

Nach der Natur gemalt oder abgekupfert?
Bilder und Vorbilder ländlicher Kleidung.
Das Beispiel Württemberg.

Von
Lioba Keller-Drescher

In: Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift für Waffen- und Kleidungsgeschichte.
Hrsg. von der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde 2003/II,
S. 131-150.

Nach der Natur gemalt oder abgekupfert? Bilder und Vorbilder ländlicher Kleidung. Das Beispiel Württemberg.*

Von Lioba Keller-Drescher

Trachtenregionen und Trachtentypologien entstanden hauptsächlich im neunzehnten Jahrhundert, als die Bürger mit nostalgischem Blick und ästhetisch gestimmter Erwartung auf die ländlichen Lebenswelten schauten. Das Landleben war zur Gegenwelt der Moderne geworden; das aufziehende Industriezeitalter sollte mit der Verklärung der agrarischen Welt ornamentiert werden. In der Natur wurde die nötige Entlastung zur urbanen und industriellen Atmosphäre der Städte gesucht. Ethnografen, Maler und Sammler reisten die vermuteten Zentren herkömmlichen Lebens ab, um noch zu sichten und zu retten, was davon übrig geblieben war. Sie wurden damit zu Schrittmachern neuer Wissenschaften, die sich den fremden und vergangenen Lebenswelten zuwandten.

Historische ländliche Kleidung wird seit dem Beginn eines forschenden Interesses an ihr mit dem Begriff „Tracht“ gekennzeichnet. Er steht für die Vorstellung einer ständisch geordneten, einheitlichen vorindustriellen ländlichen Kleidungswelt¹. Im Gegensatz zur frühen Kostümforschung und späteren Kleidungsforschung liegt dieser Perspektivierung im wesentlichen ein räumliches Konzept zu Grunde. Ländliche Kleidung wurde weniger als Entwicklungsform wahrgenommen denn als Bestandteil einer überzeitlichen, geografisch einzuteilenden Lebensweise, so wie die bäuerlich-ländliche Kultur ganz allgemein in ein naturräumliches Ordnungsschema eingepasst wurde. Zeitliche Entwicklungen wie Mode und heterogene Kleidungsstile wurden dabei von Seiten der Betrachter als Störungen empfunden: Das Land wurde zur Trachtenlandschaft.

Dafür gibt es mehr Begründungszusammenhänge, als hier aufzuzählen sind, und eine Vorgeschichte des Interesses, das sich schon in der Literatur des 18. Jahrhunderts ausmachen lässt, insbesondere in Reiseberichten. Sie spielten in der Publizistik der Aufklärungszeit eine wichtige Rolle und dienten den Forschungs-Reisenden zur Anleitung. Dazu kam eine stetig wachsende Zahl von Illustrationen und Abbildungsreihen. Die stark expandierende Kunst-Re-Produktion des 19. Jahrhunderts, unterstützt durch die Verbesserung der Drucktechnik, brachte immer mehr Bilder auf den Markt: Landschaft, Vedute, Genre- und Trachtenbilder wurden zu beliebten Sujets der Verkaufsgrafik. Das Entstehen von Trachtenlandschaften wurde durch diese Bildproduktion begleitet, vielleicht auch angeleitet. Die imaginäre Karte der bedeutenden Trachtenorte entstand mit den Trachtengrafiken: Sie bebilderten und entwarfen Typologien und Ordnungen ländlicher Kleidung. Sie stellten immer wieder neue Bilderreihen auf, die als jeweils aktuell und zeitgemäß etikettiert wurden, dabei aber häufig auf vorhandene Vorbilder zurückgriffen.

Auch für heutige Betrachter haben sie oft nichts von ihrer Wirkung eingebüßt, einen Eindruck von der ländlichen Kleidungsweise ihrer Zeit wiederzugeben. Bei der Frage nach der Authentizität, dem Tagungsthema, zu dem dieser Aufsatz entstand, sollte

gefragt werden, ob diese Bilder oder Abbildungen überhaupt Authentizität, also einen Realitätsverweis, besitzen. Ihr Gebrauch deutet darauf hin, dass ihnen solche Eigenschaften zugesprochen werden². Denn Abbildungen zur Kleidungsgeschichte werden im Museum und in der Kleidungsforschung verwendet, um die Authentizität des Dargestellten zu belegen oder an der Stelle authentischer Stücke zu stehen. Sie dienen der Ergänzung unvollständig erhaltener Kleidungsensembles, der Erläuterung von Trageweisen oder der Einordnung in Abläufe modischer Entwicklungsreihen. Im Museum verhelfen sie der Szenografie zur notwendigen Kontextualisierung und in den Texten der Argumentation zur Visualisierung. Hinter dieser Funktion verschwindet in gewisser Weise die Realie „Bild“ selbst. Ihr dinglicher Gehalt wird selbstverständlich beachtet, also ihr Zustand, Erwerb, Größe, Schutzwürdigkeit und dergleichen, aber ihrer Authentizität in einem bildspezifischen Sinne des Realitätsbezugs des Abgebildeten wird auffällig wenig nachgegangen. Die ikonografische Prüfung wird meist mit den passenden Datumsangaben und Provenienzabsicherungen abgeschlossen. Die Wirklichkeit des Bil-



Abb 1: Ein Maedchen von der Steinlach, Kalenderbild Mai 1789, Victor Heideloff, Württembergischer Hofcalender. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

Nach der Natur gemalt oder abgekupfert? Bilder und Vorbilder ländlicher Kleidung.

des ist damit aber unzureichend erfasst. Dies ist kein Vorwurf an Museumsmacher, dass sie leichtsinnig damit umgingen, sondern es ist die „List“ der Bilder, uns glauben zu machen, dass es genüge.

Zur Bebilderung der Kleidungsgeschichte wird auf unterschiedliche Bildgattungen zurückgegriffen. Das Hauptaugenmerk gilt hier der Druckgrafik vom Kalenderbild bis zur Schulbuchillustration. Denn in diesen Medien erreichten die Abbildungen zur ländlichen Kleidung als Trachtengrafiken ihre größte Verbreitung. Wenn man zu einem bestimmten regionalen Typus von ländlicher Kleidung nach Bildbelegen sucht, wird man je nach Beliebtheit der Gegend auf eine mehr oder weniger große Zahl von Abbildungen stoßen. Zeitlich sind die Funde meistens in das neunzehnte Jahrhundert zu datieren, manche noch zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Es entsteht so der Eindruck einer dichten und kontinuierlichen Überlieferung, im Falle der ländlichen Kleidung auch der einer ungebrochenen Bedeutung traditioneller Kleidung für den ländlichen Kleidungsalltag. Es ist dabei nicht nur die



Abb 2: Ein Mädchen von der Steinlach, Carl August Ebner, aus: Philipp Hausleitner: Schwäbisches Archiv, 2. Bd. 1793. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

Fülle des Bildmaterials, das diesen Eindruck hervorruft, sondern auch das in den Bildern selbst und in ihren Begleitpublikationen und Texten verbreitete Realitätspostulat. Es wird mit der Aussage verstärkt, die Bilder seien „nach der Natur gemalt“ oder „von Kennern vor Ort überprüft und bestätigt“.

Im Folgenden soll an einem württembergischen Beispiel gezeigt werden, in welchem Bedeutungsgefüge sich Abbildungen historischer Kleidung befinden können, obwohl sie das Gegenteil behaupten und sich jeweils wieder als einzigartig, neu, zeitnah und eben authentisch präsentieren. Am Beispiel der Genese des bildlichen Typus der bekannten Betzinger Tracht bzw. des heute von ihm repräsentierten Typus von ländlicher Kleidung soll der Frage nachgegangen werden, wie visuelle Typologien ländlicher Kleidung entstehen, in Reihen von Vorbildern und Bildern wirken und welche Strategien sie entwickeln, um ihren Authentizitätsanspruch gegenüber dem Betrachter zu behaupten. In Betzingen bei Reutlingen etablierte sich in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts eine folkloristische Bildproduktion, die Malerei, Reproduktionsstich und Fotografie umfasste³. Betzingen nahm in der folklorisierten ländlichen Kultur Württembergs eine führende Stellung ein und fungiert noch heute neben anderen als ein vestimentäres Leitmotiv des Bundeslandes Baden-Württemberg.

Miss Mai 1789 und ihre Nachfolgerinnen

Im Jahr 1789 erschien im Württembergischen Hofkalender eine zwölfteilige Serie von Kalenderbildern, die der Darstellung von: „Württembergischen Trachten“ oder „Württembergischen National-Trachten“⁴ gewidmet war. Diese Bilderserie ist die erste typologische Reihe zur Kleidung breiter Bevölkerungsschichten in Württemberg. Ihre Motive zeichnen in ihrem Bildprogramm eine Reise durch das damalige Herzogtum Württemberg nach, wobei die südlichen peripheren Gegenden überrepräsentiert sind. Es handelt sich dabei um die vom regierenden Herzog Carl Eugen von Württemberg favorisierten Gruppen seiner ländlichen Untertanen⁵. Der Herzog hatte in den Siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts begonnen, sich von einem absolutistischen Herrscher zu einem aufgeklärten Landesvater zu verändern. In der Folge bereicherte er seine Hofhaltung um ein tendenziell aufklärerisch geprägtes Festwesen und gründete neuartige Akademien und Schulen, an denen in seinem Sinne eine neue Elite des Landes herangezogen wurde. Das neue Festwesen rekrutierte seine Personage zunächst aus den neuen Bildungsinstituten, die in der sogenannten Hohen Carlsschule zusammengefasst waren. Deren Zöglinge mussten bei den „ländlichen Fetes“, so nannte man die Veranstaltungen, mitarbeiten und in allerlei Rollen auftreten. Als dies nicht mehr genügte, bestellte man sich die richtigen Landleute als Komparsen dazu, zunächst aus den umliegenden Gemeinden, dann aus dem ganzen Land. „Mit ihren guten sonntäglichen Kleidern versehen“ hatten sie zu erscheinen und wurden nach des Herzogs eigener Dramaturgie in „schöner Ordnung“ aufgestellt und präsentiert⁶. So kamen die Landleute an den Hof, und es darf vermutet werden, dass ihr Erscheinen die ebenfalls beteiligten Hofkünstler zu den Bildern im Hofkalender motivierte. Denn die Kalenderbilder wurden von Künstlern der Kunstakademie der Hohen Carlsschule entworfen und hergestellt und in der akademieeigenen Druckerei zusammen mit dem Hofkalender produziert. Die vom Sujet her eher ungewöhnliche Kalenderillustration verdankte sich einer editorischen Neuorientierung dieses ursprünglich auf höfische Repräsentation abzielenden Mediums hin zu einer „vaterländischen“ Ausrichtung.

Innerhalb dieser ersten Reihe soll besonders eine Figur betrachtet werden, deren Abbildungsgeschichte als Beispiel dient. Es handelt sich um die Darstellung des Monatsblattes zum Mai 1789, also Miss Mai 1789. Sie ist eine Repräsentantin der Gegend südöstlich von Tübingen, dem sogenannten Steinlachtal. Folglich lautet ihre Bildunterschrift: „Ein Maedchen von der Steinlach“ (Abb. 1). Wenige Jahre später (1793) tritt das Mädchen von der Steinlach neuerlich auf, diesmal in einem vaterländischen Periodikum, dem „Schwäbischen Archiv“ von Philipp Hausleutner, Lehrer an der Hohen Carlsschule (Abb. 2). Es handelt sich um eine Umarbeitung des Motivs aus dem Hofkalender. Dass der Autor das Bild mit dem Zusatz versieht, es sei „von einem geschickten Künstler an Ort und Stelle genommen, und von Personen, die sich lange in dieser Gegend aufgehalten haben, sorgfältig berichtet worden“⁷, muss hier als eine Art Marketingstrategie angesehen werden. Denn die Figur ist eindeutig vom entsprechenden Kalenderblatt abgenommen, vergrößert und – für einen Kopiestich nicht ganz untypisch - seitenverkehrt wiedergegeben. Die Signatur weist denn auch auf einen ziemlich jungen Schüler der Kunstabteilung der Hohen Carlsschule, den Sohn des Stuttgarter Kunstverlegers Johann Friedrich Ebner (1748-1825). Ebner senior war Leiter der herzoglichen Porzellanmanufaktur in Ludwigsburg gewesen, bevor er sich als Kunsthändler und Kunstverleger in Stuttgart selbständig machte. Von ihm und seinen Nachfolgern wird im weiteren Verlauf noch die Rede sein.

Auf den Bestand der ganzen Reihe der „National-Trachten“ des Hofkalenders von 1789 wurde in den Illustrationen zu beiden Auflagen einer württembergischen Landeskunde von 1812/1820 erneut zurückgegriffen, die vom Weimarer Industrieomptoire herausgegeben wurden⁸. Diesmal wurden sie aber nicht mehr in zwölf Einzelbildern, sondern auf zwei Tafeln zu je fünf auf einem Blatt angeordnet. Die Figuren wurden dafür leicht verändert, sind aber deutlich nach der Hofkalendervorlage gearbeitet. Die reduzierte Anzahl geht auf Kosten der beiden städtischen Motive aus Stuttgart, die ursprünglich einmal die Monatsblätter für Januar und Februar bebildert hatten. Die Repräsentanten des Landes sind damit auf die ländlichen Figuren eingeschränkt. Besonders fällt auf, dass Figuren beibehalten worden sind, deren territorialer Bezugsraum zu dieser Zeit schon nicht mehr in Württemberg lag, während neu



Abb 3: Württemberg National Trachten Tafel 1, aus: Röder/Memmingen: Neueste Kunde von dem Königreich Württemberg, Weimar 1812/20. Tübingen, Universitätsbibliothek.



Abb 4: Württemberg National Trachten Tafel 2, aus: Röder/Memmingen: Neueste Kunde von dem Königreich Württemberg, Weimar 1812/20. Tübingen, Universitätsbibliothek.

hinzugekommene Landesteile wie Oberschwaben und Hohenlohe noch nicht bildlich repräsentiert wurden. Württemberg hatte durch die einträglichen Koalitionen zunächst mit Napoleon, dann wieder mit den antinapoleonischen Kräften sein Staatsgebiet fast verdoppelt und war zu einem Königreich aufgestiegen. Dabei war es aber auch zu Gebietsabgaben gekommen, die unter anderem Gegenden des württembergischen Schwarzwaldes, in diesem Fall die Ämter (= Verwaltungsbezirke) Hornberg und St. Georgen, betrafen. Sie gingen 1810 an das neue Großherzogtum Baden. So wurde, was hier noch unter dem Label Württemberg zu sehen ist, die ländliche Kleidung des Amtes Hornberg, später zum vestimentären Leitmotiv Badens: der Bollenhut. Das Mädchen von der Steinlach jedenfalls steht 23 Jahre nach ihrem ersten Auftritt nun in der Mitte der ersten Tafel und blickt jetzt mit leicht veränderter Kopfhaltung direkt auf den Betrachter (Abb. 3, 4).

Im Jahr 1824 erschien in der Georg Ebnerschen Kunsthandlung in Stuttgart eine zwölfteilige Bilderserie von Aquatintaradiierungen mit dem Titel: „Volkstrachten des Königreichs Württemberg nach der Natur gezeichnet von Carl Heideloff“⁹. Diese Reihe geht auf eine Serie von aquarellierten Federzeichnungen zurück, die ungefähr zehn Jahre zuvor für den späteren württembergischen König Wilhelm I. angefertigt worden sein sollen¹⁰. Sie bilden



Abb. 5: Aus dem Oberamt Tübingen, Carl Heideloff, G. Ebnersche Kunsthandlung ca. 1824. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

Nach der Natur gemalt oder abgekupfert? Bilder und Vorbilder ländlicher Kleidung.

Menschen in ländlicher Kleidung ab, die nach ihrer Provenienz aus den verschiedenen Verwaltungseinheiten der Ober- und Unterämter des Königreichs Württemberg unterschieden werden¹¹. Carl Heideloff stellte seine Figuren in einen voll ausgeführten Landschaftshintergrund mit ländlichen Versatzstücken. So steht das Paar aus dem Oberamt Tübingen in einem dörflichen Ambiente, das rechts oben von der im Steinlachtal gelegenen Dusslinger Kirche dominiert wird (Abb. 5). Die weibliche Figur im Vordergrund ist keine andere als das Mädchen von der Steinlach. Aus dem Mädchen ist eine junge Frau geworden, sie ist schlanker, die Taille ist, dem modischen Geschmack der Empirezeit angepasst, nach oben gerutscht, was nicht so recht zur Schnürung des Mieders passt. Die Florhaube ist etwas zierlicher als bisher und auf dem Kopf mehr nach hinten gesetzt, aber immer noch mit einer merkwürdigen Schleife versehen. Die Strümpfe werfen keine Falten mehr, die Beine wirken länger, aber der Rock ist für die Zeit immer noch ungewöhnlich kurz. Die Armhaltung ist gleich geblieben, nur trägt die Frau jetzt unter dem ausgestreckten Arm noch einen flachen Korb mit heraushängendem Tuch. Aus Gründen der Bilddramaturgie neigt sie den Kopf nach rechts, wo ihr eine männliche Figur beigegeben wurde. Aufbau und Auszier ihrer Kleidung sind gleich geblieben. Die Entwicklung aus dem Blatt des Hofkalenders ist bei aller Anpassung an den Zeitgeschmack deutlich sichtbar. Sie betrifft nicht nur dieses Motiv, sondern auch andere: Die Bauersleute aus St. Georgen, die, wie oben beschrieben, seit ein paar Jahren gar nicht mehr zu Württemberg gehörten, sind hier zu den Repräsentanten des Amtes Calw geworden. Es fällt auf, dass die Figuren jetzt vielfach bei Tätigkeiten oder auf dem Weg dorthin gezeigt und ihnen entsprechende Utensilien beigegeben werden. Zu Zeiten von Herzog Carl Eugen reichten noch sonntägliche Kleidung und Blumen zur Ausstattung der Landleute, wenn sie zu seinen Festen zu kommen hatten. Die Darstellung in einem



Abb. 6: Aus dem Oberamt Tübingen, Friedrich Elias, G. Ebnersche Kunsthandlung ca. 1830. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

Kontext aus Tätigkeiten lässt dagegen auf einen Vorgang der Pragmatierung schließen, der nach Burghard Dedner ein Kennzeichen für einen Vorgang des Wechsels von Motiven in andere, realitätspostulierende Deutungszusammenhänge ist¹². Figurenauffassung und Abbildungsintention verändern sich.

Nur wenige Jahre nach dem Erscheinen der Volkstrachten-Reihe publizierte der Kunstverlag Ebner ca. 1830 eine weitere Serie von Trachtenbildern, unter ihnen auch nochmals das Motiv „Aus dem Oberamt Tübingen“ (Abb. 6). Es ist nicht bekannt, ob die Blätter damals unter einem zusammenhängenden Titel herausgegeben wurden. Sie sind heute unter einem fiktiven Titel archiviert¹³ und in divergierenden Zusammenstellungen vorhanden. Den Kernbestand dieser Reihe bilden wiederum die Radierungen von Carl Heideloff. Sie wurden neu gefasst und dabei deutlich verkleinert. Einige der Blätter sind mit F. Elias signiert¹⁴. Alle haben den Nachweis, aus der „G. Ebnerschen Kunsthandlung“ zu stammen. Den durchaus üblichen Verweis, dass nach einem anderen Künstler, hier Heideloff, gearbeitet wurde, sucht man vergeblich. Das wird nur deutlich, wenn man die älteren Blätter kennt. Dem schon eingeführten Motivkanon wurden vom Herausgeber noch neue Blätter hinzugefügt. Eines davon ist ein zweites Blatt „Aus dem Oberamt Tübingen“ und zeigt die bereits bekannte weibliche Figur des Steinlachtal-Typus (Abb. 7) auf einer Bank sitzend und



Abb. 7: Aus dem Oberamt Tübingen, 2. Blatt, G. Ebnersche Kunsthandlung ca. 1830. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

strickend. Die übrigen neuen Motive entstammen gleichermaßen den neu- und den altwürttembergischen Gebieten¹⁵. Einige von ihnen weisen eine große Verwandtschaft mit Figuren aus den Werken des oberschwäbischen Malers Johann Baptist Pflug¹⁶ auf. Diese Motivverwandtschaften gab es in kleinerem Umfang schon in Carl Heideloffs Reihe von 1824. Pflug war ebenfalls Klient des Kunsthauses Ebner und hat, bevor er in Biberach als Zeichenlehrer arbeitete, seine in München begonnene Kunstausbildung in Stuttgart abgeschlossen (1810). Ein Zusammentreffen mit dem etwa gleichaltrigen Carl Heideloff ist durchaus möglich¹⁷.

Nach der Natur gemalt oder abgekupfert? Bilder und Vorbilder ländlicher Kleidung.

Die erste Betzingerin

Die zweite Ebnersche Reihe hatte eine Vervielfältigung von Motiven gebracht. Neue Gegenden waren in den Kanon württembergischer Trachten eingegliedert worden. Darunter war ein Blatt „Aus dem Oberamt Reutlingen“ (Abb. 8). Die weibliche Figur darauf ist deutlich an den Vorbildern des „Mädchens von der Steinlach“ und der daraus hervorgegangenen Repräsentantin des Oberamtes Tübingen orientiert. Die mädchenhafte Erscheinungsweise, die Körpergestik, die Tradierung der Kleidungsstücke, wie den als reales Kleidungsstück schon relikthaften weißen Schulterkragen, Goller genannt, und die spezifische Farbigkeit der Figur wurden auch hier beibehalten. Allerdings fanden wieder zeitgemäße Anpassungen statt. Statt der empirehaften Behandlung des Oberkörpers ist die Taille wieder etwas nach unten gerutscht. Die Ärmel wurden der modischen Linie der Schinken- und Keulenärmel angepasst. Die Schuhe waren flacher, der Rock etwas länger geworden. Das kann man insgesamt als biedermeierliche Linie charakterisieren, die ab ca. 1820 die Kleidermode zu bestimmen begann¹⁸. Der modische Bezug der Figurengestaltung lässt deshalb eine Datierung auf die 1830er Jahre richtig erscheinen.



Abb. 8: Aus dem Oberamt Reutlingen, Scholpp, G. Ebnersche Kunsthandlung ca. 1830. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

Im Unterschied zu den bisherigen Figuren trägt die Repräsentantin des Oberamtes Reutlingen Schmuck, der allerdings auch für die anderen Orte dieses Typus und andere Gegenden Südwestdeutschlands überliefert ist und sich in Inventaren nachweisen lässt¹⁹. Den größten Unterschied zu den Vorbildern bietet die Haube. War bisher immer die Florhaube mit Schleife der Hofkalender-Vsion übernommen worden, so ist jetzt die runde Haube auf dem Kopf zum differenzierenden Merkmal des Mädchens aus dem Oberamt Reutlingen geworden. Ein durchgängiges Merkmal bleibt, dass der Künstler bei der Haube ähnliche zeichnerische Unsicherheiten beweist wie seine Vorgänger²⁰. Es handelt sich, soweit sich feststellen lässt, um die erste Grafik mit dem Typus der Betzinger Tracht²¹. Reutlingen und sein Herrschaftsgebiet, zu dem Betzingen gehörte, hatten in der Ikonografie Württembergs bisher keine Rolle gespielt, weil Reutlingen bis 1802/3 als freie Reichsstadt nicht zum Herzogtum gehörte. Es dauerte eine Weile, bis diese Gebiete Neuwürttembergs bildlich eingemeindet waren. Es lag vielleicht daran, dass hier mitten im alten Württemberg – die Reichsstadt Reutlingen und ihre Dörfer bildeten eine Art Enklave - weniger Unterschiede zu Altwürttemberg wahrgenommen wurden und vorhanden waren als in den oberschwäbischen Gebieten Neuwürttembergs, die schneller bildlich rezipiert wurden. Es ist daher erklärlich, dass es bis 1830 dauerte, ehe eine Trachtengrafik zu diesem Gebiet erschien, und dass diese sich an die bereits vorhandene Ikonografie des Steinlächtales anlehnte. Ein Vorgang, der sich genauso in der schriftlichen Überlieferung nachzeichnen lässt und der zeigt, wie Betzingen in der Mitte des 19. Jahrhunderts langsam zum Trachtenort wurde und bis dahin bevorzugte Gegenden Altwürttembergs ablöste. Dass man sich dabei bereits vorhandener Beschreibungs- und Abbildungstypologien bediente, ist das Überraschende und zum Gebrauch der Bilder bzw. zur Reflektion der Bildstrategien Beachtenswerte.

Künstler, Verlage und Verleger

Die Produktion der Trachtengrafiken war keine Entscheidung unabhängiger Künstler. Sofern es solche überhaupt gegeben hat, waren sie sicherlich nicht im Umfeld der Hofkunst und der Verkaufsgrafik zu finden. Herausgeber und Verleger gaben die Kalenderblätter in Auftrag, um so die Ausstattung und damit den Verkaufserfolg ihrer Produkte zu erhöhen. Die Bildthemen wurden also in der Regel als Auftrag an die Künstler formuliert²².

Der württembergische Hofkalender, in dessen Ausgabe zum Jahr 1789 die Kalenderbilder mit den „Wirtembergischen National-Trachten“ erschienen, war seit seiner ersten Ausgabe für 1767 ein Produkt verlegerischer Strategie, zuerst der Hof- und Kanzleibuchdruckerei von Christoph Friedrich Cotta in Stuttgart. Sie hatte hierfür und für weitere Kalender ein sogenanntes Kalenderprivileg erworben und konnte deshalb auf diesem Markt konkurrenzlos agieren²⁵. Wirtschaftlich ging es dabei immer um Mischkalkulationen, bei dem einzelne Produkte mehr dem Prestige des Verlages dienten und Türöffner zu anderen lukrativen Aufträgen werden sollten. Der Hofkalender war ein solches Produkt. Entsprechend hochwertig waren seine Kalenderillustrationen. Die Bildprogramme der Ausgaben von 1767 bis 1787 sind ästhetische Umsetzungen höfischer Unterhaltungsthemen: Roman- und Theaterkupfer, Monatsallegorien, illustrierte Sinnsprüche, Darstellungen der Künste und Wissenschaften, die Porträts der regierenden Fürsten Europas und anderes. Ihre künstlerische Ausarbeitung ist fast durchweg von hohem Niveau und kann sich wie das ganze Produkt mit den konkur-

Nach der Natur gemalt oder abgekupfert? Bilder und Vorbilder ländlicher Kleidung.

rierenden Erzeugnissen messen. In einigen Fällen lassen sich über die Signaturen namhafte Künstler als Ausführende feststellen²⁴. Hofkalender-typisch sollten die Kalenderkupfer eine Vielfalt von Themen zeigen und bei aller darin vorkommender Verehrung für das eigene Herrscherhaus auch für Angehörige anderer Höfe interessant sein.

Vor der Ausgabe zum Jahr 1787 entzog Herzog Carl Eugen jedoch Cotta das Kalenderprivileg und verlieh es seiner neuen Kupfer- und Buchdruckerei, die seiner eigenen Hochschule und deren Kunstakademie angeschlossen war. Hier wurden der Hofkalender und die anderen privilegierten Kalender nach des Herzogs Wunsch überarbeitet. Im wesentlichen kam es zu einer formalen Straffung. Kalenderbilder und Texte im Unterhaltungsteil wurden zueinander in Beziehung gesetzt. Der thematische Schwerpunkt wurde von einer Ausrichtung an der höfischen Repräsentation, die ihren Horizont in einer länderübergreifenden Adelsgesellschaft hatte, hin zu einer vaterländischen, die das eigene Land in den Blick nahm, verschoben. Die vier Ausgaben, die dem Hofkalender in dieser Form noch gegönnt waren²⁵, widmeten sich in ihren Kalenderillustrationen konsequent württembergischen Themen. Die national-kulturelle Ausrichtung führte so weit, dass die Jahrgänge 1789 und 1790 sich mit Themen populärer Kultur befassten: Kleidung und Brauchtum.

Die Herausgeber des Kalenders setzten damit ein Programm um, das sich in der Hofhaltung des regierenden Herzogs schon seit längerem durchzusetzen begann und unter anderem auf eine Veränderung der Herrschaftsrepräsentation des Herzogs zielte. Diese traf sich in ihren Ausformungen mit den Intentionen der aufgeklärten bürgerlichen Bildungselite, die er an seiner Hochschule beschäftigte und ausbilden ließ. In diesem Umfeld ist auch die klassizistische Kunstlehre der Hohen Carlsschule anzusiedeln, aus deren Kreis die Ausführenden der neuartigen Kalenderbilder stammten.

Die Trachtenkupfer sind in der wissenschaftlichen und landeskundlichen Literatur seither nur in Teilen und häufig mit falschen Provenienzangaben wieder aufgenommen worden. Ihr Entstehungskontext blieb unbeachtet, ebenso ihre Schöpfer. Die unsignierten Tafeln konnten schließlich von mir durch Sichtung der Rechnungsbücher der Druckerei²⁶, in denen Aufträge und Besoldungen festgehalten wurden, Victor Heideloff (1757-1817) zugeschrieben werden. Er war Schüler an der Hohen Carlsschule, wurde als Theater- und Dekorationsmalet ausgebildet und wurde Ende der achtziger Jahre Professor für Zeichnen nach der Natur. Er war der Vater von Carl Heideloff, dem Zeichner der weitaus bekannteren Reihe, die 1824 bei Ebner erschien. Das lässt die Weiterverwendung der ersten Serie von 1789 auch als Teil einer familiären Tradierung erscheinen. Dieses Phänomen ist in der Familie Heideloff, in der noch andere Mitglieder künstlerische Berufe hatten, stärker als bei sonstigen Schüler-Lehrerverhältnissen zu beobachten²⁷. Aber auch ohne diesen familiären Zusammenhang zeigte sich die Prägekräft einer Typologie, denn sie wirkte auch außerhalb der künstlerischen Verhältnisse Württembergs.

An dritter Stelle der Weiterverwendung der Hofkalendermotive standen ja die zwei Tafeln, die 1812 und 1820 die württembergische Landeskunde aus dem Verlag des Weimarer Industrie-comptoirs bebilderten. Die Ausstattung dieser Landeskunde mit Illustrationen zu Landestrachten war kein Einzelfall, wie es scheinen mag, wenn man nur diese Ausgabe beachtet, sondern verlegerische Planung. Dieses Werk entstand als Teil einer groß angelegten Reihe mit Erd- und Landesbeschreibungen aus dem Hause des Weimarer Industrie-comptoirs, des-

sen Betreiber der Kunstindustrie Friedrich Justin Bertuch war. Unter seinen zahlreichen Verlagsprodukten sind das „Journal des Luxus und der Moden“ und der Modealmanach „Pandora“ am bekanntesten²⁸. Bertuch war ein Verfechter der visualisierenden Pädagogik der Aufklärung²⁹ und versah seine Verlagsprodukte mit zahlreichen Illustrationen. Er stattete die Bände der hier thematisierten Landesbeschreibungen mit einem, man könnte sagen, einheitlichen Produktdesign aus. Dazu gehörte ein Anhang mit Kupferstichtafeln, von denen zwei oder drei den jeweiligen sogenannten Nationaltrachten gewidmet waren. Die Motive dafür entstammen meist älteren Werken, wie ein Vergleich mit dem entsprechenden Band für Bayern³⁰ belegt (Abb. 9). Deren Vorbilder stammen zum Teil aus Josef von Hazzi's Statistischen Aufschlüssen über das Herzogtum Baiern oder waren Stiche nach Vorlagen von Bertuchs kongenialen Geschäftspartner, dem damals schon verstorbenen Melchior Kraus“. Die Ver- und Bearbeitung der württembergischen Vorlagen, wie sie sich in solchen Publikationen zeigt, war also kein singulärer Vorgang, sondern wir müssen davon ausgehen, dass dies für große Teile der Trachtengrafik nicht nur in Landeskunden zutrifft. Zum Teil liegen aus anderen Regionen ja auch schon Arbeiten vor, die diesen Schluss nahe legen“. Ohne nun an dieser Stelle weiter auf eine Verbindungen zwischen Stuttgart und Weimar einzugehen, darf man vermuten, dass die wichtigste Rolle in diesem Vorlagentransfer der Verleger spielte. Denn er suchte Künstler und Vorlagen aus und ordnete sie, wie er es für erfolgsversprechend hielt.



Abb. 9: Nationaltrachten aus dem Königreiche Baiern Tafel 1, aus: Röder/Jäck: Neueste Kunde von dem Königreich Baiern, Weimar 1812/20. Tübingen, Universitätsbibliothek.

Das gilt auch für die Firma Ebner in Stuttgart: Zunächst betätigte sich Ebner neben Cotta als Aufkäufer der Hinterlassenschaften der Kunstdruckerei der Hohen Carlsschule, als diese nach dem Tod des namensgebenden Herzogs Mitte der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts aufgelöst wurde. Ebner kaufte die verbliebenen Druckplatten aus der „vaterländischen“ Reihe des württembergischen Hofkalenders. Diese enthielten nicht nur Monatsblätter zu „Nationaltrachten“, sondern auch zu „Nationalsitten und Gebräuchen“ der Württemberger. Ebner legte mit diesem Motivvorrat den Grundstein für seinen späteren Geschäftsschwerpunkt: die Bebilderung Württembergs. 1813 ging die Kunsthandlung an den Sohn Georg Ebner über, der die bisherige Produktlinie der vaterländischen Kunst, die aus Ortsansichten bestand, erweiterte und ab 1816 die Reihe „Erinnerungen oder interessante Ansichten aus Württem-

Nach der Natur gemalt oder abgekupfert? Bilder und Vorbilder ländlicher Kleidung.



Abb. 10: Schwäbische Trachten, aus: Württembergische Landes-Geschichte, Verlag Louis Rachel Stuttgart 1876. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

berg“ herausbrachte. Parallel dazu wurde um 1824 die oben behandelte Serie „Volkstrachten aus dem Königreich Württemberg“ von Carl Alexander Heideloff herausgebracht, ebenso die Reihe „Ländliche Gebräuche in Württemberg“ nach Vorbildern von J. B. Pflug. Die hier bearbeiteten Themen von ländlichen Bräuchen erinnern an den schon im Hofkalender von 1790 vorgestellten Kanon. Ebner, im Besitz der alten Druckplatten, könnte von ihnen angeregt worden sein, ähnliche Reihen zu initiieren und seine Künstler mit Blick auf das Vorbild auf bestimmte Aspekte festgelegt oder hingewiesen haben. Das Potential der Hofkalenderbilder wurde so in der Firma Ebner weiter ausgeschöpft. Dazu gehörte auch, eine nochmals erweiterte Trachtenreihe auf der Grundlage einer schon bekannten erscheinen zu lassen, sie neu zu arrangieren und mit Hilfe der neuen Technik der Lithografie“ auch in höherer Auflage auf den Markt zu bringen. Dass in der hier behandelten Zweitverwertung durch Ebner noch mehr Überschneidungen mit Figuren aus Bildern von J. B. Pflug wahrzunehmen sind als in der ersten Veröffentlichung, beide, Heideloff und Pflug, aber nicht genannt werden, ist ein weiterer Hinweis auf die Rolle der Verlage und Verleger. Die Firma Ebner hat mit ihren Produkten, den Stich-Werken eines Eberhard Emminger, Johann Baptist Pflug und Carl von Heideloff, die Bebilderung Württembergs ganz entscheidend beeinflusst. Sie ist Teil der in Württemberg neu entstehenden bürgerlichen Kunstöffentlichkeit, die durch die Produkte von Kunstindustriellen wie Ebner und Cotta erst möglich wurde.

Das Interesse an den württembergischen Motiven blieb nicht auf die bisher genannten Verlage und Kunstverleger beschränkt, sondern fand Eingang in immer neue Blätter, Mappenwerke, Atlanten und schließlich in die bekannten Kostümbücher. Alle arbeiteten auf der Grundlage der alten Hofkalender-Motivreihe. So erschienen beim Frankfurter Buchhändler und Verleger Carl Jügel³⁴ in der zweiten Jahrhunderthälfte Blätter mit den bekannten Figuren in neuer Anordnung und neuem Titel, aber dem alten Aussehen der Ebner-Reihe. Es gab auch völlig neue Bildkompositionen wie in den „Wimmelbildern“ einer württembergischen Landesgeschichte von 1876 (Abb. 10) und in einem Schul- und Hausatlas von 1888 eines Stuttgarter Verlages“ (Abb. 11). Ebenso finden sie sich in Kostümbüchern wie Hottenroth und Bruhn/Tilke als Trachten aus Württemberg wieder³⁶. Die in solchen Bänden ursprünglich für die Zwecke der historischen (Theater-)Kostümkunde zusammengestellten Typen basieren in der Regel auf Funden aus der Kunstgeschichte. Das mag bei vielen Motiven auch eine zeitgerechte Wiedergabe beinhalten“. Bei den ländlichen Motiven allerdings verschwimmt dieser zeitliche Horizont, es bleibt nur ein räumlicher. Argumentativ wird die Darstellung von ländlicher Kleidung auch nicht durch ihre historisch zeitgerechte Wiedergabe unterstützt, sondern es wird auf ihre unmittelbare Darstellung abgehoben, die sich im Zusatz, es sei „nach der Natur gemalt“, zum Ausdruck bringt. Schon der Hofkalender hatte damit die Qualität seiner Abbildungen unterstrichen, und auf den heutigen Betrachter wirkt es wie ein Versprechen von Authentizität.

Nach der Natur?

Geht man zur Ausgangsfrage zurück, wie die Bilder Eindrücke von ungebrochenen Traditionen und von der Authentizität des Abgebildeten vermitteln, so lässt sich zusammenfassend feststellen, dass es ihre stete Wiederholung, ihre Transformation in gerade passende Formen, ihre Pragmatierung, also ihre Ausschmückung mit Arbeits- und Alltagsverweisen und ihre Begleittexte sind, die dem Betrachter versprechen, hier sei etwas unmittelbar und zeitnah

Nach der Natur gemalt oder abgekupfert? Bilder und Vorbilder ländlicher Kleidung.

abgebildet. Der Satz, dass nach der Natur gemalt oder gezeichnet sei, steht für dieses Bemühen. Auch in der Forschung wird die Thematisierung ländlicher Szenerien und die Abbildung ländlicher Personen mit der Erklärung versehen, das sei das Ergebnis des neuen Malens nach der Natur, das im 19. Jahrhunderts aufkam.

Allerdings liegt hier eine Ungenauigkeit in der Benutzung der kunstgeschichtlichen Terminologie vor. Malen bzw. Zeichnen nach der Natur bedeutete nicht vor der Natur. In der künstlerischen Produktionsgeschichte war das Zeichnen nach der Natur zunächst nichts anderes als die dritte Stufe der künstlerischen Ausbildung an den Akademien, die darin bestand, dass nicht mehr nach Blattvorlagen gearbeitet wurde, sondern nach einem lebenden dreidimensionalen Modell im Atelier. Die Natur bestand also in der Dreidimensionalität und Körperhaftigkeit des Abzubildenden, nicht in der Wiedergabe einer realistischen Vorortssituation in der Natur. Eine neue Qualität bekam die wirkliche Natur erst durch ein vor allem philosophisch und ästhetisch angeleitetes und erst allmählich in die Landschaftsmalerei übertretendes neues Naturverständnis. Natur wird damit nicht mehr nur Kompositionsvorlage, sondern Motiv an und für sich³⁸. Von den Rezipienten wird dem Abgebildeten in der Folge des entstehenden modernen Naturverständnisses aber ein Wirklichkeitsverweis zugetraut.



Abb. 11: Schwäbische Trachten, aus: Illustrierter Atlas des Königreichs Württemberg, Verlag Louis Rachel Stuttgart 1888. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

Dieser liegt in der Wechselwirkung von Bild und seinen Betrachtern begründet. Das Bild postuliert die Realität des Abgebildeten unter Hinweis auf die Natur des Abgebildeten, der Betrachter nimmt das Natürliche als das Wirkliche. Bei jeder Neubearbeitung wiederholt sich dies. Unter dem Begriff des „Zeichnen nach der Natur“ kann nicht verstanden werden, dass die Wirklichkeit wiedergegeben wird.

Auch die Produktion der frühen Trachtengrafik entspricht diesen Anforderungen nicht. Die Bilder wurden immer wieder von älteren Vorlagen kopiert, sind also nicht nach der Natur, sondern nach Blattvorlage gearbeitet. Die versprochene Qualität wurde schon zu Beginn nicht eingehalten, sondern es wurde abgekupfert. Dem ersten in der Reihe, dem Hofkünstler Victor Heideloff, kann noch zu Gute gehalten werden, dass er zumindest das Ausgangsmaterial, eine festtägliche Version ländlicher Kleidung, bei den Hoffesten gesehen hat. Er gestaltete daraus die klassizistisch inspirierte Reihung einer idealisierten ländlichen Bevölkerung Württembergs. Dabei betraf die Idealisierung nicht nur die äußere Erscheinung, sondern auch die typologische Einteilung. Die einmal gefundenen Differenzierungsmerkmale erwiesen sich als erstaunlich langlebig und konnten später sogar bei Verschiebungen in der räumlichen Zuordnung der Figuren genutzt werden.

Die Typologien entstanden schon zu einem frühen Zeitpunkt und wurden an neue politische Grenzen jeweils angepasst. Trachtenbilder können so politisch-geografische Einteilungen naturalisieren. Das kann in der Neuformierung von Nationalstaaten als eine kulturelle Strategie der Grenzziehung verstanden werden. In den entstehenden Diskursen um Nationalkulturen können solche Bildproduktionen auch als rhetorisches Mittel der Visualisierung und Argumentationsverstärkung begriffen werden. Die Verschleierung der ursprünglichen Bildfindung und die damit einhergehende Behauptung einer zeitgemäßen Wiedergabe unterstützen diese Funktion. Christine Burckhardt-Seebass hat für die Schweiz bereits vor längerer Zeit die Tendenzen der Trachtengrafik zur Erotisierung, Exotisierung, Ästhetisierung, Typisierung, Emblematisierung und Konservierung ihrer Vorlagen skizziert³⁹. Dem ist nach wie vor zuzustimmen, es soll hier nur an einer Stelle ergänzt werden. Burckhardt-Seebass Konzept der Emblematisierung, mit der sie die Einteilung nach politischen Einheiten, also Kantonen und Verwaltungseinheiten meint, sollte erweitert werden. Es werden nicht nur territoriale Ansprüche visualisiert und eine politische Einteilung repräsentiert, sondern die Repräsentation der politischen Einheiten durch Landleute bedeutet auch eine Veränderung in der politischen Legitimation zumindest auf der bildlichen und damit auf der symbolischen Ebene. Sie verweist auf eine Entsakralisierung von Herrschaftslegitimation und auf die Übernahme eines Staatsrepräsentationsmodells, in dem das Volk die Herrschaft an den Herrscher delegiert hat, aber auch bildlich den Staat an Stelle des Herrschers vertreten kann. Gleichzeitig sind bestimmte Gruppen des Staatsvolkes zu Repräsentanten des ganzen Volkes aufgestiegen⁴⁰. Die Übertragung dieser Rolle an die Landleute und die Symbolisierung durch ihre idealisierte und enthistorisierte Kleidung dienten dazu, die gesellschaftlichen Aufbrüche des neunzehnten Jahrhunderts zum Stillstand zu bringen. Dies war in den frühen Vor-Bildern zum Teil schon angelegt und verstärkte sich durch die Weiterverwertungen.

Durch die Kenntnis der Vorbilder werden die späteren Bilder in ihrer Intention und Wirkung deutlicher. Das muss aber auch dazu führen, dass der Wirkung der Bilder, die hier unter

Nach der Natur gemalt oder abgekupfert? Bilder und Vorbilder ländlicher Kleidung.

dem Aspekt der Authentizität untersucht wurde, nachhaltig mit Kritik begegnet werden muss. Museale Szenografie ebenso wie die schriftliche Bearbeitung historischer Kleidungsthemen bedarf der Visualisierung, allerdings muss sie dabei auch den narrativen Charakter der Bilder berücksichtigen, die immer schon eine Geschichte haben und zunächst nur eine eigene Version davon erzählen. Visuelle Narratologie⁴¹, also die Suche, Analyse und Darstellung von dem, was Bilder erzählen und was mit Bildern erzählt wird, ist und sollte ein Bestandteil historischer Kleidungsforschung sein. Die Bilder von Kleidung beeinflussen sowohl die Forschenden als auch ihr Forschungsfeld.

Die Bilder, um die es hier exemplarisch ging, sind zwar abgekupfert, aber voller Bedeutung. In der Praxis ihres Gebrauchs in der Kleidungsforschung und deren musealer Umsetzung müssen die Kontexte und die Bedeutungsgefüge der Bilder mitbedacht werden, damit ihre hintergründige Aussage zu Tage tritt und nicht nur ihre vordergründige wiederholt wird.

Zusammenfassung

Am Beispiel der Trachtengrafik in Württemberg, fokussiert auf den Modellfall Betzingen, wird dargelegt, dass das wiederholte Auftauchen bestimmter Bildmotive keinen Beleg dafür liefert, dass die Kleidung zum Zeitpunkt der jeweiligen Bildentstehung getragen wurde. Denn die Bilder reichen auf frühe Vor-Bilder zurück und wurden jeweils an neue Intentionen angepasst. Sie geben sich als zeitnah und authentisch, obwohl sie „abgekupfert“ sind. Diese Wirkung erzielen sie durch alltagsbezügliche Merkmale im Bild, durch Anpassung an eine zeitgemäße Körpersilhouette, durch ihre Publikationshäufigkeit und ihre Begleittexte. Erforschung und Visualisierung von Kleidungsgeschichte mit Hilfe von Trachtengrafik muss dieses Bedeutungsgefüge mit einbeziehen.

Summary

A case study of the representation of folk costume in prints in Wuerttemberg, and particularly in Betzingen, demonstrates that the recurring use of certain motifs in such representations does not serve as proof that the garments shown were worn when these prints first appeared. This is due to the fact that representations of folk costume were based on older prototypes and adapted to changing purposes. Owing to the use of topical detail, the adoption of a contemporary Silhouette, the number of their publication itself, as well as their accompanying texts, the prints appear contemporary and authentic although they are in fact copies of older modeis. Research into, and visualisations of, the history of folk costume based on its representations in prints has to take into account this complexity.

Anmerkungen

* Bei dem Beitrag handelt es sich um die überarbeitete Fassung des Vortrags der Autorin auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde vom 7.- 9.11. 2002 im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. Die Vorträge standen unter dem Thema: „Ergänzt - kopiert – gefälscht. Zur Problematik der Authentizität historischer Realien.“

- 1 Zum Trachtbegriff vgl. Keller-Drescher, Lioba: Annäherungen an die „Tracht“ In: Dies.: Die Ordnung der Kleider. Ländliche Mode in Württemberg 1750-1850. Tübingen 2003, S. 25-34.
- 2 Zum Authentizitätsanspruch von Museumsdingen vgl. Korff, Gottfried: Zur Eigenart der Museumsdinge. In: Museumsdinge. Deponieren – Exponieren. Köln, Weimar, Wien 2002, S. 140-145.
- 3 Den Einflüssen, die die Folklorisierung Betzingens auf die Trachtensammlung Kling hatte, kann in der neuen Kleidungsabteilung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg nachgegangen werden und in den begleitenden Publikationen. Vgl. Zander-Seidel, Jutta: Kleiderwechsel. Frauen-, Männer- und Kinderkleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts. Nürnberg 2002, S. 163-169. Ebenso im jüngst abgeschlossenen Bestandskatalog von Claudia Seiheim (Druck in Vorbereitung).
- 4 Beide Bezeichnungen werden im Kalender benutzt.
- 5 Näheres zu dieser Auswahl findet sich in oben genannter Dissertation: Keller-Drescher (Am. 1). Die hier geschilderten Zusammenhänge sind ein Ausschnitt aus der Thematik der Arbeit, die dort breiter behandelt werden.
- 6 Dokumentiert sind diese Vorgänge in den erhaltenen Hofakten und im Tagebuch der Franziska von Hohenheim, der Lebensgefährtin und späteren Ehefrau von Herzog Carl Eugen von Württemberg. Die Zitate stammen aus beiden. Vgl. Ostberg, A. (Hrsg.): Tagebuch der Gräfin Franziska von Hohenheim, späteren Herzogin von Württemberg. Stuttgart 1913.
- 7 Hausleutner, Philipp: Schwäbisches Archiv. 2. Band. Stuttgart 1793, S. 142.
- 8 Röder, Philipp: Neueste Kunde von dem Königreich Württemberg. Aus guten Quellen bearbeitet. Weimar 1812. – Memminger, Johann Daniel Georg: Neueste Kunde von dem Königreiche Württemberg. Aus guten Quellen auf's Neue bearbeitet. Neue umgearbeitete Auflage. Weimar 1820.
- 9 Carl Alexander von Heideloff 1789-1865. Zu seiner Vita siehe: Thieme/Becker: Allgemeines Lexikon bildender Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 16. Band. Leipzig 1923, S. 261-262 und G. K. Nagler: Neues allgemeines Künstler-Lexicon. 6. Band. München 1838, S. 53-56. Geboren wurde er ohne Adelstitel, deshalb wird hier auch meist darauf verzichtet, da die besprochenen Werke aus der Zeit vor seiner Adelserhebung stammen.
- 10 Die Staatsgalerie Stuttgart verwahrt in ihrer Grafischen Sammlung sieben der zwölf Originalblätter Carl Heideloffs.
- 11 Titel der 12 Blätter: „Aus dem Oberamt Tübingen“, „Aus dem Unteramt Ebingen“, „Aus dem Oberamt Ellwangen“, „Aus dem Oberamt Cannstadt“, „Aus dem Oberamt Calw“, „Aus dem Oberamt Göppingen“, „Aus dem Oberamt Urach“, „Aus dem Oberamt Marbach“, „Aus dem Oberamt Biberach“, „Aus dem Oberamt Ulm“, „Aus Oberamt Leutkirch“, „Aus dem Unteramt Ochsenhausen“.
- 12 Vgl. Dedner, Burghard: Topos, Ideal und Realitätspostulat. Studien zur Darstellung des Landlebens im Roman des 18. Jahrhunderts. Tübingen 1969, S. 164 ff.
- 13 „Württembergische Volkstrachten“ Ebner, Stuttgart, ca. 1830.
- 14 Friedrich Elias (1813-1845 oder 46) war Schüler der Ebnerschen Kunstanstalt und Lithograf in Stuttgart.
- 15 Es handelt sich um: Oberamt Heidenheim, Oberamt Riedlingen, Oberamt Reutlingen, ein zweites Motiv Oberamt Tübingen, aus dem Illertal und von Besigheim. Die vorhandenen Sammlungen divergieren etwas in ihrer Zusammensetzung.
- 16 Johann Baptist Pflug 1785-1866. Zur Biografie Pflugs siehe: Zengerle, Max (Hrsg.): Johann Baptist Pflug: Aus der Räuber- und Franzosenzeit Schwabens. Weißenhorn 1966.
- 17 Pflug berichtet in seinen Lebenserinnerungen nicht davon, aber die überschaubare Kunstwelt in Stuttgart macht solche Kontakte wahrscheinlich.
- 18 Zur Einordnung modischer Phasen: Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümllexikon. 3. rev. und erw. Aufl. Stuttgart 1994, hier S. 71ff.
- 19 Zur Verbreitung einzelner Schmuckstücke Mannheims, Hildegard: Wie wird ein Inventar erstellt? Rechtskommentare als Quelle zur volkskundlichen Forschung. (= Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland hg. von der volkskundlichen Kommission für Westfalen. Landschaftsverband Westfalen-Lippe; Heft 72). Münster 1991. – Zur Produktion Krause-Schmidt, Heike: „... Ihr Brodt mit kleiner Silberarbeit erwerben“. Die Geschichte des Gmünder Goldschmiedegewerbes von den Anfängen bis zum Beginn der Industrialisierung, unter besonderer Berücksichtigung der Filigranproduktion. Schwäbisch Gmünd 1999.
- 20 Gibt es vielleicht eine Unsicherheit in der männlichen Bearbeitung weiblicher Bekleidungsstücke oder ist es nur ein Indiz dafür, dass diese Arbeiten künstlerisch nicht von überragender Qualität sind?
- 21 Die Bildlegende im Museumsführer des Museums „Im Dorf“ Betzingen. Reutlingen 1990, S. 55 zu dieser Lithografie datiert sie als frühesten Bildbeleg auf das Jahr 1812 als Teil der ersten Heideloff Aquarelle für den späteren König Wilhelm zurück. Das muss nach dem jetzigen For-

- schungsstand korrigiert werden. Sie kann erst der zweiten Serie bei Ebner aus den 1830er Jahren entstammen.
- 22 Vgl. Reifenscheid, Beate: Die Kunst des Kupferstichs oder der Kupferstich als Kunst im Almanach. In: York-Gothart Mix (Hrsg.): Almanach- und Taschenbuchkultur des 18. und 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1996, S. 143-166. „Es ist jedoch vorrangig nicht das Verdienst des Zeichners und Kupferstechers, wenn Themen der Zeit aufgegriffen und im Almanach oder Taschenbuch präsentiert werden, sondern maßgeblich dem Konzept des Herausgebers zu verdanken.“ Ebd., S. 144. Reifenscheid beklagt (S. 156) das Fehlen solcher systematischer Zusammenhänge in der Forschungsliteratur, die eine Würdigung der Illustrationen und der Illustratoren in Kunst- und Buchgeschichte so schwierig macht.
 - 23 Lohrer, Liselotte: Cotta. Geschichte eines Verlages 1659-1959. Stuttgart 1959, S. 27-35.
 - 24 Es sind dies u.a.: Johann Esaias Nilson (1721-1788), Jean de Goez (= J. F. von Götz), Gottlieb Friedrich Riedel (1724-1784) vielseitiger Porzellanmaler aus Dresden, Friedrich Kirschner (1748-1789) aus Bayreuth, Porzellanmaler in Ludwigsburg, aber auch Miniaturist und Kupferstecher.
 - 25 Danach wurde der eigentliche Hofkalender aufgegeben und seine Funktion als Informations- und Unterhaltungsmedium der Hofgesellschaft an eine neue Publikation, den „Taschenkalender für Pferdeliebhaber [...]“ übergeben. Nach kurzer Zeit wechselten die Herausgeberschaft, später auch der Druck und diverse Kalenderprivilegien wieder an das Haus Cotta.
 - 26 Partikularrechnung der herzoglichen Kupferstecherei und Kupferdruckerei von Georgi 1789 bis Januar 1796 und Rechnungen 1788-1794. Hauptstaatsarchiv Stuttgart (HStAS) A272 Bü. 67-75. Als Stecher der Platten für die Jahrgänge 1790/1 lässt sich Louis d'Argent feststellen. Er bekam zeittypisch mehr Lohn für seine Arbeit als der Zeichner Victor Heideloff.
 - 27 Es ist möglich, dass sein Bruder Nicolaus Heideloff (ehem. Hofkupferstecher) die Kupferplatten für die Trachtenbilder hergestellt hat, da beide schon einmal für eine Serie in Cottas Hofkalenderausgabe von 1782 zusammengearbeitet hatten, in der sie den Titel und Theaterkupfer erstellt hatten. Es sind weitere Gemeinschaftsarbeiten beider Künstler bekannt (z.B. für Stäudlins Schwäbischer Musenalmanach von 1782). Die Druckerei hatte jedenfalls noch Honorarschulden bei Nicolaus Heideloff, die in etwa der Entlohnung für solche Arbeiten entsprach (100 fl). Da Nicolaus Heideloff im Herbst 1788 aus den herzoglichen Diensten nach Paris „entwich“, kam er für weitere offizielle Aufträge nicht mehr in Betracht. Er machte zunächst in Paris und später in London Karriere (wo auch das bekannte Blatt „Herzog Carl und sein Baumeister“ wiederum nach einer Vorlage seines Bruders Victor in seiner Bearbeitung erschien) und wurde dort erfolgreicher Herausgeber eines Modejournals, das seine Modekupfer enthielt (Gallery of Fashion. London 1794-1803). Sein frühes Interesse an Mode und Kostümen dokumentiert schon seine erhaltene Korrespondenz von seinem ersten Studienaufenthalt in Paris 1786.
 - 28 Zu Vita und Geschäftstätigkeit von Bertuch: Hohenstein, Siglinde: Friedrich Justin Bertuch (1747-1822) - Bewundert, beneidet, umstritten. Übersetzer mit Verdiensten. Dichter ohne Talent. In Weimar kluger Verwalter der fürstlichen Privatschatulle, erfolgreicher Herausgeber und Verleger, Freund Goethes. Ein Kapitalist und Philanthrop der Aufklärung. Berlin, New York 1989.
 - 29 Besonders hervorzuheben ist sein zwölbändiges „Bilderbuch für Kinder“, das mit über 1000 Kupferstichen versehen wurde. Die geografischen Karten für die Atlanten, Reisebeschreibungen, geografischen und landeskundlichen Werke ließ er praktischerweise von seinem eigenen „Weimarer Kartographischen Institut“ anfertigen. Weiterführend: Kaiser, Gerhard R., Seifert, Siegfried (Hrsg.): Friedrich Justin Bertuch (1747-1822). Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar. Tübingen 2000.
 - 30 Röder, Philipp: Neueste Kunde von dem Königreich Baiern. Weimar 1182. – Jäck, Heinrich Joachim: Neueste Kunde von dem Königreiche Baiern. Aus guten Quellen auf's Neue bearbeitet. Neue umgearbeitete Auflage. Weimar 1820.
 - 31 Zu Melchior Kraus (1733-1806): Thieme/Becker (Anm. 9) 21. Band. 1927, S. 449. – Schenk zu Schweinsberg, Eberhard: Georg Melchior Kraus. Weimar 1930.
 - 32 Vgl. Jauernig-Hofmann, Birgit: Südthüringer Trachtengraphik des 19. Jahrhunderts. In: Brückner, Wolfgang: Heimat und Arbeit in Thüringen und Franken. Würzburg 1996, S. 114-117. – Müllner, Angelika: Unterfränkische Trachtengrafik. Würzburg 1982. – Giudicetti, Franchino: Die Trachten Graubündens in der graphischen Darstellung des 19. Jahrhunderts. Chur 1988. – Burckhardt-Seebass, Christine: Schweizerische Trachtengraphik bis 1830. Kritische Anmerkungen zu ihrem Quellenwert. In: Ottenjann, Helmut (Hrsg.): Mode. Tracht. Regionale Identität. Cloppenburg 1985, S. 72-80.
 - 33 Ebner Senior hatte zusammen mit Sohn Carl August 1810 die von den Stuttgarter Unternehmern Rapp und Cotta gegründete erste lithographische Anstalt übernommen. Carl August Ebner führte sie als eigene Firma weiter und Georg Ebner schuf sich später eine eigene lithografische Abtei-

- lung. Vgl. dazu: Henning, Rudolf und Maier, Gerd: Eberhard Emminger. Süddeutschland nach der Natur gezeichnet und lithographiert. Stuttgart 1986, S. 13 ff.
- 34 Carl Jügel (1783-1869) war Buchhändler und Schriftsteller, betrieb in Frankfurt einen Verlag für Reiseliteratur und verlegte dazu Karten und Stiche. Dazu: Schmidt, Rudolf: Deutsche Buchhändler, deutsche Buchdrucker. 6 Bde., Berlin 1902-1908, hier Bd. 3, S. 517-519. Carl Jügel war der Bruder des ebenfalls bekannten Kupferstechers Johann Friedrich Jügel (?-1833), von dem er wohl auch Motive in den Druck übernahm.
- 35 Es handelt sich um den Verlag von Louis Rachel und die Titel: Württembergische Landes-Geschichte. Zur Unterhaltung und Belehrung für Jung und Alt. Stuttgart 1876, und Illustrierter Atlas des Königreichs Württemberg für Schule und Haus, mit vielen Karten und Bildern nebst einem hist. topogr. Text. Stuttgart 1888.
- 36 Bruhn, Wolfgang, Tilke, Max: Das Kostüm-Werk. Berlin 1941, S. 135. Tafel: „Württemberg“. – Ebenso bei Hottenroth, Friedrich: Deutsche Volkstrachten. 3 Bde. Frankfurt/Main 1898-1902, hier 1. Bd. Tafel 21 „Württemberg“.
- 37 Wie jüngst von Birgit Haase unter dem Aspekt der Verbindung von Bild und Objekt ausgeführt. Vgl. Haase, Birgit: Kleider und Bilder von Kleidern. Erhaltene Objekte und ihre künstlerische Darstellung im historischen Überblick. In: WKK 44, 2002, S. 1-19.
- 38 Es wurde auch schon vor dieser Entwicklung im Freien gezeichnet, um zeichnerisches Vorlagenmaterial zur Bildproduktion zu haben. Das Führen eines Skizzenbuches war üblich.
- 39 Burckhardt-Seebass (Anm. 32), S. 72-80.
- 40 In den großen Historienbildern von Reinhold und Louis Braun sind es denn auch Landleute vom Betzinger Typus, die meist im Bildvordergrund die Masse der breiten Bevölkerung repräsentieren. Zum Beispiel im Bild „Eröffnung des Cannstatter Volksfestes durch König Wilhelm I. 1818“ von 1862 bzw. 1880 und „Auffahrt zum Kaisertreffen“ von 1859. Abgebildet in: Maurer/Sauer/ Fleischhauer/ Himmelein/ Klein: Geschichte Württembergs in Bildern 1083-1918. Stuttgart 1992, S. 264 und 268. Die Datierungen sind nicht ganz unumstritten.
- 41 Zu Begrifflichkeit und Theorie Visueller Narratologie vgl. Bal, Mieke: Kulturanalyse. Frankfurt/Main 2002.

Fotonachweis:

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek: 1, 5, 6, 7, 8, 10, 11
Tübingen, Universitätsbibliothek: 2, 3, 4, 9