hg.): Kleider machen Politik: Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Oldenburg, S. 86-92.
- Ellwanger, Karen, Dörte Becker (2008): Hauptantrag (Langfassung). Projekt: Trachten in der Lüneburger Heide und

- im Wendland. Kleidungsverhalten bäuerlicher Schichten und Formen seiner Repräsentation seit Ende des 18. Jahrhunderts (Arbeitstitel). Universität Oldenburg. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Emmrich, Brigitte (2003): Ein früher sozialgeschichtlicher Blick auf das Volksleben: Der Nationalökonom Robert Wuttke (1859–1914) und seine „Sächsische Volkskunde“. In: Jahrbuch für Volkskunde NF 26, S. 101-120.
- Engelhard, Jutta, Klaus Schneider (2010): Der Mensch in seinen Welten. Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum Kulturen der Welt. Köln.
- Essenwein, August (1870): Das germanische Nationalmuseum zu Nürnberg. Bericht über den gegenwärtigen Stand der Sammlungen und Arbeiten, sowie die nächsten daraus erwachsenen Aufgaben, an den Verwaltungsausschuß erstattet (1870). Anmerkungen von Rainer Kahsnitz. In: Deneke, Bernward, Kahsnitz, Rainer (Hg.) (1978): Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte. München, Berlin, S. 993-1026.
- Fachretdinova, D. A. (1972): Kunstgewerbe Usbekistans. Taschkent. [Originaltitel: Д. А. Фахретдинова (1972): Декоративно-прикладное искусство Узбекистана. Ташкент, Изд-во лит. и искусства.
- Feiler, Beate (1985): Historische Kleidungsforschung in Niedersachsen. In: Ottenjann, Helmut (Hg.): Mode, Tracht, regionale Identität. Historische Kleidungsforschung heute. Referate d. intern. Symposions im Museumsdorf Cloppenburg – Niedersächsisches Freilichtmuseum Cloppenburg. Cloppenburg, S. 56-66.
- Filskow, P. (17.11.1928): Großmutter's Rock. Eine niederdeutsche Studie. In: Der Heidewanderer 20, S. 367f.
- Fireman, William (Hg.) (1991): Soviet Central Asia. The Failed Transformation. With a Foreword by Teresa Rakoska-Harmstone. San Francisco.
- Fischer, E.: Die bäuerliche Arbeitskleidung. o.D., unveröffentlichtes Manuskript, Bomann-Museum.
- Fischer, Johann Evangelist (1855): Bayern und seine Bewohner mit den Volkstrachten des Königreiches. Ein Handbuch der Vaterlandskunde für Schulen und Familien. München.
- Flechsig, Werner (1979): Hauptmerkmale der ostfälischen Volkstracht und deren Verbreitung im 18. Jahrhundert. Braunschweig (Veröffentlichungen des Braunschweigischen Landesmuseums, 21).
- Fleischmann-Heck, Isa, Deutsches Textilmuseum Stadt Krefeld (Hg.) (2009): Prachtdrucke: Europäische Druckstoffe aus eigener Sammlung. Krefeld.
- Fliess, Ulrich (1972): Volkskundliche Abteilung. Hannover (Abteilungskataloge des Historischen Museums am Hohen Ufer, Hannover).
- Follath, Erich, Christian Neef (2010): Das Rätsel von Osch. In: Der Spiegel. H. 39, S. 130-138.
- Foltin, Hans-Friedrich (1963): Die Kopfbedeckungen und ihre Bezeichnungen im Deutschen. Gießen (Beiträge zur deutschen Philologie, 26).
- Foltys de Garcia, Elke, Andrea Biertümpfel (1997): Wiedereinführung des Waidanbaus in Thüringen. In: Forum „Färberpflanzen“, Gülzow, S. 78.
- Forrer, Robert (1898): Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit: nach Urkunden und Originaldrucken. Strassburg i. Els.
- Foucault, Michel (14. Aufl. 1997): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M.
- Freese, Birgit (1988): Historische Kleidungsforschung in Niedersachsen. In: Rotenburger Schriften, H. 69, S. 7-17.
- Fritz Reuters Reise durch die Lüneburger Heide im Jahre 1822 (1.2.1914): In: Der Heidewanderer 5, S. 37.
- Fueß, Hanna (1927): Bauernkunst im Bomann-Museum zu Celle. Wienhausen.
- Fuhse, Franz (1911): Beiträge zur Braunschweiger Volkskunde. Braunschweig.
- Fukai, Akiko (Hg.) (2006): Fashion: Die Sammlung des Kyoto Costume Institute. Eine Modegeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert. Köln [u. a.].
- Fürnkranz, Sophie (2005): Metallstickerei im außereuropäischen Raum. Beispiele aus der Sammlung des Museums für Völkerkunde Wien. In: Technologische Studien, 2. Wien.
- Gabrielsson, Artur (1967): Eduard Kück. Ein Lebensbild. In: Kück, Eduard, Lüneburger Wörterbuch. Wortschatz der Lüneburger Heide und ihrer Randgebiete, Bd. 3, S. VII-XXVII.
- Gaedicke, Johann Christian (1799): Fabriken- und Manufakturen-Adress-Lexikon von Teutschland und einigen angrenzenden Laendern, oder Verzeichniß der Fabrikanten und Manufacturisten dieser Laender, der Waaren, die sie verfertigten, und welche Messen sie damit beziehen. Nach den Waaren alphabetisch geordnet, und mit kurzen Erläuterungen zur Kenntniß derselben begleitet. Weimar.
- Gahde, Robert (2002): Die Volkstracht ist im stetigen Wechsel: Die Antworten auf die ‚Trachtenfrage‘ und andere volkskundliche Angaben aus dem Elbe-Weser-Dreieck auf den Fragebögen des Deutschen Sprachatlas (1879-1887). In: Stader Jahrbuch, H. 91/92, S. 231-272.
- Galleries nationales du Grand Palais, Paris (Hg.) (2008): Marie Antoinette. Paris.
- Gaugele, Elke (2002): Schurz und Schürze: Kleidung als Medium der Geschlechterkonstruktion. Köln [u. a.].
- Gedenket eurer Lehrer! Zum 100. Geburtstag von Max Harms (1963). In: Hermannsburger Missionsblatt 1963, S. 68.
- Geertz, Clifford (1987): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a. M.

- Gehrke, Carl (29.8.1998): Ein Mann freiheitlicher Ideen: Vor 100 Jahren starb Karl Hennings, der geistige Vater der „Zeitung für das Wendland“. In: Am Webstuhl der Zeit: heimatkundliche Beilage der Elbe-Jeetzel-Zeitung, S. 7.
- Geldmacher, Andrea (1995): Rekonstruktionen und Irritationen von Trachtenmythen. Die Inszenierung eines fragmentarischen Blicks in der Ausstellung >Tracht und ihre Funktionalisierung< im Freilichtmuseum Hessenpark, In: Freilichtmuseum Hessenpark (Hg.): Geschichtsdarstellung im Museum. Beiträge zur 9. Tagung der Museumspädagogen an Freilicht- und Industriemuseen. Neu-Anspach, S. 85-100.
- Geldmacher, Andrea (2004): (Ver-)Kleidung und Repräsentation. Skizze zur Interpretation einer Trachtenfotografie. In: Scheuermann, Konrad, Jödis Frank (Hg.): Neu entdeckt: Thüringen – Land der Residenzen, Mainz (Katalog zur 2. Thüringer Landesausstellung im Schloss Sondershausen, Bd. 2), S. 388-393.
- Geldmacher, Andrea (2008): Das Herzogpaar trägt Tracht: Kleidung und Verkleidung auf dem Reinhardsbrunner Trachtenfest im Jahr 1910. In: Museum für Regionalgeschichte und Volkskunde Gotha (Hg.): „Welch herrliches Bild“: Das Reinhardsbrunner Trachtenfest 1908, Gotha (Begleitband zur Ausstellung 18. Mai bis 28. September 2008), S. 29-39.
- Geldmacher, Andrea (2009): Die Wachsenburg-Sammlungen. Ein Museum für Heimat, Reich und Vaterland. Münster [u. a.] (Studien zur Volkskunde in Thüringen, 1).
- Gerchow, Jan (2002): Museen. In: Maurer, Michael (Hg.): Aufriß der historischen Wissenschaften, Bd. 6, S. 316-402.
- Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hg.) (1882): Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Nationalmuseums. Wegweiser für die Besuchenden. Nürnberg.
- Gerndt, Helge (1974): Kleidung als Indikator kultureller Prozesse. Eine Problemskizze. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde, Bd. 70, S. 81-92.
- Gernsdorff, Ursula (1965): Celle. Handel-Wirtschaft-Verkehr. Hamburg.
- Giese, Charlotte (2009a): Ist der Business-Anzug ein Auslaufmodell? Beobachtungen zum Kleidungsverhalten in urbanen Arbeitskontexten. Manuskript zum Vortrag „Ist der Business-Anzug ein Auslaufmodell? Einkleidungen informeller Arbeit“. Vortrag in Oldenburg am 08.05.2009 beim Symposium „Evidenz und Ambivalenz des Herrenanzugs“, Tagungsband in Vorbereitung.
- Giese, Charlotte (2009b): Die Mobilisierung des Kostüms. Überlegungen zur Rolle des Rockes in formeller und halbformeller Kleidung. querelles-net, Nordamerika, 10, jul. 2009. Verfügbar unter: <http://www.querelles-net.de/index.php/qn/article/view/764> (17.09.2011).
- Giesen, Bernhard (1991): Einleitung. In: Ders. (Hg.): Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Frühen Neuzeit, Frankfurt a. M., S. 9-21.
- Gillmeister-Geisenhof, Evelyn (Hg.) (1988): Kleidungsweise in Mittelfranken um 1850. Bad Windsheim (Schriftenreihe der Trachtenforschungs- und -beratungsstelle des Bezirks Mittelfranken, 2).
- Gockerell, Nina (1994): Schrift- und Bildquellen zur Erforschung ländlicher Kleidung. In: Waffen- und Kostümkunde 36, S. 13-44.
- Goedeke, Karl (1841): Novellen. Celle.
- Gödecke, Regina, Alexandra Karentzos (Hg.) (2006): Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur. Bielefeld.
- Gottfried, Claudia (2003): Textiles Sammeln der Gegenwart. In: Carstensen, Jan (Hg.): Die Dinge umgehen? Sammeln und Forschen in kulturhistorischen Museen. Münster, S. 17-24.
- Grasskamp, Walter (2000): Konsumglück. Die Ware Erlösung. München.
- Gravenhorst (1817): Über die Sitten und Gebräuche der heutigen Wenden im Lüneburgischen. In: Hannoversches Magazin, S. 1265-1280.
- Gravenhorst, P. (1969): Das Wendland und die Wendländer vor 150 Jahren. In: Hannoversches Wendland: Jahresheft des Heimatkundlichen Arbeitskreises Lüchow-Dannenberg, Jg. 1, S. 7-10.
- Griebel, Armin (1991): Tracht und Folklorismus in Franken. Amtliche Berichte und Aktivitäten zwischen 1828 und 1914. Würzburg (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, 48).
- Griebel, Armin (1991): Tracht und Folklorismus in Franken. Amtliche Berichte zur Tracht in Franken zwischen 1828 und 1914. Mit einer Quellenedition. Würzburg (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, 49).
- Grohne, Ernst (1928): Das neugeordnete Focke-Museum. In: Bremisches Jahrbuch, Jg. 31, S. 12.
- Grütter, Friedrich (1901): Der Loin-Gau. Ein Beitrag zur älteren Geschichte des Fürstenthums Lüneburg. Hannover (Veröffentlichungen zur niedersächsischen Geschichte, 4).
- Haase, Birgit (2001): „All diese Farben von wunderbarer Schönheit ...“. Die ersten synthetischen Textilfarbstoffe im 19. Jahrhundert. In: Waidenschlager, Christine (Hg.): Berliner Chic. Mode von 1820 bis 1990, Berlin, S. 25-33.
- Haase, Evelin (2000): Der Altstadtmarkt. In: Spies, Gerd (Hg.): Messe, Markt, Handel im alten Braunschweig. Braunschweig, S. 26-41.
- Hack, Angelica (1990): Städtische und ländliche Kleidung: Zur neuen Dauerausstellung im Bomann-Museum in Celle. In: Mitteilungsblatt: Museumsverband für Niedersachsen und Bremen, H. 38, S. 79-84.

- Hack, Angelica (1992): Wilhelm Bomann, Leben und Wirken. In: Nolte, Werner (Hg.): 100 Jahre Bomann-Museum Celle 1892–1992, Celle, S. 25-42.
- Hack, Angelica (1998): Wilhelm Bomann: Mitbegründer und 1. Direktor des Celler Bomann-Museums. In: *Volkskunde in Niedersachsen* 15, S. 33-36.
- Hack, Angelica (2009): Festhaube. In: Müller, Siegfried (Hg.): 100 Jahre – 100 Objekte: Das 20. Jahrhundert in der deutschen Kulturgeschichte. Bielefeld [u. a.].
- Haffmans, Gerd Heiko Arntz (Hg.) (2010): Samuel Pepys. Die Tagebücher. Berlin.
- Hägele, Ulrich, Franz Wiesenhofer (2002): Zensurierte Bildergrüße. Familienfotos russischer Kriegsgefangener 1915–1918. Wien (Ausstellungskatalog = dokumenta ethnographica, Bd. 3).
- Hägele, Ulrich (2007a): Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Tübingen.
- Hägele, Ulrich (2. Aufl. 2007b): Visual Folklore. Zur Rezeption und Methodik der Fotografie in der Volkskunde. In: Göttisch-Elten, Silke, Lehmann, Albrecht (Hg.): *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der europäischen Ethnologie*. Berlin, S. 317-342.
- Hägele, Ulrich (2007c): Zwischen Heimat und Fremde. Eine Kulturgeschichte der Bildpostkarte. In: Rauch, Udo, Antje Zacharias (Hg.): ...und grüßen Sie mir die Welt! Tübingen – eine Universitätsstadt auf alten Postkarten. Tübingen, S. 9-41.
- Hägele, Ulrich (2011): Forscher im Fokus der Fotografie. Zur visuellen Konstruktion ethnographischer Wissenschaft. In: Ders., Irene Ziehe (Hg.): *Visuelle Medien und Forschung. Über den wissenschaftlich-methodischen Umgang mit Fotografie und Film. (Visuelle Kultur. Studien und Materialien, 5)*, Münster [u. a.], S. 69-86.
- Hahn, Hans Peter (2005): *Materielle Kultur. Eine Einführung*. Berlin.
- Hanisch, Manfred (1991): Für Fürst und Vaterland. Legitimitätsstiftung in Bayern zwischen Revolution 1848 und deutscher Einheit. München.
- Hansen, Wilhelm (1980): Aufgaben historischer Kleidungs-forschung. In: Wiegmann, Günter (Hg.): *Geschichte der Alltagskultur. Aufgaben und neue Ansätze*. Münster, S. 149-174.
- Hannerz, Ulf (1995): „Kultur“ in einer vernetzten Welt. Zur Revision eines ethnologischen Begriffes. In: Wolfgang Kaschuba (Hg.): *Kulturen-Identitäten-Diskurse*. Berlin, S. 64-84.
- Hartinger, Walter (1988): Ostbairische „Tracht“ im 19. Jahrhundert: Kleidung zwischen Fortschritt und Traditionspflege. In: *Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, Jg. 30, S. 123-150.
- Hartinger, Walter (2. Aufl. 2007): *Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen*. In: Göttisch-Elten, Silke, Lehmann, Albrecht (Hg.): *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der europäischen Ethnologie*. Berlin, S. 79-99.
- Hartkamp-Jonxis, Ebeltje (1987): *Sits: oost-west relaties in textiel*. Zwolle.
- Hartung, Werner (1990): *Konservative Zivilisationskritik und regionale Identität. Am Beispiel der niedersächsischen Heimatbewegung 1895-1919*. Hannover (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen, 35).
- Harvey, J. (1996): *Traditional Textiles of Central Asia*. London.
- Hassel, G. (1981): *Neueste Kunde des Königreichs Hannover, des Herzogthums Braunschweig und des Herzogthums Oldenburg*. Weimar 1819. In: Gundermann, Iselin (Hg.): *Johann-Gottfried-Herder-Institut*. Hannover, Marburg/Lahn, S. 44-97.
- Hauptmeyer, Carl-Hans (1994): Hinweise zu neueren Forschungen. In: Deike, Ludwig, Ilse Deike (Hg.), *Die Entstehung der Celler Landwirtschaftsgesellschaft. Ökonomische Sozietäten und die Anfänge der modernen Agrarreformen im 18. Jahrhundert*. Hannover, S. 131-141.
- Hauser, Andrea (1994): *Dinge des Alltags. Studien zur historischen Sachkultur eines schwäbischen Dorfes*. Tübingen; Tübinger Vereinigung für Volkskunde (Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, 82).
- Hauser, Andrea (2003): *Authentische Objekte, (neue) Medien und virtuelle Realitäten. Probleme und Perspektiven der Sachkulturforschung*. In: Carstensen, Jan (Hg.): *Die Dinge umgehen? Sammeln und Forschen in kulturhistorischen Museen*. Münster, S. 121-124.
- Hauser, Andrea (2005): *Sachkultur oder materielle Kultur?*. In: König, Gudrun M. (Hg.): *Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur*, Tübingen (Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V.), S. 139-150.
- Hauser, Andrea, Gerda Engelbracht (2009): *Literaturbericht und Erläuterungen der forschungsleitenden Thesen. Forschungsbericht, Teil 1, „Trachten“ in der Lüneburger Heide und im Wendland. Kleidungsverhalten bäuerlicher Schichten und Formen seiner Repräsentation seit Ende des 18. Jahrhunderts*. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Hauser, Andrea, Laura Schibbe [u. a.] (2010): „Trachten“ in der Lüneburger Heide und im Wendland: Projektvorstellung. In: *AKA newsletter*, Bd. 27, S. 28-33.
- Hauser, Andrea, Gerda Engelbracht, Laura Schibbe (2010): *Forschungsbericht Teil 3. Unveröffentlichtes Manuskript*, S. 33.
- Hauser, Andrea, Gerda Engelbracht (2011): „Trachten“ in der Lüneburger Heide und im Wendland. Kleidungsverhalten

- bäuerlicher Schichten und Formen seiner Repräsentation seit Ende des 18. Jahrhunderts“ (Arbeitstitel). Forschungsbericht 6: Zusammenführung der Forschungsberichte 1-5, Universität Oldenburg. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Hauser, Andrea (2012a), „Tracht“ in Niedersachsen – ein Kooperationsprojekt zwischen Universität und Museen. In: Kulturen. Volkskunde in Niedersachsen, H. 1, S. 7-13.
- Hauser, Andrea (2012b): Von Hauben und Seidenbändern. Zur Geschichte der Trachtensammlung des Wendländischen Geschichts- und Altertumsvereins von 1905. In: Welck, Stephan Freiherr von (Hg.): Regionalgeschichte Hannoversches Wendland, Bd. 1. Lüchow, S. 53-71.
- Hauser, Andrea (erscheint Mai 2015): Sammler, Märkte und Artefakte: Akteure der frühen Trachtenforschung im 19. Jahrhundert. In: Gudrun M. König, Gabriele Mentges, Michael R. Müller (Hg.): Die Wissenschaften der Mode. Bielefeld.
- Hausmann, Guido (2009): Mütterchen Wolga. Ein Fluss als Erinnerungsort vom 16. bis ins frühe 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M., New York.
- Hävernack, Walter (1968): Die temporären Gruppentrachten der Schweiz um 1790. In: Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde, S. 7-33.
- Heckscher, Kurt (1938): Heidmärker Volkskunde: Volkskunde der südlichen Lüneburger Heide, nach Aufnahmen in den Landkreisen Celle und Fallingb. Oldenburg.
- Heidrich, Hermann, Richard Reinhart (Hg.) (1986): Kleidung in einem fränkischen Dorf: Die Sammlung und die Aufzeichnungen von Richard Reinhart. Zur gleichnamigen Ausstellung im Fränkischen Freilandmuseum in Bad Windsheim vom 13.4.–13.7.1986. München (Schriften und Kataloge des Fränkischen Freilandmuseums, 8).
- Heidrich, Hermann (2000): Sachkulturforschung. Gesammelte Beiträge. Bad Windsheim (Kataloge des Fränkischen Freilandmuseums, 32).
- Helm, Rudolf (1932): Die bäuerlichen Männertrachten im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Heidelberg.
- Hennings, Karl (1862): Das Hannoversche Wendland. Festschrift des Centralausschusses der Königlichen Landwirtschafts-Gesellschaft zu Celle bei seiner Anwesenheit im Wendlande im Sommer 1862 gewidmet von dem Landwirtschaftlichen Lokalverein des Wendlands zu Lüchow. Lüchow.
- Hennings, Karl (1981=1906): Sagen und Erzählungen, Volkskunde und Kulturgeschichtliches aus dem hannoverschen Wendlande. Leer.
- Hildebrandt, Franziska (1992): Sieben Tage Sonntag? Trachtenpräsentationen in Museen am Beispiel Hessen. Frankfurt a. M. [u. a.] (Europäische Hochschulschriften: Reihe 19, Volkskunde, Ethnologie, 38).
- Hobsbawm, Eric J., Terence Ranger (Eds.) (1983): The invention of tradition. Cambridge.
- Höflein, Ulrike (1988): Vom Umgang mit ländlicher Tracht. Aspekte bürgerlich motivierter Trachtenbegeisterung in Baden vom 19. Jh. bis zur Gegenwart. Frankfurt a. M. [u. a.] (Artes populares. Studia ethnographica et folkloristica, 15).
- Hofmeister, Adolf von (1893): Johanna Stegen. In: Allgemeine Deutsche Biographie, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 35 (1893), S. 560–562. http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Stegen,_Johanna, (6.2.2011).
- Högg, Emil (1909): Auszug aus dem Bericht des Gewerbe-Museums über das Jahr 1908. In: Jahrbuch der bremischen Sammlungen, Jg. 2, S. 133-137.
- Hölscher, A. (8.11.1969): Der Tierarzt und Heimatfreund Wilhelm Ehlers. In: Der Niedersachse. Sonntagsbeilage der Böhme-Zeitung.
- Hollander, Anne (1997): Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung. München.
- Homann, Klaus (2008): Maler sehen die Lüneburger Heide. Unterlüß (Veröffentlichung des Albert-König-Museums).
- Hoppe, Dora (1925): Volkstrachten in der Lüneburger Heide. In: Niederdeutsche Heimatblätter 2, S. 234-236.
- Horstmann, Gerhard (ca. 1981): 1363–1981: Chronik „Wendlandhof“. Heimatmuseum im Rundlingsdorf Lübeln. Lüchow.
- Hottenroth, Friedrich (1892): Handbuch der deutschen Tracht. Stuttgart.
- Hottenroth, Friedrich (1999 [1892/1896]): Die Kleidung der Deutschen: Gewänder und Zugehöriges von den Germanen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Hannover.
- Hoyer, U. (7.3.1920): Aus vergangenen Tagen. In: Die Heimatkirche 12, S. 180-183.
- Hübner, Heinrich (1910): D. Rudolf Rocholl: Ein Lebens- und Charakterbild auf Grund seines schriftlichen Nachlasses und anderer erster Quellen. Elberfeld.
- Iwabuchi, Koichi (1994): Complicit exoticise: Japan and its other. In: Continuum: The Australian Journal of Media and Culture. Vol. 8, No. 2, S. 2-25.
- Jacobeit, Wolfgang (1965): Bäuerliche Arbeit und Wirtschaft. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte der deutschen Volkskunde. Berlin (Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Volkskunde, 39).
- Jahncke, Paul (2. Aufl. 1908): Führer durch die Sammlungen des Vaterländischen Museums in Celle. Celle.
- Jean-Richard, Anne (1968): Kattundrucke der Schweiz im 18. Jahrhundert. Ihre Vorläufer, orientalische und europäische Techniken, Zeugdruck-Manufakturen, die Weiterentwicklung. Basel. http://www.annatextiles.ch/scan_book/atext_2.htm, (2.10.2012).

- Jeggle, Utz (2. Aufl. 1970): Wertbedingungen der Volkskunde. In: Geiger, Klaus, Utz Jeggle, Gottfried Korff (Red.): *Abschied vom Volksleben*, Tübingen, S. 11-36.
- Jenß, Heike (2001): Retro-Looks in Modedesign und Jugendkultur. Tom Ford, Anna Sui und die Mods. In: Mentges, Gabriele, Heide Nixdorff (Hg.): *zeit.schnitte. Kulturelle Konstruktionen von Kleidung und Mode. (Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen, Bd. 1)*, Berlin, S. 224-301.
- Jenß, Heike (2002): Anziehende Vergangenheit. Über den Konsum und die Inszenierung vergangener Zeit in Jugendzonen. In: Harlizius-Klück, Ellen, Annette Hülsenbeck (Hg.): *Selfactor. Zeitformen des Textilen, Schnittformen der Zeit*. Berlin, S. 215-236.
- Jensen, Jürgen, Wilhelm Dreesen (Hg.) (1984): *Die Entdeckung von Heide und Moor um die Jahrhundertwende: Land und Leute zwischen Elbe und Aller, Weser und Jeetze auf Fotos von Wilhelm Dreesen*. Neumünster.
- de Jong, Adriaan (2007): *Die Dirigenten der Erinnerung. Musealisierung und Nationalisierung der Volkskultur in den Niederlanden 1815-1940*. Münster [u. a.].
- Jostes, Franz, Gerda Schmitz (Hg.) (3. Aufl. 1994a): *Volks-tracht und Mode im alten Westfalen*. Münster.
- Jostes, Franz (1994b): *Westfälisches Trachtenbuch. Volksleben und Volkskultur in Westfalen*. Münster.
- Jürries, Wolfgang (1992a): Zur sozialen Schichtung der Leinenproduzenten im Bereich der Wustrower Linnenlegge um 1830. In: *Hannoversches Wendland: Jahresheft des Heimatkundlichen Arbeitskreises Lüchow-Dannenberg*, H. 13, S. 117-142.
- Jürries, Wolfgang (1992b): *Wendländische Volkstrachten, eine neue Ausstellung alter Schönheiten, unveröffentlichtes Manuskript*, ARWL.
- Jürries, Wolfgang (1999): *Das ländliche Leinengewerbe in den Ämtern Lüchow und Wustrow von 1790 bis 1880*. In: *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte*, Bd. 71, S. 187-200.
- Jürries, Wolfgang (Hg.) (2000–2008): *Wendland-Lexikon. Lüchow (Schriftenreihe des Heimatkundlichen Arbeitskreises Lüchow-Dannenberg)*.
- Jürries, Wolfgang (2001): *Es wird ein neuer materieller Wohlstand unter uns erblühen! – Das Revolutionsjahr 1848/49 im Hannoverschen Wendland*. In: *Hannoversches Wendland: Jahresheft des Heimatkundlichen Arbeitskreises Lüchow-Dannenberg*, H. 15, S. 261-314.
- Jürries, Wolfgang (2004a): *„Leitlinien zur Neugestaltung der Textilausstellung“*, unveröffentlichtes Manuskript.
- Jürries, Wolfgang (2004b): *„Kommentar zur Inhaltlich-didaktischen Konzeption für die Trachtenausstellung im Rundlingsmuseum Lübeln – Entwurf von Dr. Dörte Becker“*, unveröffentlichtes Manuskript.
- Jürries, Wolfgang, Berndt Wachter (Hg.) (2008): *Wendland Lexikon. 2 Bde.* Lüchow.
- Kablitz, Michael (2003): „Triste“ Tracht mit farbigen Vorläufern. Von einer erfolgreichen Suche nach einer älteren Männertracht. In: *Am Webstuhl der Zeit*, Jg. 40, S. 1-2.
- Kaiser, Hermann (1985): *Steckbriefe als Quelle zur Erforschung des ländlichen Kleidungsverhaltens*. In: Ottenjann, Helmut (Hg.): *Mode, Tracht, regionale Identität. Historische Kleidungs-forschung heute. Referate d. intern. Symposions im Museumsdorf Cloppenburg – Niedersächsisches Freilichtmuseum*. Cloppenburg, S. 81-92.
- Kaiser, Markus (2004): *Postsowjetisches Eurasien – Dimensionen der symbolischen und realen Raumaneignung*. In: Ders. (Hg.): *Auf der Suche nach Eurasien. Politik, Religion und Alltagskultur zwischen Russland und Europa*. Bielefeld, S. 79-106.
- Kalter, Johannes, Margareta Pavaloi (Hg.) (1995): *Erben der Seidenstraße. Usbekistan*. Stuttgart.
- Kamp, Marianne (2006): *The New Women in Uzbekistan. Islam, Modernity and Unveiling under Communism*. Seattle.
- Karasek, Erika (1989): *Ein Jahrhundert Engagement für die Volkskunde. 1889–1989*. In: *Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Volkskunde (Hg.): Kleidung zwischen Tracht und Mode. Aus der Geschichte des Museums 1889–1989*. Berlin, S. 5-48.
- Katschnig-Fasch, Elisabeth (1987): *Projektionen und Inszenierungen. Überlegungen zu einer geschlechtsspezifischen Interpretation von Kleidung*. In: Beitzl, Klaus, Olaf Bockhorn (Hg.): *Kleidung – Mode – Tracht. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1986 in Lienz (Osttirol)*. Wien, S. 127-140.
- Keetz, Wilhelm (1901/02): *Das hannoversche Wendland*. In: *Niedersachsen* 7, S. 115-117.
- Kehne, Birgit (2011): „Des theuren Herrschers Angesicht zu seh'n!“ *Königsbesuche im Osnabrücker Land im 19. Jahrhundert*. In: *Heimat-Jahrbuch Osnabrücker Land*, Jg. 11, S. 148-162.
- Keller-Drescher, Lioba (2003): *Die Ordnung der Kleider. Ländliche Mode in Württemberg 1750–1850*. Tübingen (Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen i. A. d. Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 96).
- Keller-Drescher, Lioba (2005): *Bilder lesen. Trachtengraphik im Kontext*. In: Gerndt, Helge, Michaela Haibl (Hg.): *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft*. Münster [u. a.] (Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 33), S. 299-309.
- Keller-Drescher, Lioba (2009): *Ländliche Kleidung im Bild. Beispiele aus Württemberg*. In: *Württembergisches Trachtenmuseum Pfullingen*, Dorothea Brenner (Hg.): „Histori-

- sche Kleidung ausgestellt – und vergessen?“ Referate der Jubiläumsveranstaltung 2008. Pfullingen, S. 15-23.
- Kiendl, Andrea (1993): Die Lüneburger Heide: Fremdenverkehr und Literatur. Berlin [u. a.].
- Kießling, Alois, Max Matthes (1993): Textil-Fachwörterbuch. Berlin.
- Kilian, Ruth (2000): Blicke auf das Ries: Land und Leute in der verwalteten Region. Nördlingen.
- Kleindorfer-Marx, Bärbel (1986): Die Oberpfälzische Kreisausstellung 1910 anlässlich der Hundertjahrfeier der Zugehörigkeit Regensburgs zu Bayern. In: Möseneder, Karl (Hg.): Feste in Regensburg: Von der Reformation bis in die Gegenwart. Regensburg, S. 559-575.
- Kleyböcker, H. (19.10.1929): Inventarverzeichnis eines Bauernhofes in Gerdau aus dem Jahre 1781. In: Der Heidewanderer, S. 334f.
- Klimburg, Max (1993): Ikat. Textile Art from the Silk Road. Wien.
- Kluge, Andrea (1991): Der Stoff, aus dem die Mode ist ...: Die Stoffmustersammlung der Neuen Augsburger Kattunfabrik. Rosenheim.
- Knigge, Wilhelm (2003): Königsbesuch in Melle. In: Heimat-Jahrbuch Osnabrücker Land, Jg. 3, S. 142-145.
- Knorr, Martin (1978): Mit Druckform, Krapp und Indigo. Die Geschichte der Hamburger Zitzkattun- und Blaudruckerei vom Ende des 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, 4. Bd. Hamburg.
- Knüttel, Barbara (1983): Manns- und Weibskleider in Unterfranken. Nachlassinventare aus den Gerichtsbezirken Detelbach, Kitzingen, Ochsenfurt und Sommerhausen als Quellen zur Bekleidungsforschung. Würzburg (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, 15).
- Koch, Johannes Hugo (1984): Mit Model, Krapp und Indigo: Vom alten Handdruck auf Kattun und Leinwand. Hamburg.
- Koch, Johannes Hugo (1986): Bunter Zitzkattun. In: Deutsches Textilforum 3, S. 18-20.
- Koch-Mertens, Wiebke (2000): Der Mensch und seine Kleider. Teil 1: Die Kulturgeschichte der Mode bis 1900. Düsseldorf [u. a.].
- Koda, Harold, Andrew Bolton (Hg.) (2005): Chanel. Metropolitan Museum of Art. New York.
- Köller, Ingrid, Margarete Kunze-Gross (1980): Form-Muster-Rapport: Möglichkeiten der Flächengestaltung und Musterbeurteilung in der Textilarbeit. Baltmannsweiler.
- Köneke, Wilhelm, Helmut Schmidt-Harries (Hg.) (1991): Eicklingen. Ein Lese- und Nachschlagebuch. Celle.
- Könenkamp, Wolf-Dieter (1978): Wirtschaft, Gesellschaft und Kleidungsstil in den Vierlanden während des 18. und 19. Jahrhunderts: Zur Situation einer Tracht. Göttingen (Schriften zur niederdeutschen Volkskunde, 9).
- König, Gudrun (2003): Auf dem Rücken der Dinge. Materielle Kultur und Kulturwissenschaft. In: Maase, Kaspar (Hg.): Unterwelten der Kultur: Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Köln [u. a.], S. 95-118.
- Konrich, Georg Friedrich (1909): Wilhelm Keetz. In: Hannoverland. Monatsschrift für Geschichte, Landes- und Volkskunde, Sprache, Kunst und Literatur, Hannover, S. 170ff.
- Konrich, Georg Friedrich (15.2.1911): Bauern und Städter. Ein Mahnwort zur Heimatbewegung. In: Der Heidewanderer 7, S. 53.
- Kopmann, Herbert (1985): Otze. Chronik unseres Ortes. Burgdorf.
- Korff, Gottfried (1992a): Einleitung. Notizen zur Dingbedeutung. In: Museum für Volkskultur in Württemberg: 13 Dinge. Form, Funktion, Bedeutung, Stuttgart, S. 8-17.
- Korff, Gottfried (1992b): 13 Dinge: Form, Funktion, Bedeutung. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum für Volkskultur in Württemberg, Waldenbuch Schloss vom 3. Oktober 1992–28. Februar 1993. Stuttgart.
- Korff, Gottfried (2000): Ein paar Worte zur Dingbedeutung. In: Kieler Blätter zur Volkskunde, S. 21-33.
- Korff, Gottfried (2005): Sieben Fragen zu den Alltagsdingen. In: König, Gudrun M. (Hg.): Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur, Tübingen, S. 29-42.
- Körner, Gerhard (1956): Das Museum – Geschichte und Gestalt. In: Wendland, Ulrich (Hg.): Aus Lüneburgs tausendjähriger Vergangenheit. Festschrift, Lüneburg, S. 139-151.
- Körner, Gerhard (1965): Museum für das Fürstentum Lüneburg. Hamburg.
- Körner, Gerhard (2. Aufl. 1972): Museumsverein für das Fürstentum Lüneburg. Leitfaden durch das Museum. Lüneburg.
- Körner, Gerhard (1975): Volks- und Heimatkunde, Bildschmuck. In: Museum Amelinghausen-Leitfaden, Lüneburg, S. 29-56.
- Köstlin, Konrad (Hg.) (1983a): Umgang mit Sachen. Zur Kulturgeschichte des Dinggebrauchs. Regensburg (Regensburger Schriften zur Volkskunde, 1).
- Köstlin, Konrad (1983b): Gemaltes Trachtenleben. Volkslebensbilder in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. In: Kieler Blätter zur Volkskunde, Jg. 13, S. 41-68.
- Köstlin, Konrad (1994): Ums Leben sammeln. Souvenirs im Lebensmuseum. In: Ders. (Projektleitung): Ums Leben sammeln. Ein Projekt. Tübingen.
- Köstlin, Konrad (1988): Zur frühen Geschichte staatlicher Trachtenpflege in Bayern. In: Lehmann, Albrecht, Andreas Kuntz-Stahl (Hg.): Sichtweisen der Volkskunde. Zur Geschichte und Forschungspraxis einer Disziplin, Berlin, Hamburg (Lebensformen, 3), S. 301-319.

- Kowalewski, Karl (Hg.) (1991): Die Wendland-Chronik des Dorfschulzen Johann Parum Schultze aus Süthen, geschrieben in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Lüchow.
- Krause, Gisela, Gertrud Lenning (2003): Kleine Kostümkunde. Berlin.
- Krebs, Melanie (2011): Zwischen Handwerkstradition und globalem Markt. Berlin.
- Kretschmer, Albert (1870): Deutsche Volkstrachten: Original-Zeichnungen mit erklärendem Text. Leipzig.
- Kristophson, Jürgen (1987/88): Eine Reise durch das Hannoversche Wendland im Jahr 1794. In: Hannoversches Wendland: Jahresheft des Heimatkundlichen Arbeitskreises Lüchow-Dannenberg, Jg. 12, S. 57-68.
- Krug, Annette (1997): Kleidung im Lingener Land 1815–1914. Eine Quellenuntersuchung. Münster [u.a.] (Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, 98).
- Krönitz, Johann Georg (1773-1858): Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft. In alphabetischer Ordnung. Berlin.
- Küchler, Susanne, Daniel Miller (Hg.) (2005): Clothing as Material Culture. Oxford.
- Kück, Eduard (1902): Die alte Frauentracht der Lüneburger Heide. In: Korrespondenzblatt des Vereins für Niederdeutsche Sprachforschung, S. 2/3.
- Kück, Eduard (1906): Das alte Bauernleben in der Lüneburger Heide. Leipzig.
- Kück, Eduard (1942-1967): Lüneburger Wörterbuch: Wortschatz der Lüneburger Heide und ihrer Randgebiete, seit 1900 zusammen mit vielen Mitarbeitern gesammelt und sprachwissenschaftlich sowie volkskundlich erläutert. Neumünster.
- Kulke, Erich (1987): Der Wendlandhof in Lübeln. In: Wachter, Berndt (Hg.): Museen im Landkreis Lüchow-Dannenberg. Lüchow, S. 45-50.
- Kulke, Erich (1990): Damals im Hannoverschen Wendland. Der Königsbesuch 1865. Das Fotoalbum der Wendlandbauern 1866. Lüchow.
- Kunze, Peter (2003): Die Sorbenpolitik in der Ober- und Niederlausitz vom Wiener Kongress bis zum Ersten Weltkrieg. In: Pech, Edmund, Dietrich Scholze (Hg.): Zwischen Zwang und Beistand: Deutsche Politik gegenüber den Sorben. Dresden, S. 13-38.
- Kurz, Isolde (2000): Vom Umgang mit dem Anderen. Die Orientalismus-Debatte zwischen Alteritätsdiskurs und interkultureller Kommunikation. Würzburg.
- Kybalová, Ludmilla, Olga Herbenová, Milena Lamarová (1980): Das große Bilderlexikon der Mode. Vom Altertum zur Gegenwart. Dresden.
- Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Oldenburg (Hg.) (2002): Kleider machen Politik. zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Oldenburg.
- Lane, Christel (1981): The Rites of Rulers. Rituals in Industrial Society – The Soviet Case. Cambridge and other.
- Lange, Albrecht, Martina Noack (2006): Die Tracht des Hannoverschen Wendlandes. Bautzen.
- Langenegger, Birgit, Thomas Antonietti (2006): Tracht tragen. Appenzell Lötschental überall. Baden.
- Langewiesche, Dieter (1991): Nachbemerkung. In: Eric Hobsbawm (Hg.): Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780. Frankfurt a. M., S. 235.
- Lauffer, Otto (1917): Niederdeutsche Volkskunde. Leipzig.
- Lauffer, Otto (1934): Land und Leute in Niederdeutschland. Berlin [u.a.].
- Lauffer, Otto (1943): Quellen der Sachforschung. Wörter, Schriften, Bilder und Sachen. Ein Beitrag zur Volkskunde der Gegenstandskultur. In: Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 17, H. 1-3, S. 106-131.
- Lässig, Simone (1996): Wahlrechtskampf und Wahlreform in Sachsen (1895–1909). Weimar [u.a.].
- Les Belles de Mai (2002): Deux siècles de mode à Marseille: Collections du Musée du Vieux-Marseille (XVIIIe-XIXe siècles); Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Musée du Vieux-Marseille, 11. Juli bis 31. Dezember 2002. Marseille.
- Lillethun, Abby (2011): Trade, Textiles and Dress in South-West Asia., Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion. Vol. 5, Part 2, S. 89-100.
- Linke, Arnold (1984): Landkreis Celle in alten Ansichten. Celle.
- Lipp, Carola, Uwe Meiners, Waldemar Röhrbein [u.a.] (Hg.) (2002): Volkskunde in Niedersachsen. Regionale Forschungen aus kulturhistorischer Perspektive. Cloppenburg.
- Liu, Morgan (1997): The Perils of Nationalism in Independent Uzbekistan. In: The Journal of the International Institute, Vol. 4, No. 2., siehe <http://quod.lib.umich.edu/j/i/i/4750978.0004.203?rgn=main;view=fulltext> (09.02.2009).
- Löfgren, Orvar (2005): Catwalking and Coolhunting. The Production of Newness. In: Löfgren, Orvar, Robert Willim (Eds.) (2005): Magic. Culture and the New Economy. Oxford, S. 57-71.
- Löfgren, Orvar, Robert Willim (Eds.) (2005): Magic. Culture and the New Economy. Oxford, S. 57-71.
- Löfgren, Orvar (2006): Das Verschwinden und die Wiederkehr des Nationalen: Die schwedische Erfahrung 1950–2000. In: Rheinisch-Westfälische Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 51, S. 23-42.
- Lommel, Georg, Gottlieb J. Bauer (1836): Das Königreich Bayern in seinen acht Kreisen bildlich und statistisch-topographisch sowie in acht historisch-geographischen Spe-

- cialkarten bearbeitet von einem Verein von Literaten und Künstlern. Nürnberg.
- Löns, Hermann (1910): Zur Volkstrachtenfrage. In: Hannoverland. Ein Buch der Heimatpflege, Hannover, S. 47-50.
- Loschek, Ingrid (4. Aufl. 1999): Reclams Mode- und Kostümllexikon. Stuttgart.
- Loschek, Ingrid (1993): Accessoires. Symbolik und Geschichte. München.
- Ludwig-Uhland-Institut für empirische Kulturwissenschaft, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (Hg.) (1983): Heitere Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande. Bilder schwäbischen Landlebens im 19. Jahrhundert (Ausstellungskatalog). Tübingen.
- Luon-Jones, Pauline (Ed.) (2004): The transformation of Central Asia. States and Societies from Soviet Rule to Independence. Ithaca/NY.
- Maehnert, Carsten (1992): Eine Tuchmanufaktur für Celle – ‚Industrieansiedlung‘ am Anfang des 18. Jahrhunderts. In: Celler Chronik: Beiträge zur Geschichte und Geographie der Stadt und des Landkreises Celle 5, S. 217-232.
- Mai, Monika (Hg.) (1994): Kleidung. Bestandskatalog des Schwäbischen Bauernhofmuseums Illerbeuren. Kronburg-Illerbeuren.
- Malortie, Ernst von (1864): Beiträge zur Geschichte des Braunschweig-Lüneburgischen Hauses und Hofes. Hannover.
- Manecke, Urban Friedrich Christoph (1977–78 = 1858): Topographisch-historische Beschreibungen der Städte, Ämter und adelichen Gerichte im Fürstenthum Lüneburg. Hannover-Döhren (Beiträge zur Geschichte, Landes- und Volkskunde von Niedersachsen und Bremen. Serie A; Bde. 47, 48.
- Markowsky, Barbara (1986): Europäische Seidengewebe des 13.–18. Jahrhunderts. Köln.
- Martens, Matthias (2008): Erfundene Traditionen? Die Gründung des Instituts für historische Landesforschung an der Universität Göttingen. Bielefeld.
- Massicard, Trevisani, Else Tommaso (Hg.) (2000): Die usbekische Mahalla zwischen Staat und Gesellschaft. Sankt Augustin.
- Matuschek, Oliver (Hg.) (1999): August Vasel. Ein Sammler und seine Welt. Braunschweig (Veröffentlichungen des Braunschweigischen Landesmuseums, 92).
- Mecheels, Stefan, Herbert Vogler, Josef Kurz [u. a.] (2009): Kultur- und Industriegeschichte der Textilien. Bönningheim.
- Mede, Anja (2011) (im Druck): Musealisierung, Volkskultur und Moderne um 1900 in Dresden. Die Sammlung zur ländlichen Kleidung des Vereins für sächsische Volkskunde.
- Megoran, Nick (2007): On Researching „Ethnic Conflict“: Epistemology, Politics, and a Central Asian Boundary Dispute. In: Europe-Asia Studies, Vol. 59, No. 2, S. 253-277.
- Melvin, Neil J. (2000): Uzbekistan. Transition to authoritarianism on the silk road. Amsterdam.
- Meiners, Uwe (1987): Forschungen zur historischen Sachkultur: Zwischen Interpretation und Statistik. In: Der Deutschunterricht, Nr. 6, S. 17-36.
- Meller, Susan, Joost Elffers, Ted Croner (1991): Textile Design: Two Hundred Years of European and American Patterns for Printed Fabrics Organized by Motif, Style, Color, Layout, and Period. New York.
- Melvin, Neil J. (2000): Uzbekistan. Transition to authoritarianism on the silk road. Amsterdam.
- Mende, Michael (1995): Der fortgesetzte Wandel: Hannovers Industrialisierung und Infrastruktur vor und nach 1866. In: Sabelleck, Rainer (Hg.): Hannovers Übergang vom Königreich zur preußischen Provinz: 1866. Beiträge zu einer Tagung am 2. November 1991 in Göttingen. Hannover (Schriftenreihe des Landschaftsverbandes Südniedersachsen, 1), S. 143-171.
- Mente, Carl (1893): Verzeichnis der früher im hannoverschen Wendlande gebräuchlichen Trachten und Geräte gesammelt für das Museum zu Lüneburg. Lüchow.
- Mente, Carl (1914): Im hannoverschen Wendland. In: Bencke, Otto (Hg.): Lüneburger Heimatbuch. Bremen, S. 480-508.
- Mente, Karl (1927): Im hannoverschen Wendland. In: Bencke, Otto und Theodor (Hg.): Lüneburger Heimatbuch. Bd. II. Volk und geistiges Leben. Bremen, S. 382-407.
- Mentges, Gabriele, Gitta Böth (1989a): Sich Kleiden. Marburg (Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung. Neue Folge der Hessischen Blätter für Volkskunde, 25).
- Mentges, Gabriele (1989b): Erziehung, Dressur und Anstand in der Sprache der Kinderkleidung. Eine kulturgeschichtlich-empirische Untersuchung am Beispiel der Schwälmer Kindertracht. Frankfurt a.M. [u. a.] (Europäische Hochschulschriften: Reihe 19, Volkskunde/Ethnologie, Abt. A Volkskunde, 31).
- Mentges, Gabriele (1996): Blicke auf den ländlichen Leib. Zur Geschichte einer Enteignung. Eine Darstellung anhand württembergischer Kleidungsbeispiele von 1820–1910. In: Dülmen, Richard van (Hg.): Körper-Geschichten. Frankfurt a. M., S. 176-199.
- Mentges, Gabriele (1997): Der Krieg der Köpfe. Die piktorale Macht der Kopfbedeckungen. Antrittsvorlesung Universität Dortmund, unveröffentlichtes Manuskript.
- Mentges, Gabriele (1998): Die Besonderheit textiler Kultur. Thesen und Überlegungen für eine museale Präsentation. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, S. 216-218.

- Mentges, Gabriele (2002): Maßgeschneiderte Identität. In: KulturAustausch, 52 Jg., H. 4 (Die Welt als Laufsteg), S. 52-55.
- Mentges, Gabriele (2005a): Für eine Kulturanthropologie des Textilen. Einige Überlegungen. In: Mentges, Gabriele (Hg.): Kulturanthropologie des Textilen, Berlin, 11-56.
- Mentges, Gabriele (2005b) (Hg.): Kulturanthropologie des Textilen. Berlin (Textil – Körper – Mode 1.).
- Mentges, Gabriele (2012): The Role of Unesco and the Uzbek Nation-Building Process. In: Regina F. Bendix/ Aditiya Eggert/Arnika Peselmann (Eds.): Heritage Regimes and the State (Göttinger Studien in Cultural Property, 6) Göttingen, S. 213-226.
- Mentges, Gabriele, Lola Shamukhitdinova (Eds.) (2013): Modernity of Tradition. Uzbek Textile Culture today. Münster [u.a.].
- Mergen, Simone (2005): Monarchiejubiläen im 19. Jahrhundert. Die Entdeckung des historischen Jubiläums für den monarchistischen Kult in Sachsen und Bayern. Leipzig.
- Merten, Klaus (1995): Inhaltsanalyse. Einführung in Theorie, Methode und Praxis. Opladen.
- Meyer, Elard Hugo (1898): Deutsche Volkskunde. Strassburg.
- Meyer, Hermann (1901): Geschichte des Kirchspiels Hänigsen. Hannover.
- Meyer, Karl (1931): Heimatkunde des Kreises Uelzen. [Uelzen] (Heimatbuch der Stadt und des Kreises Uelzen, 2).
- Meyer, Theodor (1922): Aus meinen Erinnerungen an die ersten zwanzig Jahre des Museumsvereins für das Fürstentum Lüneburg. Niedergeschrieben zum 19. Februar 1922 (Abschrift Ulfert Tschirner 2010-10. Bibliothek des Museums für das Fürstentum Lüneburg).
- Meyer-Hoos, Elke (2005): Milieubildungsprozesse in einer Kleinstadt – Die Entwicklung der Stadt Wustrow im Hannoverschen Wendland unter dem Einfluss der Industrialisierung 1870. In: Brohm, Ulrich, Elke Meyer-Hoos (Hg.): Kali und Leinen. Industrialisierungsansätze im Raum Wustrow 1874 bis 1928. Wustrow (Wustrower Museumschriften zur Zeitgeschichte, 5), S. 13-100.
- Meyer-Immensen, Adolf (1987): Die wirtschaftliche Bedeutung der Märkte im 19. Jahrhundert. In: Heimatkalender für Stadt und Kreis Uelzen, S. 70-72.
- Meyer-Immensen, Adolf (1988): Handel und Gewerbe im Amte Bodenteich im Jahre 1786. In: Heimatkalender für Stadt und Kreis Uelzen, S. 42-47.
- Meyer-Rasch, Carla (3. Aufl. 1972): Alte Häuser erzählen. Von Menschen und Schicksalen in der Stadt Celle. Celle.
- Meyne, Willi (1936): Die ehemalige Hausvogtei Moisburg: Geschichte ihrer Dörfer und Höfe. Buxtehude (Veröffentlichungen des Helms-Museums).
- Michael, Eckhard, Gehrke, Dietmar Gehrke (1991): Museum für das Fürstentum Lüneburg. Braunschweig.
- Mignolo, Walter, Luisa Elena Delgado, Rolando J. Romero (2000): Local Histories and Global Designs: An Interview with Walter Mignolo. In: Discourse, 22.3, Fall, S. 7-33. Typoskript, siehe muse.jhu.edu/demo/discourse/v022/22.3delgado02.pdf (23.11.2010).
- Miller, Daniel (1994): Artefacts and the Meaning of Things. In: Ingold, Tim (Hg.): Companion Encyclopedia of Anthropology. London, S. 396-413.
- Moeck, Hermann, Roland Hütter (1995): Wirtschaft in und um Celle. Historie und Gegenwart. Celle.
- Möhler, Gerda (1980): Das Münchner Oktoberfest: Brauchformen des Volksfestes zwischen Aufklärung und Gegenwart. München (Miscellanea Bavarica Monacensia. Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, 100).
- Möhler, Gerda (1985): Aufmarsch der Nationalkostüme: Festzüge im Verlauf der Oktoberfestgeschichte. In: Münchener Stadtmuseum. Das Oktoberfest: Einhundertfünfund-siebzig Jahre bayerischer National-Rausch. München, S. 225-244.
- Moritz, Marina (1997): Trachten machen Leute. Ländliche Kleidungsstile im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. Erfurt (Schriften des Museums für Thüringer Volkskunde, 11).
- Moritz, Marina (2004): Ein Kleid für die Heimat. Zur Trachtenpolitik thüringischer Herrscherhäuser im 19. Jahrhundert. Erfurt (Schriften des Museums für Thüringer Volkskunde Erfurt, 21).
- Moser, Hans (1962): Vom Folklorismus unserer Zeit. In: Zeitschrift für Volkskunde, S. 177-209.
- Moser, Hans (1964): Der Folklorismus als Forschungsproblem der Volkskunde. In: Hessische Blätter für Volkskunde, Jg. 55, S. 9-57.
- Mucke, Ernst (1908): Die Lüneburger Wenden in Geschichte, Volkstum und Sprache. In: Hannoverland, S. 132-134, 156-158, 174-176.
- Müller, Bernhard (1910): Das Vaterländische Museum in Celle. In: Museumskunde, Bd. 6, S. 79-92.
- Müller, Erica (1911): Volks- und Familienfeste im hannoverschen Wendlande vor fünfzig Jahren. In: Niedersachsen. Niederdeutsche Zeitschrift für Volkstum und Heimat-schutz in Wort und Bild 17/12, S. 582-585.
- Müller, Frank-Heinrich (1989): Bericht über 150 Jahre Photographie im Raum Magdeburg. http://www.photographie-depot.de/content/1fhm/31_1989_9.htm (28.9.2011).
- Müller, Heidi (1983): Farbordnung als Grundlage für die Bekleidung. In: Nixdorff, Heide, Heidi Müller: Weiße Westen – Rote Roben. Von der Farbordnung des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack (Katalog zur gleichnamigen Sonderausstellung im Museum für Völkerkunde und Museum für deutsche Volkskunde Berlin 10.12.1983–11.03.1984). Berlin.

- Müller-Brauel, Hans (1898): Niedersächsische Volkstrachten. In: Niedersachsen. Niederdeutsche Zeitschrift für Volkstum und Heimatschutz in Wort und Bild, S. 200-202, o.O.
- Müller-Brauel, Hans (1904): Das erste niedersächsische Volkstrachtenfest zu Scheeßel. Mit Beiträgen von O. Lehmann, Karl Schaefer, Oskar Schwindrazheim, Johannes Kruse. Hannover.
- Müller-Straten, Christian (2002): Inventarisierung. Theorie und Praxis musealer Dokumentation. München.
- Mummenthey (1794): Von der Linnen-Manufactur in der Grafschaft Dannenberg. In: Annalen der Braunschweig-Lüneburgischen Churlande 8, S. 385-407.
- Museum für deutsche Volkskunde (1978): Das Bild vom Bauern. Vorstellungen und Wirklichkeit vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Berlin (Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde, 3).
- Nachruf Max Harms (1919): In: Hermannsbürger Missionsblatt, 1919, S. 188f.
- Niedersächsisches Volkstums-Museum der Hauptstadt Hannover. Führer. Teil 1+2. Hannover 1938/39.
- Nagel, Jürgen G. (2007): Abenteuer Fernhandel: Die Ostindienkompanien. Darmstadt.
- Natter, Tobias G. (Hg.) (2008): Schappele Chränsle & Co: 96 traditionelle Kopfbedeckungen der Sammlung Kinz. Brezgenz.
- Naumann-Winter, Petra, Andreas Seim (1996): Verwandlung durchs Gewand: Trachtenbegeisterung im Marburg der Jahrhundertwende. Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung im Marburger Universitätsmuseum für Bildende Kunst und Kulturgeschichte. Marburg.
- Neckermann, Anton (1958): Der „Kronprinzen-Schousta“ von Neunburg. In: Die Oberpfalz, 5 Jg. 51, S. 35-46.
- Neukirch, Albert, Wilhelm Bomann (Hg.) (1920): Führer durch das Vaterländische Museum in Celle. Celle.
- Neuwirth, Waltraud (1994): Perlen aus Gablonz – Historismus, Jugendstil. Wien.
- Niedermüller, Peter (1995): Politischer Wandel und Nationalismus in Osteuropa. In: Kaschuba, Wolfgang (Hg.): Kulturen-Identitäten-Diskurse. Perspektiven Europäischer Ethnologie. Berlin, S. 135-151.
- Niemeyer (1840): Einige Bemerkungen über das sogenannte Wendland in den Aemtern Dannenberg, Lüchow und Wustrow. In: Hannoversches Magazin 60/61, S. 473-480, S. 469-472.
- Nienholdt, Eva (1938): Die Volkstracht. In: Peßler, Wilhelm (Hg.): Handbuch der Deutschen Volkskunde. Potsdam, Bd. 3, S. 65-139.
- Niessen, Sandra, Ann Marie Leshkovich, Carla Jones (Hg.) (2003): Re-Orienting Fashion. The Globalization of Asian Dress. Oxford, New York.
- Nixdorff, Heide, Heidi Müller (1983): Weiße Westen – Rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack. Berlin.
- Nolte, Werner (Hg.) (1992): 100 Jahre Bomann-Museum Celle 1892–1992. Celle.
- Nolte, Werner (1992): Geschichte des Celler Museumsvereins. In: Ders.: 100 Jahre Bomann-Museum Celle 1892-1992, Celle.
- Northrop, Douglas (2004): Veiled Empire. Gender & Power in Stalinist Central Asia. Ithaca/NY.
- Nottbohm, Gustav (1933): Hausierer vor 60-70 Jahren. In: Heimatkalender für Stadt und Kreis Uelzen, S. 60-64.
- Obenaus, Sibylle (2000): Der Museumsverein, seine jüdischen Mitglieder und das Bomann-Museum in Celle. Ein Überblick. In: Celler Chronik: Beiträge zur Geschichte und Geographie der Stadt und des Landkreises Celle 9, S. 170-195.
- Obenaus, Sibylle (2002): Das „Vaterländische Museum“ in Celle und seine „Ehrenhalle der hannoverschen Armee“. Ein Museumsverein zwischen Welfenstolz und Kaisergunst. In: Celler Chronik: Beiträge zur Geschichte und Geographie der Stadt und des Landkreises Celle 10, S. 47-78.
- Oberschelp, Reinhard (1982): Niedersachsen 1760–1820. Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur im Land Hannover und Nachbargebieten. Hildesheim (Quellen und Untersuchungen zur allgemeinen Geschichte Niedersachsens in der Neuzeit 35, 4,2).
- Oberschelp, Reinhard (1983): Niedersächsische Texte 1756–1820. Hildesheim.
- Oberschelp, Reinhard (Hg.) (1985): Niedersächsische Texte 1820–1866. Hildesheim.
- Ottenjann, Helmut (1984): Lebensbilder aus dem ländlichen Biedermeier. Hildesheim.
- Ottenjann, Helmut (Hg.) (1985): Mode, Tracht, regionale Identität. Historische Kleidungsforschung heute. Referate d. intern. Symposions im Museumsdorf Cloppenburg – Niedersächsisches Freilichtmuseum. Cloppenburg.
- Ottenjann, Helmut (2003): National-Tracht damals, Regional-Kleidung heute. Norddeutsche Realien der Trachtensammlung Kling in aktualisierter Quellensicht. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, S. 199-213.
- Ottermann, Walter, August Theis (1988): Sitten und Gebräuche. In: Heimatbund Hermannsburg e.V. (Hg.): Immenkorf, Jahresheft für Heimatpflege und Forschung. Hermannsburg, S. 16-27.
- Overdick, Thomas (1999): Landschaft und Museum. Theoretische Überlegungen zur Musealisierung von Landschaft. In: Virtual Library Museen, 1. Jg., Hagen, <http://www.vl-museen.de/m-online/99/99-1.pdf> (30.11.2011).
- Overdick, Thomas (2004): Ethnofotografie, Versuch einer Re-positionierung volkskundlicher Fotografie. In: Ziehe, Irene

- ne (Hg.): Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag. Tagung der Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde und der Sektion Geschichte und Archive der Deutschen Gesellschaft für Photographie im Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin vom 15. bis 17. November 2002. Münster, S. 17-25.
- Palmer, Alexandra (2005): Neue Richtungen: Studien und Forschungen zur Modegeschichte in Nordamerika und England. In: Mentges, Gabriele (Hg.): Kulturanthropologie des Textilen, Berlin, S. 75-96.
- Panne, Kathrin (1999): Wilhelm Bomann, Lebenslauf, Baugeschichte Bomann-Museum, Sammlungsgeschichte, unveröffentlichtes Manuskript.
- Panne, Kathrin (Hg.) (2002): Albrecht Daniel Thaer – Der Mann gehört der Welt. Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Bomann-Museum Celle zum 250. Geburtstag von Albrecht Daniel Thaer. Celle.
- Patje, Christian Ludwig Albrecht (1796): Kurzer Abriss des Fabriken-, Gewerbe-, und Handlungs Zustandes in den Chur Braunschweig-Lüneburgischen Landen. Göttingen.
- Pernau, Margrit (2008): Bürger mit Turban. Muslime in Delhi im 19. Jahrhundert. Göttingen.
- Polaschegg, Andrea (2005): Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert. Berlin, New York.
- Peßler, Wilhelm (1922): Niedersächsisches Trachtenbuch. Hannover.
- Peßler, Wilhelm (Hg.) (1934-1938): Handbuch der Deutschen Volkskunde. 3 Bde. Potsdam.
- Peßler, Wilhelm (1937): Volkstumsatlas von Niedersachsen. Braunschweig.
- Pohlmann, Ulrich (1996): Von der Künstlerstudie zur Kunstfotografie. In: Dewitz, Bodo von, Roland Scotti, Robert Lebeck [u.a.] (Hg.): Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck. Köln, S. 413-444.
- Polhemus, Ted (1994): Streetstyle. From sidewalk to catwalk. London.
- Plath, Helmut (1969): Niedersächsische Volkstrachten im historischen Museum am Hohen Ufer in Hannover. In: Niedersachsenland, S. 16-19.
- Plockhorst, Bernhard (1876/1878): Bauer aus Bortfeld. In: Blätter für Kostümkunde N.F., 63. Blatt, S. 25-26.
- Plockhorst, Bernhard (1876/1878): Bäuerin aus Bortfeld. In: Blätter für Kostümkunde N.F., 64. Blatt, S. 27-29.
- Preysing, Maritherese (1980): Seidenband-Musterbuch: aus dem Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. In: Textilkunst, S. 89-90.
- Pröstler, Viktor (1993): Datenfeldkatalog zur Grundinventarisierung. Ein Bericht der „Arbeitsgruppe Dokumentation“ des Deutschen Museumsbundes. Karlsruhe.
- R., U. (1865): Aus allen deutschen Gauen. Im Hannöverschen Wendlande. In: Daheim. Ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen, Jg. 1, S. 332-335.
- Rammow, Helga, Matin Tawef (Hg.) (1998): Aus Jurten und Bazaren. Tradition und Wandel im Sowjetischen Orient (Veröffentlichungen zu Ausstellungen der Völkerkunde-Sammlung der Hansestadt Lübeck, Reihe „Wandtexte“). Lübeck.
- Rasanayagam, Johan (2003): Market, State and Community in Uzbekistan: Reworking the concept of the informal economy. Halle/Saale, S. 3.
- Rasanayagam Johan (2011): Islam in Post-Soviet Uzbekistan. The Morality of Experience. Cambridge [u. a.].
- Rauch, Udo (1994): Zwischen Ammer und Neckar: Das Tübinger Stadtbild im Wandel. Tübingen.
- Rawitzer, Barbara (1988): Leonische Drahtwaren und Gespinste: Studien zu einem Spezialgewerbe in Mittelfranken anhand der Archive des 19. Jahrhunderts. Würzburg [u. a.] (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 29).
- Rechenberg, Andrea (1989): Probleme beim Umgang mit „Tracht“ in Heimatmuseen. In: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, Bd. 25, S. 179-184.
- Redslob, Edwin (1912): Jahresbericht des Gewerbe-Museums für 1911. In: Jahrbuch der bremischen Sammlungen, Jg. 5, S. 161-165.
- Regener, Susanne (1990): Ausgegrenzt. Die optische Inventarisierung des Menschen im Polizeiwesen und in der Psychiatrie. In: Fotogeschichte, Jg. 10, H. 38, S. 23-38.
- Rehberg, Karl-Siegbert (2006): Schatzhaus, Wissensverkörperung und ‚Ewigkeitsort‘: Eigenwelten des Sammelns aus institutionsanalytischer Perspektive. In: Marx, Barbara, Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): Sammeln als Institution: Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates. München, Berlin, S. 11-31.
- Reich, Anne-Kathrin (2005): Kleidung als Spiegelbild sozialer Differenzierung. Städtische Kleiderordnungen vom 14. bis zum 17. Jahrhundert am Beispiel der Altstadt Hannover. Hannover (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens).
- Reichelt, Rudolf (1956): Das Textilornament. Ein Formenschatz für die Flächengestaltung. Berlin (Deutsche Bauakademie, Schriften des Forschungsinstituts für Innenarchitektur).
- Reinach, Simona Seggre (2006): Milan. The City of Prêt-à-Porter in a World of Fast Fashion. In: Breward, Christopher, David Gilbert (Hg.): Fashion's world cities. Oxford, S. 123-134.
- Reinecke, Wilhelm (1896/98): Dr. med. Otto Sprengell. In: Jahresberichte des Museums-Vereins für das Fürstentum Lüneburg 1896/98, ohne Seitenangaben.

- Reinecke, Wilhelm (3. Aufl. 1927): Wegweiser durch die Sammlungen des Museums-Vereins für das Fürstentum Lüneburg. Lüneburg.
- Reinecke, Wilhelm (4. Aufl. 1939): Wegweiser durch die Sammlungen. Lüneburg (Festblätter des Museumsvereins für das Fürstentum Lüneburg, 8).
- Reuter, Ulrich (Hg.) (1989): Kleidung zwischen Tracht und Mode: aus der Geschichte des Museums 1889–1989. Berlin (Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Volkskunde).
- Ribbert, Margret (2004): Das Band in der Mode: An Kopf und Hut. In: Schaltenbrand Felber, Therese (Hg.): Modeband: Seidenbänder aus Basel. Basel, S. 37-50.
- Riehl, Wilhelm Heinrich, J. Heyberger, Christian Schmitt [u. a.] (Hg.) (1860–1868): Bavaria Landes- und Volkskunde des Königreichs Bayern. 8 Bde. München.
- Roach, Mary Ellen / Ehle Musa Kathleen (1980): New Perspectives on the History of Western Dress. New York.
- Ross, Robert J. (2008): Clothing: a Global History; or the Imperialists' New Clothes. Cambridge.
- Roche, Daniel (1989/1994): La culture des apparences: une histoire du vêtement (XVIIe– XVIIIe siècle). Paris. (The culture of appearance, Cambridge 1994).
- Rocholl, Theodor (1921): Ein Malerleben: Erinnerungen. Berlin.
- Rohrkrämer, Thomas (1999): Eine andere Moderne? Zivilisationskritik, Natur und Technik in Deutschland 1880–1933. Paderborn.
- Röhrbein, Waldemar R. (1978): „Historisches Museum am Hohen Ufer 1903–1978. Aus 75 Jahren Museumsgeschichte.“ In: 75 Jahre Historisches Museum am Hohen Ufer Hannover 1903-1978. Hannover, S. 5-60.
- Rolshoven, Johanna (1993): Der Blick aufs Meer. Facetten und Spiegelungen volkscundlicher Affekte. In: Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 89, S. 191-213.
- Rudolph, Karsten (1995): Die sächsische Sozialdemokratie vom Kaiserreich zur Republik (1871–1923), Weimar [u. a.].
- Runge, Friedlieb Ferdinand (1834): Farbenchemie. 1, Die Kunst zu färben: gegründet auf das chemische Verhalten der Baumwollenfaser zu den Salzen und Säuren; mit 108 gefärbten Probemustern, welche im Texte eingeklebt sind. Berlin. <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10305760-6>.
- Ruppel, Thomas, Sabine Vogel (1998): Ländliche Festtagskleidung aus dem 19. Jahrhundert in der Deuregio Ostfalen. Ummendorf (Die Magdeburger Börde, 10).
- Rusinek, Bernd (Hg.) (1992): Einführung in die Interpretation historischer Quellen. Schwerpunkt: Neuzeit. Paderborn.
- Sächsische Schlösserverwaltung, Staatlicher Schlossbetrieb Schloss Weesenstein (Hg.) (2001): König Johann von Sachsen: Zwischen zwei Welten. Halle.
- Sandberg, Gösta (1994): The Red Dyes: Cochineal, Madder, and Murex Purple: A World Tour of Textile Techniques. Asheville.
- Schade, Georg (1960): Untersuchungen zur Forstgeschichte des alten Amtes Winsen an der Luhe. Winsen.
- Schaefer, Karl (1908): Die Erwerbungen der kunstgewerblichen Sammlungen im Jahr 1907. In: Jahrbuch der bremischen Sammlungen, Jg. 1, S. 59-65.
- Schaltenbrand Felber, Therese (Hg.) (2004): Modeband: Seidenbänder aus Basel. Basel.
- Schmid, Wolfgang Maria (1923/24): Über Wege und Ziele der Trachtenkunde. In: Bayerische Hefte für Volkskunde, Jg. 10, S. 3-20.
- Schmidt-Harries, Helmut (2003): Langlingen: Nachrichten aus alter und neuer Zeit aus einem Dorf an der Aller. Celle.
- Schneider, Gerhard (1995): Herrschergeburtstagsfeiern in der preußischen Provinz Hannover (1867-1871). In: Sabelleck, Rainer (Hg.): Hannovers Übergang vom Königreich zur preußischen Provinz: 1866. Beiträge zu einer Tagung am 2. November 1991 in Göttingen. Hannover (Schriftenreihe des Landschaftsverbandes Südniedersachsen, 1), S. 173-224.
- Schöne, Bernd: Was war modisch ‚in‘? Zum volkscundlichen Quellenwert von Stoffmusterbüchern. In: Herrmann, Hans-Christian (Hg.): Geschichte braucht Stoff – Stoffe machen Geschichte. Historische, quellenkundliche und archivische Aspekte von Stoffmusterbüchern. Halle, S. 196-115.
- Schmitt, Heinz (1988): Volkstracht in Baden: Ihre Rolle in Kunst, Staat, Wirtschaft und Gesellschaft seit zwei Jahrhunderten. Karlsruhe.
- Schnath, Georg (1964): Georg V. In: Neue Deutsche Biographie, Bd. 6, [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutschebiographie.de/pnd118690485.html> (9.9.2011).
- Schramm, Manuel (2002): Konsum und regionale Identität in Sachsen 1880–2000: Die Regionalisierung von Konsumgütern im Spannungsfeld von Nationalisierung und Globalisierung. Stuttgart.
- Schreyer, Inga Kay (2010): Die fünfzehn „Brautkronen“ aus der Trachtensammlung des Bomann-Museums in Celle. Unveröff. BA-Arbeit. Oldenburg.
- Schröter, Gerhart (1997): Mucke, Ernst. In: Neue Deutsche Biographie, Bd. 18, S. 256f.
- Schröter, Marie-Luise (1993): Liebenauer Spitzen an Bindchen aus verschiedenen norddeutschen Regionen. In: Berge, Käte, Eilert Ommen (Hg.): Liebenauer Klöppelspitzen. Aus dem Bestand des Museums Nienburg. Nienburg, S. 61-78.

- Schulz, Willi (1985): Wenden und Wendländer. In: Poggen-dorf, Klaus (Hg.): Das Hannoversche Wendland. Lüchow, S. 166-175.
- Schulz-Berlekamp, Gesine (1989): Mönchgut. Entdeckung einer Tracht. In: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Volkskunde (Hg.): Kleidung zwischen Tracht und Mode. Aus der Geschichte des Museums 1889–1989. Berlin, S. 49-59.
- Schultze, Johann Parum (1991): Die Wendland-Chronik des Dorfschulzen Johann Parum
- Schultze aus Süthen, geschrieben in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: volkstümlich gekürzte Ausgabe nach der Edition von Reinhold Olesch auf der Grundlage der Ossilinum-Handschrift. Hg. v. Karl Kowalewski. Lüchow.
- Schumacher, Christina, Marie Antoinette Glaser (2008): Kreativität in der Architekturausbildung. Erkundungen zu einem disziplinären Mythos. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaften, H. 1, S. 13-30.
- Schweppe, Helmut (1993): Handbuch der Naturfarbstoffe: Vorkommen, Verwendung, Nachweis. Landsberg/Lech.
- Seim, Andreas (2001): Glasperlen aus dem Thüringer Wald – Bestandteil vieler Regionaltrachten. In: Jauernig-Hofmann, Birgit (Hg.): Thüringer Trachten. Forschung, Dokumentation, Pflege, Erfurt, S. 52-62.
- Selheim, Claudia (2002): „Eine große und sehr planvoll angelegte Sammlung von Volkstrachten aller deutschen Stämme“ Sammlung und Sammlungsstrategie des Dr. Oskar Kling. In: Mäzene, Schenker, Stifter. Das Germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen. Nürnberg (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum Bd. 5), S. 95-104.
- Selheim, Claudia (2004): „Bienenkorbbähnlich müssen die Röcke abstehen...“ Trachten aus dem Weizacker in den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums. In: Dröge, Kurt (Hg.): Die pommersche Weizackertracht in Deutschland und Polen. Kritik der historisch-ostdeutschen Trachtenpflege. Oldenburg. <http://www.bkge.de/weizackertracht>.
- Selheim, Claudia (2005): Die Entdeckung der Tracht um 1900. Die Sammlung Oskar Kling zur ländlichen Kleidung im Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg.
- Selheim, Claudia (2010): Konstruktion von „Tracht“ im Museum unter besonderer Berücksichtigung der Trachten aus dem Wendland, der Lüneburger Heide und der Umgebung von Braunschweig. Unveröffentlichter Vortrag, Bomann-Museum Januar 2010.
- Severa, Joan, Horswill, Merill(1989): Costume as Material Culture. In: Dress 15, S. 51-64.
- Skovgaard, Inge (1991): The technique of Tonder Lace. London.
- Sharma, Sanjay, Ashwani Sharma (2007): White Paranoia. Orientalism in the Age of Empire. In: Fashion Theory, Vol. 7, No. 3/4 (Special Issue Orientalism), S. 301-317.
- Shohat, Ella, Robert Stam (1994): Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the media. London, New York.
- Sieber, Friedrich (1960): Volk und volkstümliche Motive im Festwerk des Barocks. Dargestellt an Dresdner Bildquellen. Berlin.
- Siegel, Eduin (1892): Zur Geschichte des Posamentiergewerbes mit besonderer Rücksichtnahme auf die erzgebirgische Posamentenindustrie. Annaberg.
- Simmel, Georg (1911): Die Mode, In: Philosophische Kultur. Gesammelte Essays, Leipzig, S. 29-64; wieder abgedruckt in: Bowenschen, Silvia (1986) Die Listen der Mode. S. 179-207.
- Skov, Lisa (Hg.) (2011): Dreams of Small Nations in a Polycentric Fashion World. In: Fashion Theory, Vol. 15, Issue 2, S. 137-156.
- Soltkahn, Gisela (1987): Trachten aus Schleswig-Holstein. Hamburg.
- Soltkahn, Gisela (2009): Die Arbeitsgruppe Textil. In: Weber, Angelika (Hg.): Museums- und Heimatverein des Kreises Uelzen: 1929–2009; Festschrift. Uelzen, S. 123-124.
- Sonne, Heinrich Daniel Andreas (1829-1834): Beschreibung des Königreichs Hannover. München.
- Spangenberg, Ernst Peter Johann (1979 = 1826): Historisch-topographisch-statistische Beschreibung der Stadt Celle im Königreich Hannover: mit 2 Kupfer- und 2 Steinabdrücken. Hannover-Döhren.
- Spelsberg, Gerd (1990): Im Fieber des Farbenrausches: Eine Siegesgeschichte. In: Andersen/Spelsberg (Hg.): Das blaue Wunder, S. 9-56.
- Sprenger, Ruth (2009): Die hohe Kunst der Herrenkleidmacher. Tradition und Selbstverständnis eines Meisterhandwerkes. Wien [u. a.].
- Dr. med. Otto Sprengell. Nachruf (1896/98 (1899)): In: Jahresberichte des Museums-Vereins für das Fürstentum Lüneburg.
- Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Volkskunde (Hg.) (1989): Kleidung zwischen Tracht und Mode. Aus der Geschichte des Museums 1889–1989. Berlin.
- Staudinger, Renate (1986): Das Kreis-Landwirtschaftsfest des Regenkreises 1836. In: Möseneder, Karl (Hg.): Feste in Regensburg: Von der Reformation bis in die Gegenwart. Regensburg, S. 465-470.
- Steinau, Norbert (2006): Jagd in der Lüneburger Heide: Beiträge zur Jagdgeschichte; Begleitpublikation zur Ausstellung. Celle (Veröffentlichungen des Landwirtschaftsmuseums Lüneburger Heide).
- Steinmann, Ulrich (1964): Die Entwicklung des Museums für Volkskunde von 1889 bis 1964. In: 75 Jahre Museum für Volkskunde zu Berlin: 1889–1964; Festschrift. Berlin.

- Stiftung „Fürst-Pückler-Park Bad Muskau“ (Hg.) (2010): Die ‚ornamental farm‘. Gartenkunst und Landwirtschaft. Symposium Oktober 2009 Bad Muskau. Zittau (Muskauer Schriften, 7).
- Stollberg-Rilinger, Barbara (2013): *Rituale*. Frankfurt a. M., New York.
- Strack, Wilhelm (Hg.) (1800): *National-Trachten verschiedener Volksschaften des nördlichen Deutschlands*. Büchkeburg [u.a.].
- Suhr, Christoffer (1808): *Der Ausruf in Hamburg, vorgestellt in einhundert und zwanzig colorirten Blättern, mit Erklärungen begleitet*. Hamburg.
- Suhr, Christoph, Joseph Heckscher (1908): *Hamburgische Trachten*. Berlin (Neudr. der Ausg. Hamburg, 1838).
- Sulzer, Klaus (1991): *Vom Zeugdruck zur Rotfärberei. Heinrich Sulzer (1800–1876) und die Türkischrot-Färberei Aadorf*. Zürich.
- Szodrich, Kerstin Charlotte (2008): *Brand Fashion. Eine Studie über die Potentiale von Mode für Marken und Unternehmen*. Saarbrücken.
- Taake, Annemargret (Hg.) (ca. 1980): *Bäuerliche Volkstrachten aus Niedersachsen und angrenzenden Landschaften: Sammlung Taake*. Hameln.
- Tarlo, Emma (1996): *Clothing matters. Dress and Identity in India*. London.
- Tegernsee, Otto von (1911): *Die Oberpfalz im Historischen Huldigungsfestzug des Jubiläums-Oktoberfestes 1910*. In: *Die Oberpfalz*, Jg. 5, S. 16-19, S. 34-37.
- Tetzner, Franz (1902): *Die Slawen in Deutschland. Beiträge zur Volkskunde der Preussen, Litauer und Letten, der Masuren und Philipponen, der Tschechen, Mährer und Sorben, Polaben und Slowinzen, Kaschuben und Polen*. Braunschweig.
- Thies, Wilhelm (1912): *Das Dorfmuseum*. In: *Der Heidewanderer* 44, S. 350ff.
- Tomas, Chris (2010): *Die bayerische Burka*. In: *SZ-Magazin*, 38/2010. <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/34719>.
- Trosse, Sabine (1999): *Geschichte/n im Anzug. Über den Retro-Trend im Bekleidungsdesign*. Münster.
- Tschofen, Bernhard (1991): *„Trotz aller Ungunst der Zeit“*. Anmerkungen zu einer zweiten Geschichte der Tracht in Vorarlberg. In: *Amt der Vorarlberger Landesregierung (Hg.) Kleider und Leute. Vorarlberger Landesausstellung 1991. Renaissance-Palast Hohenems, 11. Mai bis 17. Oktober 1991*. Bregenz, S. 323-376.
- Tschofen, Bernhard (1991): *„Trotz aller Ungunst der Zeit“ – Anmerkungen zu einer zweiten Geschichte der Tracht in Vorarlberg*. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 45/94, S. 1-46.
- Tschörner, Kristin (2007): *Werbeanzeigen als Spiegel der Gesellschaft. Zur Geschichte einer Textsorte*. Saarbrücken.
- Turner, Victor (1995): *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt a. M.
- Ullrich, Wolfgang (2006): *Habenwollen. Wie funktioniert die Konsumkultur?* Frankfurt a. M.
- Unser Heimat- und Missionsmuseum (1950): In: *Hermannsbürger Missionsblatt*, August 1950, S. 92.
- Unser Museum (1904): In: *Hermannsbürger Missionsblatt*, 1904, S. 32.
- Unser Museum (1909): In: *Hermannsbürger Bote*, 1909, S. 104f.
- Vermächtnis des Professors (Eduard) Kück (1867–1937). (Mit Verzeichnis der heimischen Sammler und Mitarbeiter.) (1957): In: *Der Heidewanderer* 33, S. 20.
- Vogtherr, Hans-Jürgen (1986): *Die Geschichte des Brümmerhofes: Untersuchungen zur bäuerlichen Geschichte in der Lüneburger Heide*. Uelzen.
- Vonderach, Andreas, Wilhelm Carl Madorf (2005): *Landleben in der Heide. Volkskundliche Fotografien von Wilhelm Carl-Mardorf (1890–1970)*. Heide (Veröffentlichungen des Landwirtschaftsmuseums Lüneburger Heide, 12).
- Vonderach, Andreas (2007): *Dat ole Ding künnt Sei nich mehr bruken: Der Geschäftsmann und Museumsgründer Wilhelm Bomann (1848–1926)*. In: *Göres, Joachim (Hg.): Die Heide*. Wildeshausen, S. 46-51.
- Wagner, Kornelia (Hg.) (2009): *Systematik zur Inventarisierung kulturgeschichtlicher Bestände in Museen*. Kassel (Museumsverbandstext, 5).
- Walter, Karin (1996): *Die schöne Vierländerin. Eine Tracht wird zum Symbol*. Ausstellung vom 7. August bis 17. November 1996, Altonaer Museum in Hamburg, Norddeutsches Landesmuseum. Hamburg.
- Warneken, Bernd Jürgen (2005): *Das primitivistische Erbe der Volkskunde*. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, Jg. 59/108, S. 133-150.
- Weber-Kellermann, Ingeborg (1970): *Beobachtungen zu Tradition, Mode und Innovation am Beispiel eines Trachtstückes*. In: *Ethnologia Europaea* 4/1970, [Erixoniana II], S. 180-186.
- Weber-Kellermann, Ingeborg, Andreas C. Bimmer (Hg.) (1978): *Brauch, Familie, Arbeitsleben*. Schriften. Marburg (Marburger Studien zur vergleichenden Ethnosoziologie, 10).
- Weber-Kellermann, Ingeborg (1985): *Der Kinder neue Kleider. Zweihundert Jahre deutsche Kindermoden in ihrer sozialen Zeichensetzung*. Frankfurt a. M.
- Weber-Kellermann, Ingeborg (1991/92): *Gut beschreiblich – weiblich. Zur Zeichensprache von Kopf und Haartrachten in der Kostümgeschichte der Frauen*. In: *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde*, Jg. 29, S. 7-95.
- Weid, Inge (1992): *Bekleidungsgewohnheiten im Ochsenfurter Gau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, un-

- tersucht anhand historischer Fotografien. Magisterarbeit. Würzburg.
- Weid, Inge (1994): Männermoden des Ochsenfurter Gaus im 19. Jahrhundert: Form- und Wertewandel. In: Jahrbuch für Volkskunde N. F., Jg. 17, S. 734.
- Weid, Inge (2007): Kleidung und Tracht in der Oberpfalz. Identitätsbildung und Folklorismus einer Region im 19. Jahrhundert. Würzburg (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, 99).
- Weid, Inge (2008): Zur Popularisierung des Trachtenbewusstseins in der Oberpfalz: Trachtengrafik und die „Bavaria. Landes- und Volkskunde des Königreichs Bayern“. In: Jahrbuch für europäische Ethnologie, Jg. 3, S. 25-44.
- Weinig, Kirsten (27.8.; 3.9.; 10.9.1994): Landleben um 1900 im Werk des Malers Hugo Friedrich Hartmann. In: Der Heidewanderer.
- Weinig, Kirsten (1995): Landleben um 1900 im Werk des Malers Hugo Friedrich Hartmann. Hg. v. Hartmann. Uelzen (Materialien zum Museumsbesuch).
- Weiß, Gisela (2005): Sinnstiftung in der Provinz: Westfälische Museen im Kaiserreich. Paderborn [u. a.].
- Weiss, Richard (1946): Volkskunde der Schweiz: Grundriss. Erlenbach-Zürich.
- Weiß, Ulrike (2008): Dame, Herzog, Kurfürst, König. Das Haus der hannoverschen Welfen 1636–1866. Hannover (Schriften des Historischen Museums Hannover, 34).
- Weissengruber, Thekla (2004): Zwischen Pflege und Kommerz. Studien zum Umgang mit Trachten in Österreich nach 1945. Wien (Volkskunde, 11).
- Weissengruber, Thekla (2009): Kleine Kulturgeschichte der Kopfbedeckungen. In: Tostmann, Gexi (Hg.) Alte Hüte. Kopfbedeckungen von anno dazumal: Kopftücher, Hauben & Hüte. Wien, S. 13-19.
- Wendler, Ulf (1997): Die Endphase der traditionellen Agrarverfassung in der Lüneburger Heide. http://hsr-trans.zhsf.uni-koeln.de/hsrretro/docs/artikel/hsr/hsr1997_426.pdf (27.5.2011).
- Wendler, Ulf (1999): Ländliche Gesellschaft zwischen Kirche und Staat. Das Kirchspiel Suderburg in der Lüneburger Heide 1600–1830. Suderburg-Hösseringen: Landwirtschaftsmuseum Lüneburger Heide (Veröffentlichungen des Landwirtschaftsmuseums Lüneburger Heide, 8).
- Wendler, Ulf (2008): Nicht nur Pest und Pocken. Zur Bevölkerungsgeschichte der Lüneburger Heide, des Wendlandes und der Marschen des Fürstentums Lüneburg 1550–1850. Hannover (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens, 128).
- Wetjen, Erich (1953): Frauentrachten am Rande der Heide. In: Heimatkalender für die Lüneburger Heide, S. 73-77.
- Weymann, Pina (2010): Das Kleidungsverhalten in der Lüneburger Heide und im Wendland im 19. Jahrhundert anhand des Hannoverschen Polizeiblattes. Oldenburg (unveröffentlichte Bachelorarbeit).
- Wilcox, Claire, Vivienne Westwood (2004): Vivienne Westwood. London.
- Willis, Geoffrey Malden (1966): Hannovers Schicksalsjahr 1866 im Briefwechsel König Georgs V. mit der Königin Marie. Hildesheim.
- Wisniewski, Claudia (1996): Kleines Wörterbuch des Kostüms und der Mode. Stuttgart.
- Wiswe, Mechthild (1979): Gold- und Silberstickereien in den Volkstrachten des südöstlichen Niedersachsens. In: Volkskunst 1, S. 46-54.
- Wiswe, Mechthild (1989): Wie kleidete sich der Landmann einst? Männer- und Frauentrachten aus d. „Amt Gifhorn“. In: Kalender für den Landkreis Gifhorn, S. 102-105.
- Wiswe, Mechthild (1999): Haube, Kapotte und Kapuze in Tracht und Mode der Frauen. Die Sammlung des Kreismuseums Peine. Peine (Schriftenreihe des Kreismuseums Peine, 18).
- Wittichen, Ingeborg (1957): Bäuerliches Kulturgut. In: König, Werner Harro (Hg.): Die Lüneburger Heide. Ein Landschaftsbild in seiner Wandlung. Essen.
- Witzinger, R. (1973) 1: Gerbstoff- und Blauholzschwarz. In: CIBA-GEIGY Rundschau 1973/2.
- Witzinger, R. (1973) 2: Gezielte Forschung. In: CIBA-GEIGY Rundschau 1973/2.
- Wörner, Martin (1999): Vergnügung und Belehrung: Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900. Münster [u. a.].
- Wörner, Martin (2000): Die Welt an einem Ort. Illustrierte Geschichte der Weltausstellungen. Berlin.
- Yurkova, Irina (2004): Der Alltag der Transformation. Kleinunternehmerinnen in Usbekistan. Bielefeld.
- Yoshimoto, Kamon (Hg.) (1994): Traditional sarasatic: Textile design, Bd. 4. Singapur.
- Zaborsky-Wahlstätten, Oskar von (1953): Die Entwicklung der deutschen Haubenformen. In: Der Zwiebelturm. Monatsschr. für d. bayerische Volk u. seine Freunde 2, S. 37-39.
- Zander-Seidel, Jutta (2002): Kleiderwechsel. Frauen-, Männer- und Kinderkleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts. Nürnberg.
- Zernickel, Maria (1995): Textile Kultur in Usbekistan. In: Kalter, Johannes, Margareta Pavaloi (Hg.): Usbekistan. Erben der Seidenstraße, Stuttgart, S. 211-262.
- Zeitschrift für das Wendland 19.10.1861, Nr. 84.
- Ziehe, Irene (1994): „Dem Trachtenmuseum zu Berlin gewidmet ...“ Die Anfänge der Fotosammlung des Museums für Volkskunde in Berlin. In: Fotogeschichte Jg. 14, H. 52, S. 14-26.
- Ziehen, Eduard (1852): Eine wendische Bauernhochzeit. In: Frankfurter Konversationsblatt, S. 658-670.

- Zieting, Annemarie (1942): Bäuerliche Stickereien aus der Winser Elbmarsch. Berlin.
- van Zuthem, Hanneke J. (2005): La mode et les costumes regional aux Pays-Bas. In: Modes en Miroir: La France et la Hollande au temps des Lumières; Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Musée Galliera vom 28. April bis 21. August 2005. Paris.
- Zuwachs der Sammlungen durch Schenkungen. In: Mitteilungen aus dem Museum für Deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes, Berlin 1, H. 4, S. 135-138.

Quellen, Archivalien, Zeitungen

Archivquellen:

Archiv des Ev. Luth. Missionswerkes in Niedersachsen in Hermannsburg

- Akten zum Heimat- und Missionsmuseum Hermannsburg
- I Museumsgründung, Museumsverein, Beschreibung Heimatmuseum durch Lothar Steinborn, Kuratorium für das Heimatmuseum Hermannsburg 15.12.1999.
- II Protokollbuch 1910-1943 des Museumsvereins.
- II a Januar 1910, Statuten.
- III Museumsverein 1909-1950, 1966-1983.
- IV Fremdenverkehr.
- VII a Museumsverein 1919-1926.
- Heimatmuseum 1977-1983, Bd. 1.
- Indexe zum Hermannsbürger Missionsblatt, Jahrgänge 1854-1940, bearbeitet von Rudolf Gurland 1941/44.

Bomann-Museum Celle

Archiv, Dokumentation, Fotoarchiv, Ordner Hack (s. S. 87).

Bomann-Museum Celle, Archiv (ABMC)

- ABMC, Ordner 1: Nds. Trachten und Quellen zur historischen Kleidungsforschung, Kleiderordnung, VDA Trachten.
- ABMC, Ordner Trachten A-G.
- ABMC, Ordner Trachten V-Z.
- ABMC, Schriftwechsel Bomann/Neukirch/Ehlers 1903-1931.
- ABMC, Presse 1877-1923.
- ABMC, Keetz-Liste 1905/1906 (Kopie).
- ABMC Zugangsverzeichnisse.

Germanisches Nationalmuseum (GNM)

- Schreiben von Lehrer Mente, Rebenstorf bei Lübbow 3.11.1898, J.N. 4352. Archiv GNM, Altregistratur GNM, Karton 86. Zitiert nach Deneke 1978, S. 921.

Hauptstaatsarchiv Hannover

- HStA Hannover, Hann. 70 Gerichtsakten (Hofgericht, Justizkanzlei).
- HStA Hannover, Hann. 74 Celle Nr. 1082/1 Das Gewerbe der Schneider in der Amtsvogtei Eicklingen 1807-1844.
- HStA Hannover, Hann. 74 Celle Nr. 985 Erteilte Konzessionen zum Handel im Umherziehen mit verschiedenen Artikeln 1723-1859.
- HStA Hannover Hann. 72 Meinersen Kontrakte und Schuldverschreibungen im Amt Eicklingen, 1679-1858.
- Hauptstaatsarchiv Hannover, Hann 74 Lüchow 5.
- Hauptstaatsarchiv Hannover, Hann 74 Dannenberg Nr. 331, A. Das regierende Haus betr. Die Anwesenheit Seiner Majestät des Königs Georg V. im Amtsbezirk Dannenberg. 1865.
- HStA Hannover, Hann. 74 Dannenberg mit Hitzacker, Gartow und Lüchow Verwaltung und Gerichtsbarkeit der Ämter ab 1859.
- HStA Hannover, Hann. 174 Dannenberg.
- HStA Hannover, Hann. 93 Geheime Räte und innere Landesverwaltung.
- HStA Hannover, Hann. 92 Deutsche Kanzlei London.
- HStA Hannover, Hann. 83 Kirchen- und Schulangelegenheiten.
- HStA Hannover, Hann. 88F Kammerverwaltung (wirtschaftl. Entwicklung).
- HStA Hannover, Akte Dep 103 XXII 175 Album mit 41 Fotografien der Dörfer im Wendland überreicht am 25.12.1866 von einer Deputation von 10 Bauern der Königin Marie auf der Marienburg.
- HTTA Hannover, Akte Dep. 84 B Nr. 1362 ‚Aktenbruchstück‘ betreffend die Reise König Georg V 1864-1866.

Kreisarchiv Celle

Bestände A – Ämterakten Celle und B – Ämterakten Bergen (Testamente und Ehestiftungen) Fotosammlung.

Kreisarchiv Lüchow-Dannenberg

(KA Lü.-Da.)

- KA Lü.-Da., Wendländischer Altertumsverein, Nachlass unsortiert, Karton 1-16.
- Landkreis Lüchow-Dannenberg, Akte Leihvertrag Altertumsverein / Landkreis vom 11.04.1990.

Museum für das Fürstentum Lüneburg (MFL)

- Bibliothek MFL, Signatur Mp 28.1 Briefe des Herrn Lehrer Mente in Rebenstorf an Professor Th. Meyer 1891-1909 (=Mente-Briefe).
- Jahresberichte des Museumsvereins für das Fürstentum Lüneburg (Ersch.-verlauf: 1.1878(1879)-10/13.1887/90(1891); 1891/95(1896)-1899/1901(1901)). Lüneburg. (= JB-MFL)

Lüneburger Museumsblätter, hg. im Auftr. d. Museumsvereins für das Fürstentum Lüneburg.
Lüneburg. (Ersch.-verlauf: 1904-1937) (= LM)

Museumsarchiv Hösseringen

ALWMH, Ordner mit Kopien von Inventaren 1811-1873.

Archiv MH, Akte Leihgaben LWM – Museum für das Fürstentum Lüneburg, incl. Sammlung Amelinghausen. Dauerleihgaben aus dem ehemaligen Museum Amelinghausen 3204.00 Hösseringen, Vermerk vom 12.1.2004.

Archiv MH, Sammlung Hermannsburg, Austausch von Exponaten. BAB, LWM 3204 Leihgaben Museum Hermannsburg, Vermerk 3.9.1985 Sammlungsübergabe der Restbestände aus dem Missions- und Heimatmuseum in Hermannsburg.

Archiv MH, Sammlung Hermannsburg, Austausch von Exponaten. BAB, LWM 3204 Leihgaben Museum Hermannsburg, Vermerk 21.11.1986 Übergabe der Sammlung Hermannsburg.

Landwirtschaftsmuseum Lüneburger Heide, Führungsblatt 41, 1982.

Museumsarchiv Rundlingsmuseum

Wendlandhof Lübeln (ARWL)

ARWL Karteikartensammlung des WAV bis 1910.

Niedersächsisches Landesarchiv –

Staatsarchiv Bückeburg

STABU FHB Cm 155, Hahn, Heinrich-Wilhelm (1810): National-Trachten verschiedener Völkerschaften des nördlichen Deutschlands.

Stadtarchiv Celle (StA Celle)

Adressbuch der Stadt Celle, 1842.

Bestand 29, Bomann-Museum.

Bestand 29, Nr. 339 Tätigkeitsberichte 1911-1940.

Bestand 29, Nr. 454 Vermittlung von Ankäufen, insbes. von Möbeln und Trachten für das Bomann-Museum durch Wilhelm Keetz 1904-1907 (transkribiert = Keetz-Briefe 1900-1907).

Bestand 29, Nr. 618, Zugangsbücher Bomann-Museum 1892-1931.

Bestand 29, Nr. 626 Systematisches Verzeichnis von Wilhelm Keetz. Abt. H: Schmucksachen und Trachtenstücke (letzte fehlt, d.V.). Abt. KL: Städtische Kleidung und Zubehör.

Bestand 29, Nr. 14-20 Beziehungen zu anderen Museen 1898-1948.

Bestand 29, Nr. 22,1-4 Rechnungs- und Haushaltsangelegenheiten, Bd. 1 (1892-1899), Bd. 2 (1900-1903), Bd. 3 (1904-1906), Bd. 4 (1906).

Bestand 29, Copir-Bücher (=Kopier-Bücher (gescant und transkribiert), 1899–1913 (03.03.1899–26.02.1913, 619 Briefe).

Bestand 09 Gewerbepolizei, 01.02.03 Gewandschneider.

9 A 50 Prozeß des Gewandschneideramts gegen die Viermänner wegen Änderung des Stadtrechts (Kreditwesen) 1745–1748.

9 A 51 Die Vermögens-Nachweisung behufs Eintritt in das Gewandschneideramt. 1829–1854.

9 A 52 Verkauf der Grandrahmschen Boutique 1844.

9 A 53 Kaufmann Wilhelm Schrader gegen hiesiges Gewandschneideramt wegen angemäßigter Privilegien 1845-1848.

9 A 56 Änderungen der Vorschriften des Hausierhandels 1880.

9 A 57 Besteuerung von Hausierern.

9 A 76 Verordnungen wegen des Verkaufens auf der Neustadt und Blumlage und was wegen der Nahrungsstörer auf dem platten Lande vorgefallen ist. 1695-1754.

9 A 77 Regulierung der Gebühren und Natural-Abgaben, Aufhebung der dem dirigierenden Bürgermeister und dem Marktvogte gebührenden Marktprobe, sowie Entwerfung eines neuen Wage-Regulativs 1793-1844.

9 A 99 Garnmärkte 1845-1847.

9 A 121 Verkaufsplatz des Handelsmann Lüders hierselbst an der Westcellertorstraße neben den Schubothéschen und Bock'schen Häusern 1885-1886.

9 A 146 Verordnungen wg. Einführung gleicher Ellen, Gewichte und Maße auch Längenmaße desgl die Bestimmung der hiesigen Normal-Himten des Neubraunschweigischen Gemäßes enthaltenen Pariser Kubik Zolle, 1892, 1820-1890.

9 A 150 Garnhaspel 1775-1873.

9 B 238 Reglement für die Zuweisung der wandernden Schneidergesellen 1845-1861.

9 C 20 Anlegung einer Wollspinnerei 1765-1767.

18 B 148 Acta betr. die Vertheilung den in der Foundation jährlich auf Martini bewilligten Schuhe und Carmisolen 1819-1893.

L 4, 503 Erklärung des Gewandschneideramts geschworenen Scheele zur Beschwerde des Schneideramtes über einige Kaufleute wegen Handels mit fertiger Kleidung 1846-1847. Jahresbericht des Museumsvereins in Celle 1892/93. Celle 1893 – Jahresbericht des Vaterländischen Museums in Celle für das Jahr 1907. Celle 1908.

Stadtarchiv Dannenberg

StA Dannenberg, Gesuch des Leinenwebergesellen Stern, Fach 12/B3, 1852.

Stadtarchiv Lüchow

AIN Kulturwesen, Heimatpflege. 1907-1950, BAB, Wendländischer Altertumsverein zu Lüchow 1907-1950, Karton 430/03.

E 13, J. Arends Oltmann, 7: Schreiben im Nachlass von Karl Oltmann.

Stadtarchiv Lüneburg (StA L)

StAL, Handelssachen, H1, Nr. 241 Acta betr. die K. Verordnung vom 6. Decbr. 1768, wegen des Hausirengehens in den Städten und auf dem platten Lande, und die desfalls wegen der fremden Kaufleute allhier getroffenen Verfügungen, wie auch was wegen hiesiger Bürger und Handelsleute an benachbarten Örttern und Ämtern solcherhalben vorgefallen 1768-1809.

StA Lüneburg G3e Fabrik- und Manufaktursachen, Nr. 68 Betr. die Harburgische Chitsen- und Catunn Fabrik de 1767.

StA Lüneburg G3e Fabrik- und Manufaktursachen, Nr. 70 den Mützen-Fabrikanten Jakob Stramper aus Lübeck und dessen Etablissement hieselbst de 1777.

StA Lüneburg G4t Kramergilde, Nr. 19 die von dem Amte der Kramer nachgesuchte Erteilung einer neuen Rolle; Einwendungen etc. (inliegend Musterkarten mit Stoffproben 1678ff.)

Stadtarchiv Uelzen (StA Ue)

StA Uelzen, III 181.43 F2 Handel und Gewerbe im Umherziehen betr. 1852-1867.

StA Uelzen III 219.16 Hausierhandel der Harzerinnen mit Spitzen und Strickwaren.

StA Uelzen I 38.1 Gewerbliche Ausstellungen 1877-1942.

**Wendisches Museum, Cottbus
(Serbstei muzey, Chósébuz)**

Briefwechsel Wilhelmine (Mine) Schulz, geb. Sauck aus Küsten mit Albrecht Lange 1957/58.

**Wendländischer Geschichts- und Altertumsverein von
1905 e.V., Lüchow (WGAV)**

Inventarverzeichnis, Band II Stadt- und Landgeschichte. o.D.

**Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu
Berlin-Preußischer Kulturbesitz**

Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, I/MVK 107.

Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz.

Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, I/MVK 107 Protokolle der Sachverständigenkommission, 1905-1928.

Zeitungen, Periodika:

Cellesche Zeitung und Anzeigen, Celle, 1869-1943.

Cellische Zeitung, 23.04.1907, „Unser Museum“.

Dresdner Nachrichten, Nr. 331 (1899).

Das Bayerland (1890-1894). Jg. 1-5.

Elbe-Jeetzel-Zeitung, Lüchow, 1960- (Vorläufer: Zeitung für das Wendland 1854ff. (ZfW), auch Jeetzel-Zeitung (JZ)).

Jeetzel-Zeitung vom 13.7.1865.

Hannoversches Polizeiblatt, Hg. von der Kgl. Preußischen Polizeidirektion. Hannover, 1846-1870.

Königlich Bayerisches Intelligenzblatt für den Regenkreis (1815): 2. Jg., 15. St., Sp. 228.

Königlich Bayerisches Intelligenzblatt für den Regenkreis (1822): 9. Jg., 51. St., Sp. 1414.

Königlich Bayerisches Intelligenzblatt für die Ober-Pfalz und von Regensburg (1847): 33. Jg., 24. St., Sp. 573ff.

Königlich Bayerisches Kreis-Amtsblatt für die Oberpfalz und von Regensburg (1863): 49. Jg., Nr. 23, Sp. 324.

Königlich Bayerisches Kreis-Amtsblatt für die Oberpfalz und von Regensburg (1865): 51. Jg., Nr. 14, Sp. 177f.

Königliche Preußische Polizeidirektion Hannover (Hg.) (1853-1869): Hannoversches Polizeiblatt, einsehbar in der Landesbibliothek Oldenburg.

Musterbücher von Gold- und Silberdrahtgeflechten, Borten etc. O.O. 19. Jh., Bibliothek des GNM.

Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der Geschichts- und Altertumsvereine, 48. Jg., Nr. 9 (1900).

Mitteilungen des Vereins für Sächsische Volkskunde, Dresden 1897-1919.

Neue Hannoversche Zeitung (NHZ), 15.7.1865.

SächsHStA, MdI, Nr. 17515, Verein für Sächsische Volkskunde in Dresden (1897-1903).

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inventare Nr. 521, I. Inventarbuch des Museums des Vereins für sächsische Volkskunde 1897-1902.

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, D 1920-31, Singer 61422.

Verein für sächsische Volkskunde (Hg.): IX. Jahresbericht des Vereins für sächsische Volkskunde auf das Vereinsjahr 1906 erstattet vom Vorstand, Dresden 1907.

Verein für sächsische Volkskunde (Hg.): Jahres-Bericht des Vereins für sächsische Volkskunde in den Vereinsjahren 1897 und 1898, Dresden 1899.

Zeitung für Norddeutschland, Ausgabe Hannover,

Nr. 5035, 11.7.1865;

Nr. 5038, 14.7.1865;

Nr. 5041, 18.7.1865;

Nr. 5042, 19.7.1865.

Zeitung für das Wendland (ZfW)

ZfW 09.02.1861, Nr. 12.

ZfW 4.12.1861, Nr. 97.

ZfW, 1.7.1865 Nr. 52.
ZfW 8.7.1865, Nr. 54.
ZfW, 15.7.1865, Nr. 56.
ZfW 19.7.1865, Nr. 57.
ZfW 22.7.1865, Nr. 58.
ZfW, 22.7.1865, Extrablatt.
ZfW 26.7.1865, Nr. 59.
ZfW, 29.9.1866, Nr. 79.

Internetquellen:

http://de.wikipedia.org/wiki/L%C3%BCneburger_Heide.
<http://de.wikipedia.org/wiki/Wendland>.
http://de.wikipedia.org/wiki/Alte_Ma%C3%9Fe_und_Gewichte_%28deutschsprachiger_Raum%29.
<http://www.adlibsoft.com>.
<http://www.bildindex.de/obj20700974.html#|home>.
http://titan.bsz-bw.de/cms/museen/musis/veranstaltungen/Lill_textfassung-OBZ.pdf.
<http://www.diwa.info>.
<http://www.diwa.info/Geschichte/Fragebogen.aspx>, (Zugriff am 26.10.2010).
<http://www.eberhardprinz.de/blog/?p=8092>.
http://www.edvtage.de/vortrag.php?kapitel=2000_08.
www.elle.de/Artikel/Mode-Special-Tracht-Dresscode-fuers-Oktoberfest_1146619.html.
<http://www.fabrikmuseum-roth.de>.
<http://www.historisches-bevensen.de/museensammlungen/museum-schliekau.html>.
<http://www.kramer-stefan.de/L%FCneburg.html>.
<http://www.kruenitz1.uni-trier.de>.
http://www.landes-zeitung.de/portal/startseite_Tracht-als-Kulturgut-Rote-Roecke-werden-rar-_arid,232702.html.
www.luistrenker.com.
<http://www.de.lyon-france.com/Highlights/Archives/Als-Lyon-noch-ueber-die-Welt-herrschte-die-Lyoner-Seide-auf-den-Weltausstellungen>.

<http://www.mda.org.uk/costume/vbt00d.htm>.
http://www.museumbund.de/cms/fileadmin/fg_doku/publikationen/Datenfeldkatalog.pdf.
http://www.museumbund.de/de/fachgruppen_arbeitskreise/dokumentation_fg/terminordner/2005_vokabular_und_vokabularkontrolle_in_der_museumsdokumentation/.
http://www.museumbund.de/fileadmin/fg_doku/termine/2008_Mai/Lochmann.pdf.
<http://www.museumsdorf-hoesseringen.de/Download/Publikationen.pdf>.
http://www.niedersachsen.de/portal/live.php?navigation_id=6869&article_id=20096&psmand=1000.
<http://www.online-ofb.de/famreport.php?ofb=bergen&ID=I20258&nachname=BACKEBERG&lang=de>.
<http://www.online-ofb.de/famreport.php?ofb=soltau&ID=I11024&nachname=SCHLUMBOHM&modus=&lang=de>.
http://www.photographiedepot.de/content/1fhm/31_1989_9.htm.
<http://www.postkartenonline.de>.
http://www.rotenburger-rundschau.de/redaktion/redaktion/full/data_anzeigen.php?dataid=62635.
<http://www.schlossmuseum.de/objekt/objekt50.html>.
<http://www.smb.museum/smb/sammlungen/details.php?lang=de&objID=10&n=0&r=0&p=1>.
<http://www.urgeschichte.de/artikel/tonfigur/tonfigur1.htm>.
<http://www.wendland-archiv.de>.
[http://www.wendland-archiv.de/details/Wend!%C3%A4ndische+Hochzeit/1839_\(1.10.2011\)](http://www.wendland-archiv.de/details/Wend!%C3%A4ndische+Hochzeit/1839_(1.10.2011)).
http://www.welt.de/print-welt/article270192/Perlen_Cordes_schliesst_fuer_immer.html.
www.blutsgeschwister.de.
www.dirndlalafraicaine.com.
www.dirndlmag.de.
www.h-i-g-h.com.
www.alprausch.com.
www.bernhard-willhelm.com.

Abkürzungen

ABMC	Archiv Bomann-Museum Celle
ALWMH	Archiv Landwirtschaftsmuseum Hösseringen
AMFL	Archiv Museum für das Fürstentum Lüneburg
ARWL	Archiv Rundlingsmuseum Wendlandhof Lübeln
BMC:	Bomann-Museum Celle
d.V.	Die VerfasserInnen
DW	Deutsches Wörterbuch der Gebrüder Grimm
HLM:	Hannoversches Landesmuseum
HMH	Historisches Museum Hannover
HPB	Hannoversches Polizeiblatt
JB-MFL	Jahrbuch des Museums für das Fürstentum Lüneburg
JZ	Jeetzel-Zeitung
KA Lü.-Da.	Kreisarchiv Lüchow-Dannenberg
MFL:	Museum für das Fürstentum Lüneburg
MH:	Museumsdorf Hösseringen
RWL:	Rundlingsmuseum Wendlandhof Lübeln
StA Celle	Stadtarchiv Celle
StAL	Stadtarchiv Lüneburg
StAUe	Stadtarchiv Uelzen
WAV:	Wendländischer Altertumsverein
WGAV	Wendländischer Geschichts- und Altertumsverein von 1905 e.V.
ZfW	Zeitung für das Wendland

Abbildungsnachweis

Ein Großteil der Abbildungen stammt aus den Kooperationsmuseen bzw. konnte dort spezifisch für diese Publikation abfotografiert werden. Dafür herzlichen Dank!

Im Folgenden werden die Abbildungen nach Introfotografien und visuellen Dokumentationen innerhalb der

Intros

Die Intros vor den jeweiligen Beiträgen (Fotobearbeitung bzw. Collagen) stammen alle von Norma Mack. Verwendet wurden Fotografien von Andrea Hauser (Intro S. 272), Norma Mack (16, 22, 156, 178, 222, 312, 320, 354, 362, 372, 378, 386), Gabriele Mentges (340), N.N. Bomann-Museum Celle (258) und Laura Schibbe (234).

Andrea Hauser, Gerda Engelbracht Vestimentäre Formen der Lüneburger Heide und des Wendlandes – Objekte, Bilder, Texte

- Abb. 1, 10e: Rundlingsmuseum Wendlandhof Lübeln.
Abb. 2: Museum Fürstentum Lüneburg, Lüneburg.
Abb. 3, 7a-7l, 8, 10g, 15: Bomann-Museum, Celle.
Abb. 4: Wendlandarchiv (www.wendland-archiv.de).
Abb. 5: Hennings 1862.
Abb. 6: R. U. 1865.
Abb. 9: Schmidt, Jürgen Erich, Herrgen, Joachim (Hg.) (2001ff): Digitaler Wenker-Atlas (DiWA). Bearbeitet von Alfred Lameli, Tanja Giessler, Roland Kehrein, Alexandra Lenz, Karl-Heinz Müller, Jost Nickel, Christoph Purschke und Stefan Rabanus. Erste vollständige Ausgabe von Georg Wenkers „Sprachatlas des Deutschen Reichs“. 1888-1923 handgezeichnet von Emil Maurmann, Georg Wenker und Ferdinand Wrede. Marburg.
Abb. 10a: Privatarchiv J.H.A.M. Kablitz, Jameln.
Abb. 10b: Lange 2006.
Abb. 10c, 10d: Privatbesitz Carla Michel.
Abb. 10f, 17, 67: Historisches Museum Hannover, Inv.Nr. VN 13274, VM 32972, VM 020688,1-3.
Abb. 11, 12, 13: Kück 1906.
Abb. 14: Suhr 1808. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Signatur: Scrin A/4. Der Aufruf in Hamburg: vorgestellt in einhundert und zwanzig colorirten Blättern / gezeichnet, radirt und geätzt von Suhr. Mit Erklärungen begleitet von K. J. H. Hübbe Verfasser: Suhr, Christoph *1771-1842*. Hamburg, 1808.
Abb. 16: Kretschmer 1870, Tafel 5.

Einzelbeiträge aufgelistet. Die Rechte liegen, wenn nicht anders angegeben, bei den jeweiligen Kooperationsmuseen bzw. den Autorinnen und Autoren. Externe Quellen sind entsprechend vermerkt.

- Abb. 18: Li.: Rundlingsmuseum Wendlandhof Lübeln, Re.: Bomann-Museum Celle.
Abb. 19: Fotografie Norma Mack.
Abb. 20: Rundlingsmuseum Wendlandhof Lübeln.
Abb. 21, 22, 23, 24, 25: Fotografien Norma Mack.
Abb. 26: 1., 2., 5. v. li. Norma Mack, 3., 4. v. li. Rundlingsmuseum Wendlandhof Lübeln.
Abb. 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33-38: Fotografien Norma Mack.
Abb. 39: Li.: Norma Mack, Re.: Museumsdorf Hösseringen
Abb. 41, 43-54: Fotografien Norma Mack.
Abb. 72: Bomann-Museum Celle.
Abb. 55, 56, 57: Fotografien Norma Mack.
Abb. 58-64, 68, 69: Fotografien Norma Mack.
Abb. 66: Fotografien Gerda Engelbracht/Andrea Hauser.
Abb. 70 unten, 71, 72, 74, 75 li oben und unten, 77: Fotografien Norma Mack.
Abb. 75: Ostfriesisches Teemuseum Norden.
Abb. 80, 90: Fotografien Norma Mack.

Norbert Henzel

Aspekte der Farbigkeit bei den ‚Trachten‘ des Wendlandes und der Lüneburger Heide

- Abb. A, B: Norma Mack.
Abb. C: Museum Lüneburg.

Insert: Ein Färbebuch von 1810 aus dem Bestand des Museumsdorfs Hösseringen

Alle Fotografien von Norma Mack

Petra Eller

Vestimentäre Zirkulationen. Neun Chintzmieder und Fragen an die Sammlung von ‚Trachten‘

- Abb. 1-10: Fotografien Norma Mack.
Abb. 11: Zander-Seidel 2002, S. 56.
Abb. 12: Jean-Etienne Liotard, Schokoladenmädchen, 1744-1745; Quelle: Bilddatenbank Prometheus, Das_Schoko-

ladenmaedchen_Jean_Etienne_Liotard_Dresden_Gemaeldegalerie_befd5cb4, Zugriff (18.3.12).

- Abb. 13-17: Fotografien von der Autorin.
 Abb. 18: Crill, Thomas 2008, S. 39.
 Abb. 19: Ebd., S. 47.
 Abb. 20, 21: Ebd., S. 21.
 Abb. 22: Yoshimoto 1994, S. 106.
 Abb. 23: Hartkamp-Jonxis 1987, S. 42
 Abb. 24: Crill, Thomas 2008, S. 104.
 Abb. 25: Ebd., S. 125.
 Abb. 26: Ebd., S. 19.
 Abb. 27-36: Fotografien von der Autorin.
 Abb. 37: Ballesteros, Gorguet 2005, S. 198.
 Abb. 38: Hartkamp-Jonxis 1987, S. 171.
 Abb. 39: Koch 1984, S. 60.4.
 Abb. 40: Fukai 2002, S. 104.
 Abb. 41: Ebd., S.105.
 Abb. 42: Hartkamp-Jonxis 1987, S. 159.
 Abb. 43: Reichelt 1956, S. 70.
 Abb. 44-53: Fotografien von der Autorin.
 Abb. 54: Parry 2010, S. 83.
 Abb. 55-67: Fotografien von der Autorin.
 Abb. 68: Fotografie Norma Mack.
 Abb. 69-76: Fotografien von der Autorin.
 Abb. 77: Koch 1984, S. 60.4. (Hinweis: die Abbildung wurde gedreht, da sie m.E. in der Quelle auf dem Kopf steht)
 Abb. 78: Kluge 1991, S. 27.
 Abb. 79: Parry 2010, S. 211.
 Abb. 80-86: Fotografien von der Autorin.

Barbara Kloos, Julia Buckmiller

Kostümhistorische Einordnung der Chintz-Oberteile der Sammlung des Bomann-Museums Celle

- Abb. 1: Arnold 1977, S. 26f.
 Abb. 2, 7: Fotografien Barbara Kloos/Julia Buckmiller.
 Abb. 3-6, 8-13, 24: Adlib-Datenbank des Forschungsprojekts ‚Trachten‘ in der Lüneburger Heide und im Wendland.
 Abb. 14: http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/collection_database/the_costume_institute/bed_jacket/objectview.aspx?OID=80005654&collID=8&dd1=8 (05.09.2011).
<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/80005654?img=1>.
 Abb. 15: http://ceres.mcu.es/pages/Visor?raw=y&museo=MT&img=/fondos_sello/MT-FCE000633_SEQ_009_S.JPG (25.7.2012).
 Abb. 16: Les Belles de Mai 2002, S. 56, Cat. 5.

- Abb. 17: http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=DOMN&VALUE_1=&FIELD_9=MUSEO&VALUE_9=M0902 (05.09.2011).
 Abb. 18: <http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/jean-baptiste-pater-badende-07283.html> (05.09.2011).
 Abb. 19: <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-4209&lang=nl> (05.09.2011).
 Abb. 20: <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-4089&lang=nl> (05.09.2011).
 Abb. 21: <http://collectie.friesmuseum.nl/portal/object/FriesMuseum/B29BF0A6E35DAAA19C4B291A-02B808E48554B021.html?query=1700-1749&qf=COLLPART:Textiel&qf=DCTYPE:jak&start=11&startPage=1&pageId=brd&view=table> (05.09.2011).
 Abb. 22: Modes en Miroir 2005, S. 198.
 Abb. 23: Soltkahn 1987, S. 25.

Ulrich Hägele

Visualisierung des Vestimentären:

Der ‚Trachtenfotograf‘ Richard Steinbacher

- Abb. 1: Wendland Archiv: Archivbild:172_1839.jpg.
 Abb. 2: Wendland Archiv: Archivbild: 172_1813.jpg.
 Abb. 3: Wendland Archiv: Archivbild: 346_4078.jpg.
 Abb. 4: Österreichisches Museum für Volkskunde, Inv.-Nr. 119/6155.
 Abb. 5, 6, 7: Bomann-Museum, Celle.
 Abb. 8: Wendland Archiv: Archivbild: 237_4072.jpg.
 Abb. 9: Duller, Eduard (1847, Neudruck 1980): Das deutsche Volk in seinen Mundarten, Sitten, Gebräuchen, Festen und Trachten. München, S. 247.
 Abb. 10: Lendvai-Dircksen, Erna (1932): „Das Deutsche Volksgesicht“. Berlin.
 Abb. 11: <http://www.cannstatter-volksfest.de/index.php?id=530> (26.09.2011).

Laura Schibbe

Georg V. und die WendländerInnen

Die Königsreise von 1865 und ihre Wirkungen auf die wendländische ‚Tracht‘

- Abb. 1-10: Die Fotografien stammen aus dem Kreisarchiv des Landkreises Lüchow-Dannenberg. Dort finden sich Reproduktionen des Königsalbums und des Erinnerungsalbums. Die Nummern in den Klammern hinter den Ortsnamen gibt die Position innerhalb der Alben an.

Jochen Meiners
Frühe Sammlungsstrategien des Bomann-Museums

Abb. 1-4: Archiv Bomann-Museum Celle.

Andrea Hauser
**Museale Fixierung – Präsentationsformen ländlicher
Kleidung im ‚Vaterländischen Museum‘
(Bomann-Museum) und im Museum für das
Fürstentum Lüneburg um 1900**

Abb. 1, 7, 9, 11: Bomann-Museum Celle.

Abb. 2, 3, 4, 5: Museum Fürstentum Lüneburg.

Abb. 4: Museumsdorf Hösseringen.

Abb. 6: Wilhelm Peßler (Hg.) ([1935]): Handbuch der deutschen Volkskunde. Potsdam.

Abb. 8, 10: Fotografien Gerda Engelbracht/Andrea Hauser.

Petra Eller

**Insert: Der Herrenrock „Sonntagstracht aus
Kl.? Eicklingen (männl.), 1827“ (Bomann-Museum)
im visuellen Vergleich**

Abb. 1: Figurine N9, datiert 1827, Kl. Eicklingen. Abbildung der Figurine N9 vor dem Auskleiden ca. 1980. Objektdatenbank, Bomann-Museum Celle (BDR 04641).

Abb. 2: Verschiedene Dörfer 1825-1860, Selheim, Claudia; Kling, Oskar (2005): Die Entdeckung der Tracht um 1900. Die Sammlung Oskar Kling zur ländlichen Kleidung im Germanischen Nationalmuseum (Bestandskatalog). Nürnberg, S. 151/332.

Abb. 3: Gegend Ochsenfurt/Schweinfurt, um 1850. Selheim, Kling 2005, S. 175/347.

Abb. 4: Spessart, um 1850-1875. Selheim, Kling 2005, S. 161/341.

Abb. 5: Weizacker, Pommern um 1840-1870. Selheim, Kling 2005, S. 128/317.

Abb. 6: Trachten aus Klein Eicklingen bei Celle. Peßler, Wilhelm (1984): Niedersachsen: Text und Bildersammlung. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1923. Frankfurt am Main, o. S.

Abb. 7: Allgäuer bei Kempten/ Schwäbisch-Bayern 1847. Duller, Eduard (Repr. der Orig. Ausg.) (1847): Das deutsche Volk in seinen Mundarten, Sitten, Gebräuche, Festen und Trachten. Leipzig, o.S.

Abb. 8 : Frau aus der Gegend von Ochsenfurt. Mann aus der Gegend von Schweinfurt. Erich, Oswald (2. Aufl. 1934):

Deutsche Volkstrachten, eine Sammlung Deutscher Trachtenbilder. Leipzig. S. 51.

Abb. 9: Weinbergsmann aus Schweinfurt, kolorierte Lithographie, aus: Lipowsky, um 1825-1830. Selheim, Kling 2005, S. 175.

Abb. 10: März: „Ein Bauer und eine Baeurin von den Fildern“. April: „Ein Bauer und eine Baeurin von der Alp“. Kalenderblätter März und April von 1789. Keller-Drescher, Lioba (2003): Die Ordnung der Kleider: ländliche Mode in Württemberg 1750-1850. Tübingen, S. 115.

Abb. 11: Ausschnitt einer buntbemalten Fensterbierscheibe aus der Celler Gegend. Peßler 1984, o. S.

Petra Eller

**Insert: Der Herrenrock „Sonntagstracht aus Kl.?
Eicklingen (männl.), 1827“: Eine visuelle Befragung**

Abb. 1: Figurine N9, datiert 1827, Kl. Eicklingen. Abbildung der Figurine N9 vor dem Auskleiden ca. 1980. Objektdatenbank, Bomann-Museum Celle (BDR 04641)

Abb. 2: Dame in tiefdekolletiertem Kleid mit Berthe, breiten Ärmeln und spitzer Taille und Herr in Gehrock, Weste und Pantalons. Illustration aus dem „Journal des Dames et des Modes“, 1833. Herr in Gehrock, Weste und Pantalons, Journal des Dames et des Modes. Thiel, Erika (5. Aufl. 1980): Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wilhelmshaven u.a., S. 318.

Abb. 3: 1. Castorhut, Frack und Weste von Tuch mit Perlmutterknöpfen ... 2. Italienischer Strohhut mit Straußfedern; Mousselin-Ueberrock mit Bandschleifen ..., 1826. Journal des Luxus und der Moden. Fouqué, Caroline de La Motte; Böck, Dorothea (1. Aufl. 1987): Geschichte der Moden vom Jahre 1785 bis 1829: als Beytrag zur Geschichte der Zeit [mit Ill. aus dem „Journal des Luxus und der Moden“]. Berlin, S. 143.

Abb. 4: Links: Oberrock von Kaschmir, mit Samtkragen und Perlmutterknöpfen besetzt. 1822 Rechts: Eleganter Herr mit Strohhut, seidenem Halstuch, Überrock aus Kaschmir und Weste aus Piqué. 1823. Illustrationen aus dem Journal des Luxus und der Moden. Thiel 1980, S. 312.

Abb. 5: Links: „Modes de Paris“ (Pariser Mode der Biedermeierzeit). Petit Courier des Dames, Paris 1821. Rechts: „Costumes des Parisiens“, Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode, Juli 1817. Wolter, Gundula (1988): Die Verpackung des männlichen Geschlechts: eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose. Marburg, S. 172.

Abb. 6: Links: Engländer im Negligé mit Frack, Gilet und engen Pantalons, 1799. Rechts: Engländer in Reitkleidung, 1814. Illustrationen aus dem Journal des Luxus und der Moden. Thiel 1980, S. 304.

Abb. 7: Links: Herr der neuesten Mode im Frack, Gilet und hohem Hut, 1786. Rechts: Herr in englischem Reitrock mit Stiefeln, 1791. Illustrationen aus dem Journal des Luxus und der Moden. Thiel 1980, S. 264.

Abb. 8: Bildnis Monsieur Chatelain (Ausschnitt) von Johann August Tischbein, 1791. Wolter 1988, S. 152.

Abb. 9: „Werthertracht“, Bildnis Herzog Ernst Ludwigs von Sachsen-Gotha von Johann Georg Ziesenis, 1768. Berlin, Staatliche Museen. Thiel 1980, S. 260.

Abb. 10: Englische Jagdkostüme. Bildnis Hon. John Spencer und sein Sohn von George Knapton, 1745. Althorp, Earl of Spencer. Thiel 1980, S. 262.

Claudia Selheim

Sammeln und Ausstellen ländlicher Kleidung um 1900 – Realität und Konstrukt. Beispiele aus dem Germanischen Nationalmuseum

Abb. 1-6: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Inge Weid

„Trachtenfolklorismus“ im 19. Jahrhundert in der Oberpfalz und im Wendland – Ein Vergleich

Abb. 1: „Oberpfalz und Regensburg“, Darstellung in dem 1855 veröffentlichten Buch „Bayern und seine Bewohner mit den Volkstrachten des Königreiches“. Die kolorierten Bildvorlagen dafür stammen aus den 1830er Jahren. Foto: InduPrint, Bayer. Staatsbibl., München, Bavar.4090,44.

Abb. 2: Das Bayerland 5 (1894), Nr. 10, S. 120.

Abb. 3: Das Bayerland 5 (1894), Nr. 37, S. 1.

Gabriele Mentges

Zwischen Design und ‚Nationaltracht‘. Die Bedeutungen traditioneller Kleidungspraktiken im Prozess usbekischer Nationsbildung

Abb. 1, 2, 4-9: Projektarchiv: Modernität der Traditionen. Usbekische Textilkultur als kulturelle und ökonomische Ressource.

Abb. 3: Weltkarte.com. (http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.weltkarte.com%2Fuploads%2Fpics%2Fkarte-kauskasus-zentral-asien_05.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.weltkarte.com%2Fasien%2Farmenien%2Fkarte-kaukasus-zentralasien.htm&h=965&w=1275&tbid=fNu2pzNPa-KT0M%3A&zoom=1&docid=uehuh5qyCftFJM&ei=aQKUVMyQHcHnyQOXioHYDg&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=861&page=1&start=0&ndsp=18&ved=0CC0QrQMwAw).

Lioba Keller-Drescher

Aus der Ornamental Farm in die ‚Chanel-Scheune‘ – Inszenierungen und Transformationen ländlicher Moden

Abb. 1: Victor Heideloff „Das Gärtnerhaus“. Aus: Taschenkalender auf das Jahr 1797 für Natur- und Gartenfreunde. Tübingen 1796. Bildnachweis: mit freundlicher Genehmigung der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Tübingen.

Charlotte Giese

„Trachten“, Mode und Design. Von Oktoberfestromantik, ‚Alpinem Lifestyle‘ und Couture

Abb. 1: Etikett „St. Pauli Girl“, Foto: Sabine Urban.

Abb. 2: Dirndl á l’Africaine (mit freundlicher Genehmigung der Firma Noh Nee).

Abb. 3: Luis Trenker (mit freundlicher Genehmigung der Firma Luis Trenker).

Abb. 4: VOGUE 12/2010, Fotostrecke „Landlust“.

Rita Kalbermatten-Ebener

„Tracht“ im Museum – Potenziale eines Kleinmuseums

Abb. 1-4: Geschichtsmuseum Wallis, Sitten.

Thomas Antonietti

Vom neuen Umgang mit alten Sammlungen

Abb. 1, 2: Geschichtsmuseum Wallis, Sitten.

Abb. 3: Kunstmuseum Wallis, Sitten.

Autorinnen und Autoren

Thomas Antonietti, Ethnologe, arbeitet als Kurator am Geschichtsmuseum Wallis in Sitten und am Lötschentaler Museum in Kippel und ist zuständig für das immaterielle Kulturerbe im Kanton Wallis.

Julia Buckmiller und Barbara Kloos arbeiten seit 2006 als freie Bühnen- und Kostümbildner für Theater und Film zusammen, u. a. am Staatstheater am Gärtnerplatz München, Pfalztheater Kaiserslautern, Stadttheater Ingolstadt und am Opernhaus Zürich. Sie arbeiteten an Musikvideos und Filmen mit, die bei renommierten Festivals wie den Kurzfilmtagen Oberhausen, mit dem Max Ophüls Preis ausgezeichnet oder für den Deutschen Kurzfilmpreis nominiert wurden. Für ihre Kostüme für den Kurzfilm „Schwerelos“, der im 18. Jahrhundert angesiedelt ist, erhielten sie internationale Ausstattungspreise.

Petra Eller, Dipl.-Designerin, M.A., Studium Textil-Design an der Gesamtschule Kassel und am Goldsmith's College, London, künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Materielle Kultur der Carl von Ossietzky Universität im Studienbereich Theorie und Praxis der Ästhetik.

Prof. Dr. Karen Ellwanger, Studium der Empirischen Kulturwissenschaft, Soziologie, Rhetorik/Germanistik und Vergleichenden Textilwissenschaft in Tübingen und Dortmund. Direktorin des Instituts für Materielle Kultur an der Carl von Ossietzky Universität. Forschung und Lehre in den Bereichen materielle Kultur und Museum.

Gerda Engelbracht, M.A., Studium der Volkskunde, Ethnologie und Publizistik in Göttingen. Sie lebt als freiberufliche Kulturwissenschaftlerin in Bremen und realisiert Forschungsprojekte, Publikationen und Ausstellungen zur Institutionengeschichte sowie zu psychiatrie-, medizin- und sozialgeschichtlichen Themen.
www.kulturkonzepte-bremen.de

Dr. Charlotte Giese, handwerkliche Ausbildung zur Damenschneiderin, Studium Modedesign in Bielefeld und Arnhem (NL). Mehrjährige Berufstätigkeit als Modedesignerin. Aufbaustudium Kulturwissenschaftliche Geschlechterstudien und Promotion am Institut für Materielle Kultur an der Carl von Ossietzky Universität. Sie lebt und arbeitet in Berlin.

Dr. Ulrich Hägele, Studium der Empirischen Kulturwissenschaft und Kunstgeschichte in Tübingen. Museumsarbeit und Ausbildung zum Redakteur beim SWR. 2005 Gründung einer Agentur für Uni-Coaching. Seit 2006 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Institut für Medienwissenschaft an der Universität Tübingen. Außerdem: freier Autor, Ausstellungsmacher und Dozent. Forschungsschwerpunkte: Visuelle Kultur und Medien, Geschichte der Fotografie.

Dr. Andrea Hauser, Studium der Empirischen Kulturwissenschaft, Germanistik und Pädagogik in Tübingen. Wissenschaftliche Hauptbearbeiterin im Forschungsprojekt „Trachten‘ in der Lüneburger Heide und im Wendland“ der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Lehrbeauftragte zu museologischen und ethnographischen Themen. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Theorie und Methoden der Materiellen Kultur und Museumsgeschichte, der Alltags-, Stadt-, Kleidungs- und Diakoniegeschichte. Freiberufliche Publizistin und Kuratorin in Bremen.
www.kulturkonzepte-bremen.de

Norbert Henzel, Dipl.-Chemiker, Studium der Chemie an der FU Berlin, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Berliner Institut für Analytik und Umweltforschung (BIFAU) e.V. Seit 1998 Mitarbeiter am Institut für Materielle Kultur, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg im Bereich Textilökologie, Textilkonsumtion und Textilproduktion.

Gudrun Hildebrandt, Studium der Geschichte, Erziehungswissenschaften und Textildesign in Hamburg, Zusatzausbildung zur Restauratorin, Schwerpunkt Textilrestaurierung, seit 2001 Leitung der Werkstatt für Textilrestaurierung am Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg Museum, 2007 Einrichtung der Trachtenpräsentation des Rundlingsmuseums, Wendlandhof, Lübeln zusammen mit Dr. Dörte Becker und Frauke Pezold, Bomann-Museum, Celle.

Rita Kalbermatten-Ebener, absolvierte den Grundkurs Museumspraxis des Verbandes Museen der Schweiz VMS und von ICOM Schweiz, Kuratorin am Löt-schentaler Museum in Kippel (Wallis, Schweiz).

Dr. Lioba Keller-Drescher, Habilitandin am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft, Universität Tübingen. Studium der Philosophie und Empirischen Kulturwissenschaft. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: materielle Kultur, Mode und Textil, historische Ethnografie, Wissensanthropologie und Wissenschaftsgeschichte.

Dr. Anja Mede-Schelenz, Studium der Volkskunde/Kulturgeschichte, Erziehungswissenschaft und Romanistik, 2010 Promotion, seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Volkskunde/Empirische Kulturwissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität in Jena. Forschungsschwerpunkte: Wissens- und Fachgeschichte, materielle Kultur und kulturelle Bildung, Realisierung und Mitwirkung bei verschiedenen kulturwissenschaftlichen Ausstellungs- und Bildungsprojekten.

Dr. Jochen Meiners, Studium der Geschichte, Politischen Wissenschaften und Volkskunde in Kiel und Freiburg. Promotion in Kiel 1985 mit dem Thema „Die doppelte Deutschlandpolitik, Zur nationalen Politik der SED im Spiegel ihres Zentralorgans ‚Neues Deutschland‘ 1946 bis 1952“. Museumsstationen: stellv. Leiter des Freilichtmuseums am Kiekeberg 1986 bis 2002, seit 2002 Direktor des Bomann-Museums in Celle und seit 2004 Direktor der Celler Museen. Verschiedene Publikationen zur Technikgeschichte, Landwirtschaftsgeschichte, Volkskunde und zum Museumsmanagement.

Prof. Dr. Gabriele Mentges, Professorin für Kulturanthropologie des Textilen an der TU Dortmund, Konservatorin am Württembergischen Landesmuseum (Volkskunde), Studium der Ethnologie, Europäischen Ethnologie, Philosophie, Soziologie an den Universitäten Heidelberg, Hamburg, Marburg, Studienaufenthalt in Paris (Musée de l'Homme), Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Volkskunde Kiel.

Laura Schibbe, M.A., Studium der Europäischen Ethnologie, Politikwissenschaft und Pädagogik an der Philipps-Universität Marburg. Von 2009–2011 Mitarbeiterin im Forschungsprojekt „Trachten‘ in der Lüneburger Heide und im Wendland“ der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Promotionsprojekt zu ‚Tracht‘ im Wendland zwischen materiellem Erbe, ‚Pflege‘ und Freizeitverhalten. Seit 2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Stiftung Archiv der deutschen Frauenbewegung.

Dr. Claudia Selheim, Studium der Volkskunde sowie der Mittelalterlichen, Neuere und Neueste Geschichte in Würzburg und Wien. Seit 2007 Leiterin der Sammlungen Volkskunde, Spielzeug und Judaica am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.

Dr. Karin Walter, Studium der Kunstgeschichte, Volkskunde und Soziologie in Würzburg und Wien. Seit 2008 Kuratorin für Bildende Kunst und Kulturgeschichte am Focke-Museum – Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Leiterin des Küstenmuseums Wilhelmshaven, Wissenschaftliche Mitarbeiterin u. a. am Museum für Kommunikation in Hamburg und am Altonaer Museum – Norddeutsches Landesmuseum in Hamburg. Publikationen u. a. zur Fotogeschichte, zu Postkarten, zu Aspekten der Kommunikation im Alltag, zur Tracht und zur Sammlungsgeschichte von Museen.

Dr. Inge Weid, Studium der Volkskunde, Geschichte und Germanistik in Würzburg. Wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Museen Schloß Aschach/Bezirk Unterfranken, im Bereich Öffentlichkeitsarbeit am Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. Freiberufliche Tätigkeit u. a. für das Museum für Kommunikation Nürnberg und das Freilichtmuseum Glentleiten.