

„... jedes Stück ist in seiner Art einzig, originell“ – Die Kopfbedeckungen

Bis weit in das 20. Jahrhundert hinein waren Frau und Mann nicht vollständig bekleidet, wenn sie ohne einen Hut aus dem Haus traten. Dies galt auch für das Anlegen von Trachten, nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern in weiten Teilen Europas. Die Gestaltung von Kopfbedeckungen, ob Mützen oder Kappen, Hauben oder Hüte, ist nicht nur von historischen Voraussetzungen, wie der Haar- oder der gesellschaftlichen Konventionen abhängig. Die Form und die Verzierung von Kopfbedeckungen für Männer wie für Frauen

hängen ebenso von der Bedeutung ab, die ihnen beigemessen wird und von der Funktion, die eine Haube beispielsweise im Zusammenspiel mit einer speziellen Tracht einnimmt. Sind das Entstehungsdatum und die Herkunft unbekannt, können eine stilgeschichtliche Einschätzung des Materials und der Ornamentik eine wesentliche Hilfe darstellen, Bekleidungsstücke zu datieren und regional zu verorten. Darüber hinaus spielt die Trageweise, vor allem der Kopfbedeckungen, eine wichtige Rolle bei dieser Zuordnung. Gemälde, Grafiken und Fotografien können hier unterstützend herangezogen werden. Kapuzenartige Hauben sowie die ehemals in der Slowakei verbreiteten Zweihörner-Hauben erfordern für eine genauere örtliche Zuweisung z. B. Kenntnisse von der Form dieser Kopfbedeckungen und vom Aufbau der jeweiligen Tracht. Die Zweihörner-Hauben (Kat. Nr. II.73) sind gekennzeichnet durch hornartige „Auswüchse“ am Kopf und über den Ohren, die je nach Herkunftsregion unterschiedliche Umrisse aufweisen können. Wesentlich für diese Kopftracht ist die Frisur, die eine gestaltende Rolle einnimmt und durch künstliche Hornformen aus Stoff, Papier, Fasermaterial und Holz ergänzt werden kann.¹

In vielen Regionen Europas galten aufwändig verzierte Kopfbedeckungen als Statussymbole, auf dem Land wie in der Stadt. Üppiger Dekor und eine ungewöhnliche Haubenform verwies augenfällig auf den gesellschaftlichen Rang einer Trägerin und dokumentierte oftmals die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe. Innerhalb einer Gemeinschaft diente Tracht zudem als wichtiges emotionales Band unter den einzelnen Mitgliedern und drückte auf diese Weise Verbundenheit aus (Abb. 1).

Die soziale Bedeutung, die textilen Objekten wie Frauenhauben zugewiesen wurde, unterlag in der Regel einem Wandlungsprozess, der sich häufig in Schrift- und Bildquellen gut ablesen lässt. Die Linzer goldene Flügelhaube beispielsweise, die bis in die 1830er Jahre als ein Statussymbol der sehr wohlhabenden Linzerinnen galt, verlor in den Jahrzehnten danach durch eine veränderte Angebots- und Nachfragesituation zunehmend an Ansehen. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts gewann sie aber wieder an Wert und wurde als kostbares Objekt in Sammlungen von traditionsbewussten Bürgern und Vereinen, die sich vor allem den als vergessen geglaubten, handwerklichen Techniken verpflichtet fühlten, integriert. Die sorgsam aufbewahrten Goldhauben dienten fortan als Vorbildmaterial zur Rekonstruktion einer regional begrenzten Haubenform.² Dem „Sammelfieber“ des späten 19. Jahrhunderts schlossen sich Künstler und Museumswissenschaftler in Europa und den Vereinigten Staaten von Amerika zu Beginn des 20. Jahrhunderts an, die auf ihren Expeditionen nicht nur Kopfbedeckungen



Abb. 1: E. Baumgartner (Fotograf): Frauen in Villinger Tracht, um 1930. Fotografie (Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. Lipp F 605,28)

erwarben, sondern oftmals auch vollständige Trachten. Die Kleidungsstücke und Kopfbedeckungen des Konvoluts Prött, die vermutlich im Jahr 1943 für die Krefelder Gewebesammlung angekauft wurden, stehen in der Tradition dieser großen textilen Sammlungen, die in zahlreichen Museen überliefert sind. Die genauen Umstände, wie es zu dieser Erwerbung kam und welche Ziele damit verfolgt werden sollten, können bis heute nicht eindeutig geklärt werden. Dennoch lassen sich nach der wissenschaftlichen Bearbeitung der Stücke Schlussfolgerungen ziehen, die über die gewonnenen Ergebnisse zu deren Einordnung hinausgehen. Aufbauend auf diesen Einzelresultaten wird im Folgenden ein Resümee der bisherigen Erkenntnisse formuliert.

„Russische Haube, rot mit Goldbrokat und Perlen“ – Einführung

Das Konvolut an europäischen Kopfbedeckungen in der Sammlung Prött im Deutschen Textilmuseum Krefeld umfasst 92 Objekte. Zu ihm gehören Frauenhauben, Fragmente von Frauenhauben, Frauenkopftücher und eine Kapuze, sowie je eine Frauen- und eine Männerkappe. Der Bestand umfasst insgesamt nur einen Bruchteil der im Deutschen Textilmuseum verwahrten Kopfbedeckungen. Die Eintragungen im Ankaufsinventar liefern nur sehr kurze Informationen. Datierungen sind nicht verzeichnet, und mitunter findet sich die Formulierung „alt“ für ein vermutetes hohes Alter einer Haube. Eine lokale Herkunft wird in der Regel genannt, ebenso wie eine kurze Erwähnung der Verzierungsart. Die angegebenen Kurztitel sind jedoch häufig nicht korrekt, ein Merkmal, das auch auf Teile der Kleidung und des Schmucks der Sammlung Prött zutrifft. Als Beispiel sei die als „Schwämler Männermütze“ bezeichnete, jedoch aus Montenegro stammende, Kappe aufgeführt (Kat. Nr. II.88). Neben Hauben, die ehemals wohl städtischen Besitzerinnen gehörten, ist eine hohe Zahl an Kopfbedeckungen aus ländlichen Gebieten überliefert, die manchmal einer bestimmten Tracht zugeordnet werden können. Die heutigen Staaten, aus denen die Hauben stammen, sind Deutschland, Österreich, Schweiz, Frankreich, Ungarn, Slowakei, Tschechien, Serbien, Albanien, Montenegro, Polen, Ukraine und Russland. Im Ankaufsinventar werden als häufigste Objekte „Hauben aus Schwaben“ – oder „schwäbisch“ – mit 18 Nennungen verzeichnet. Es folgen „ungarische“ und „westfälische“ Hauben, die jeweils 14 Mal genannt werden. Je sechs Mal sind Kopfbedeckungen aus „Oberösterreich“, „Hessen“ bzw. „Schwalm“ und der Typ „Riegelhauben“ verzeichnet, die aus München stammend oder als „fränkisch“ beschrieben werden. Die in der Liste formulierten lokalen Zuordnungen hielten größtenteils der wissenschaftlichen Überprüfung nicht stand. Es stellte sich heraus, dass viele der als „westfälisch“ bezeichneten Kopfbedeckungen aus anderen Regionen stammen, ebenso konnten die „ungarischen“ Stücke überwiegend in das ehemalige König- und Kaiserreich Österreich-Ungarn, und dort vor allem in die Slowakei, verortet werden.

Radhaube, Reginahaube, Riegelhaube ... – Form und Dekor der Hauben

Mehrere, sehr unterschiedliche Haubenformen lassen sich im Konvolut der Kopfbedeckungen nachweisen. Neben Zweistücks- und Dreistückshauben fallen insbesondere

Bodenhauben auf, die in ihrer Form variieren; sowohl weiche als auch starre Hauben können identifiziert werden. Ein besonderes Kennzeichen dieses Sammlungsbereichs ist das Vorhandensein einiger ungewöhnlicher Sonderformen, wie eine Zweihörner-Haube (Kat. Nr. II.73), eine Schnabelhaube (Kat. Nr. II.13), drei Spitzhauben (Kat. Nrn. II.2, II.30, II.31) sowie Rad- und Reginahauben (Kat. Nrn. II.32–II.38, II.40 f.).

Im Gegensatz zu verbreiteten modischen Tendenzen um 1800, Hauben und Kopfschmuck in schlichteren und kleineren Formen herzustellen und zu tragen, stand die gleichzeitige Häufung von komplizierten, aufwändigen und auffälligen Kopfbedeckungen in ländlichen Gebieten, die sich seit den 1830er Jahren ebenfalls in der gängigen Hutmode für Frauen zeigt. Als Beispiele für eine „Verkomplizierung“ der Haubenform können die Linzer Flügelhaube, die Regina- und die Radhauben genannt werden. Darüber hinaus gehören zur Sammlung Prött ebenso zwei der selten erhaltenen Helmhauben, die in Russland gebräuchlich waren (Kat. Nrn. II.91 f.).



Abb. 2: Detail von Kat. Nr. II.40, Radhaube

Die vorliegenden europäischen Kopfbedeckungen zeichnen sich durch einen großen Reichtum der verwendeten Stick- und Spitzenarten aus. Viele Motive sind profanen Stickereien und Textilien aus dem kirchlichen Kontext entlehnt. Die Vorbilder für ihre Arbeiten entdeckten Stickerinnen und Haubenmacherinnen häufig in Stickmuster-vorlagen, die bei Galanteriewarenhändlern oder kleinen Modegeschäften erhältlich waren und auch als Kopien vertrieben wurden.³ In dem Motivschatz der Haubenstickereien lassen sich länderübergreifend Ähnlichkeiten feststellen, die auf allgemein verbreitete Vorbilder schließen lassen. Oftmals wurden Kopfbedeckungen mit ornamentalen, geometrischen Motiven wie Gittern, Rauten sowie mit Würfeln und linearen Mustern geschmückt (Abb. 2–4). Daneben galt ein Augenmerk figürlichen Naturmotiven in stark abstrahierter Form, wie beispielsweise Blumen, Blüten, Blätter, Ranken, Palmetten, das sogenannte Lebensbaummotiv, Früchte, Sonnenmotive bzw. Rosetten und Herzformen (Abb. 5). Einigen der gestickten Motive kann eine symbolische Funktion zugewiesen werden, wie der Herzform, die, in Verbindung mit einem Festtag, auf der Haube einer jungen Frau auf Glück, langes Leben



Abb. 3: Detail von Kat. Nr. II.41, Fragment einer Radhaube



Abb. 4: Detail von Kat. Nr. II.75, Bodenhaube



Abb. 5: Detail von Kat. Nr. II.56, Flügelhaube

und die Hoffnung auf eine große Familie verweist. Die beispielsweise in deutschen und nordamerikanischen Museumssammlungen zahlreich vorhandenen Bodenhauben aus Melle bei Osnabrück (Kat. Nr. II.4–II.9) zeigen Herzformen, die sich überlappen. Die Motive bestehen aus verschiedenen Elementen der Metallstickerei. Neben Flechtbändern finden sich variantenreiche Flechtbandfüllungen und Würfelmotive, die jeder dieser relativ kleinen Hauben eine reizvolle Tiefe verleihen.

Der stolze Wunsch, festlicher Kleidung eine besondere, spezielle Form zu geben, offenbart sich in vielen Trachten des 19. Jahrhunderts. Modische Details aus längst vergangenen Epochen, wie der Renaissance und des Barocks, betonten oftmals das jeweils Individuelle der ländlichen Kleidung. Neben Vorlagen aus dem Bereich profaner Stickereien nutzten die Sticker und Stickerinnen im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend auch den Motivschatz liturgischer Textilien. Zu den Motiven, die von kirchlichen Gewändern in die Dekoration von Trachten, vor allem der Slowakei, übernommen wurden, gehörten neben Weinblättern, Trauben, Tulpen, Herzen, Granatäpfel auch Weizenähren und -bündel sowie Eichenblätter (Kat. Nrn. II.76 f.).⁴

Auf die außergewöhnliche Vielfalt der textilen Techniken und die verschiedenen Handarbeitstraditionen aus den ehemaligen Gebieten des Habsburger Reichs wurde bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts von verschiedener Seite hingewiesen. Frieda Lipperheide betonte in einem Bericht über die Landesausstellung in Budapest 1885, der in der Zeitschrift „Die Modenwelt“ erschien, vor allem die Einzigartigkeit jedes textilen Objekts und den kreativen Erfindungsgeist der ausführenden Stickerinnen:

„Überall, im Großen wie im Kleinen, ist die Selbständigkeit der Arbeiterin zu bewundern; sie dichtet mit Nadel und Faden

und gestaltet die Musterung immer aus sich heraus, aus den vorhandenen Motiven stets etwas Neues. So sind kaum jemals zwei ganz gleiche Stücke zu finden, wohl ähnlich, aber nie übereinstimmend.“⁵ Und einige Zeilen weiter schreibt die Autorin:

„Jedes Stück der in reichster Vielseitigkeit zusammengestellten Trachten, die, so mancherlei Gemeinsames sie auch aufweisen, doch wieder so unendlich verschieden sind, jeder einzelne Gewandtheil trägt seine Ausschmückung, und jede Art von Stickerei wird dazu herangezogen; jedes Stück ist in seiner Art einzig, originell; es giebt kein vorgeschriebenes Muster, jede Stickerin ist eine freischaffende Künstlerin.“⁶

Aus den Ländern Österreich-Ungarns gelangten seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts slowakische Textilien über mehrere Jahrzehnte hinweg in hoher Zahl in europäische und nordamerikanische Museen und ebenso in Sammlungen privater Liebhaber und von Modeentwerfern (Abb. 6). Beispielsweise besaß Emilie Flöge eine umfangreiche Kollektion slowakischer Textilien, aus der sie einzelne Fragmente als Dekorationselemente in von ihr geschaffene Kleider und Raumtextilien integrierte.⁷



Abb. 6: Hans Retzlaff (Fotograf, 1902–1965): Tracht, Slowakei, Waagtal, Stickereien aus Pistyan. Foto um 1930 (Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. Lipp F 765a,15)

Die Materialien für die Herstellung von Hauben, wie Seide, Gold- und Silbergespinste, Metallspitze, Perlen, Pailletten und Flitter, waren seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

sowohl in der Stadt als auch in ländlichen Gebieten in unterschiedlichen Qualitäten und Preislagen erhältlich. Verschiedenste Rohstoffe und Stick- und Handarbeitsmittel konnten durch die angestiegene Verfügbarkeit von Textilien und Waren auf dem freien Markt von Angehörigen des städtischen Bürgertums sowie von ländlich-bäuerlichen Bevölkerungsgruppen verwendet werden. Als Ersatz für kostbare Gold- und Silberdrähte standen zudem preiswertere, sogenannte leonische Waren – vergoldete und versilberte Metallfäden in unterschiedlicher Legierung und Qualität – zur Wahl (Abb. 7, 8).⁸ Die enorme Zunahme des Warenverkehrs in Europa bildete die Voraussetzung für einen neuen Aufschwung der Goldstickerei seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, der in vielen Ländern Mitteleuropas nahezu gleichzeitig zu dokumentieren ist. Parallel zu diesen Entwicklungen ist eine Vereinfachung einiger Haubenformen und Dekorationsarten zu beobachten, die der fortschreitenden Industrialisierung im Bereich der Bekleidung geschuldet ist. Als Beispiele sind elsässische Zweistückshauben zu nennen, welche die bis dahin als modisch geltenden, in der städtischen Oberschicht verbreiteten Schneppenhauben zu Beginn des 19. Jahrhunderts ablösten und schließlich in allen Bevölkerungsschichten getragen wurden (Kat. Nrn. II.60 f.). Die Stoffe dieser Hauben stammten größtenteils aus Kleidern oder Herrengilets, die in Zweitverwendung genutzt wurden. Die Metallstickerei, mit der elsässische Zweistückshauben häufig geschmückt wurden, war von sehr unterschiedlicher Qualität. Ihre Motive entsprangen beliebten Stickereien aus dem letzten Drittel des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, aus dem Premier Empire und der Zeit der Restauration.⁹ Der Rückgriff auf gleiche Motive und Motivgruppen über einen langen Zeitraum hinweg erschwerte eine genaue Zuordnung dieser und auch anderer Hauben. Als ein Glücksfall stellt sich manchmal der Fund von Papier heraus, das als Verstärkung diente und vereinzelt einen Hinweis zur Datierung liefert.¹⁰



Abb. 7: Detail von Kat. Nr. II.84, Kopftuch

Einige Hauben der Sammlung Prött sind mit kostspieligem Perlenschmuck verziert (Kat. Nrn. II.37, II.50, II.59). Neben Perlenstickerei und der Kombination von Perlenstickerei und aufgelegten Perlenschnüren lassen sich Glasperlen in Netzfädelschnur belegen. Nachdem Perlenarbeiten lange Zeit als Luxusprodukte galten, die als „ouvrages de dames“ von gut situierten Frauen hergestellt wurden, erlebte Europa im 19. Jahrhundert einen regelrechten „Perlenrausch“, der

mit einem Aufschwung der Perlenindustrie, insbesondere in Gablonz und der umliegenden Region, verbunden war. Da es oftmals keine Vorlagen für Perlenarbeiten gab, verwendeten professionelle Stickerinnen sowie Laien häufig Stickvorlagen für Wollstickerei auf Stramin, die seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts überall im Umlauf waren.¹¹

Mit Seide, Perlen, Gold und Silber – Zur Herstellung von Frauenhauben im 19. Jahrhundert

Einfache Hauben wurden in der Regel von der bürgerlichen und bäuerlichen Bevölkerung selbst hergestellt, beispielsweise weiche, nach Vorlagen der Buntstickerei bestickte Boden- oder Zwei- bzw. Dreistückshauben. Aufwändiger verzierte Kopfbedeckungen, vor allem mit reicher Metallstickerei geschmückte Hauben, wurden von Haubemacherinnen oder Haubenstickern und Stickerinnen angefertigt. Dass im deutschsprachigen Raum bereits im späten 18. Jahrhundert Kopfbedeckungen als Wertgegenstände betrachtet wurden, die in manchen Haushalten in großer Zahl vorhanden waren, belegen Diebstahlsanzeigen in verschiedenen Wochenblättern.¹²



Abb. 8: Detail von Kat. II.86, Kopftuch

Von Spezialistinnen stammten beispielsweise Reginahauben, die Böden schwäbischer Radhauben, Linzer Flügelhauben sowie Riegelhauben. Die kostbaren Materialien für die Verzierung wurden oftmals in Klosterwerkstätten gefertigt oder von größeren Unternehmen regional und überregional vertrieben. Gold- und Silberdrähte, sowie „leonische Waren“ und vorgefertigte Metallspitzen stellten beispielsweise in Wien verschiedene Fabrikanten – die „Goldherren“ – her und schickten sie „an die Modistinnen der Provinzen“.¹³ Gold- und silberfarbene Metallspitzen aus Zerbst und den Orten im Erzgebirge erreichten Messen und Märkte in weit entfernten Regionen, ebenso wie die höherwertigen Metallspitzen und Bänder aus dem französischen Lyon. Pailletten, die erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der Haubenherstellung häufiger verwendet und ebenfalls in ganz Europa gehandelt wurden, ersetzten im Laufe des 19. Jahrhunderts mehr und mehr die gewebten Gold- und Silberborten, die zuvor beliebte Verzierungselemente an weiblichen Kopfbedeckungen gewesen waren (Kat. Nr. II.10–II.12).

Aus der um 1840 endenden Blütephase der Linzer Goldhauben (Kat. Nrn. II.53–II.56) ist eine schriftliche Quelle

überliefert, in der eine Goldhaubemacherin, Josephine Klaar, zu Wort kommt. Die Spezialisierung zu diesem „Gewerbszweig“ erfolgte in Oberösterreich erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Einige Jahrzehnte später berichtet Josephine Klaar über den Schlusspunkt der weit über Linz hinausreichenden Goldhauben-Zeit:

„Aber jetzt ist beinahe die goldene Zeit der goldenen Hauben vorbei, [...] Ja sonst trug jede Frau hier in Linz und in der Umgegend eine goldene Haube, die einen durchaus unabweislichen Theil ihres Brautschmuckes ausmachte. [...] Jetzt sind unsere schönen Haub'n aber ganz in die Verachtung gerathen, und sie kommen noch immer mehr ab, weil der Mittelschlag der Menschen immer größer wird, und die, welche ordentlich sind und sich etwas absparen, immer seltener. Sie wollen jetzt alle das Billige, und da tragen sie nur eine Melange von Spitzen, falschen Blumen und sonstigem Geschlamperwerk auf dem Kopfe, das sie alle vier Wochen ein Mal umändern müssen, und das ihnen das Leben doch theurer macht, als wenn sie sich von oben bis unten in Gold kleideten. Nur wenige honette Bürgersfrauen giebt es noch, die noch wissen, was 'ne solide Haub'n ist, und sich nicht scheuen, 70 bis 80 Gulden für etwas anzulegen, was sie bei'm Tode noch auf die Kinder vererben können.“¹⁴



Abb. 9: Albert Kretschmer (1825–1891): Tracht in Österreich, Ober-Österreich, um 1870. Chromolithografie (Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. Lipp O 665,01)

Einige Zeilen später betont der aus Bremen stammende Reisechronist Johann Georg Kohl, dass die österreichischen Goldhauben – wie auch diejenigen anderer Regionen – sehr

wohl den modischen Wechseln unterliegen, „in den Mustern und Formen“, und keineswegs eine starre, unveränderliche Form aufweisen. Kohl vergisst nicht, darauf hinzuweisen, dass Josephine Klar „eine Menge alter Hauben [besaß, I.F.-H.], die ihr zum Einschmelzen verkauft worden waren.“¹⁵ Resümierend stellt er fest: „So wechseln dann selbst auch die Beständigen mit der Mode in unseren Zeiten, wo alles wankt und schwankt.“¹⁶

Trachten-Kostümfeste und die Trachtenerneuerung seit dem späten 19. Jahrhundert ließen die Linzer Goldhaube in ihrer „klassischen“ Form weiterleben, und wie zu Beginn ihrer Hochphase wurde sie in jüngster Vergangenheit vor allem in den Städten getragen (Abb. 9).¹⁷



Abb. 10: Detail von Kat. Nr. II.48, Riegelhaube, Innenseite

Um mögliche Kundinnen auf ihr Geschäft aufmerksam zu machen, nutzte Josephine Klar die Möglichkeit der Straßenwerbung. Ein großes Schild, das an einer Straßenecke aufgestellt war, kündete von ihren Fertigkeiten als Goldhaubenmacherin.¹⁸ Als weitere Werbemaßnahmen zahlten sich Anzeigen in den seit dem 18. Jahrhundert verstärkt publizierten Zeitungen und amtlichen Intelligenz- und Wochenblättern aus sowie die in Kopfbedeckungen eingeklebten Herstellerschildchen aus Papier. Eine relativ große Anzahl von Papieretiketten befindet sich in Riegelhauben des 19. Jahrhunderts, die aus München, Niederbayern und der Oberpfalz stammen. Als einzige mit einem Herstellerschild versehene Kopfbedeckung, die aus der Sammlung Prött stammt, ist eine Riegelhaube zu nennen, die von der „Stickerin und Haubenmacherin“ Lene Stadler (1822–1877) aus Regensburg gefertigt wurde (Abb. 10, Kat. Nr. II.48). Riegelhauben, die seit dem beginnenden 19. Jahrhundert in München belegt sind, erlebten rasch eine große Verbreitung, schließlich in allen Bevölkerungsschichten, sowohl als Kopfschmuck zum modischen Kleid als auch zur Stadttracht. Die Form und Verzierung der Haubenböden mit goldener und silberner Metallstickerei und Perlen veränderten sich bis

zum Ende des Jahrhunderts, ebenso variierte auch die Trageweise. Neben selbständig arbeitenden Frauen, die wohl hauptsächlich diese zierlichen Kopfbedeckungen fertigten, sind Riegelhauben auch von Männern hergestellt worden.¹⁹ Die Berufsbezeichnungen in den Etiketten, Adressbüchern und Anzeigen in München und anderen Orten wechselten zwischen „(Gold- und Silber) Stickerin“, „Bortenwirkerin“, „Haubenmacherin“ und seit 1830 „Riegelhaubenmacherin“.²⁰ Lene Stadler ist als Haubenmacherin gut dokumentiert: Sie ist von 1859 bis 1872 in den Adressbüchern Regensburgs als Riegelhaubenstickerin verzeichnet. Insgesamt haben sich mindestens 22 Riegelhauben erhalten, die Lene Stadler zugeschrieben werden können.²¹



Abb. 11: Detail von Kat. Nr. II.45, Riegelhaube, Außenseite

Die Kopfbedeckungen der Sammlung Prött – Anregungsmaterial zu neuer Formgebung

Die Münchner Riegelhaube, die aufgrund ihrer geringen Größe auch zeitweise „Riegelhäubchen“ genannt wurde, gilt als Kopfbedeckung, kann jedoch viel eher als Kopfschmuck betrachtet werden (vgl. S. 37, Abb. 5). Während sich die Grundform dieses Haubentyps kaum veränderte, wandelten sich im Laufe seiner langen Entwicklung die Dekorationsarten und Stickmotive. Auf einen textilen Stickgrund wurden mit unterschiedlichen Materialien einzelne Motive gestickt, die von der Mittelachse symmetrisch angelegt sind. Neben Blumen, Palmetten, Blättern und Rosetten können Schmetterlingsmotive sowie abstrakte Ornamentformen – Kreise und Spiralen – beschrieben werden (Abb. 11). Die Materialien, die an Riegelhauben zu beobachten sind, lassen sich ebenso an anderen Hauben aus anderen Regionen sowie an Kleidungsstücken, die der Sammlung Prött angehören, identifizieren. Verzierungstechniken, die sekundär auf einen Trägerstoff aufgebracht werden – wie die Stickerei – sind in einer großen Fülle auf Objekten des europäischen Konvoluts Prött zu entdecken. Bereits vor der Erwerbung dieses umfangreichen Bestands verfügte die Krefelder Gewebesammlung über eine große Anzahl an Stickereien, die in erster Linie als Fragmente inventarisiert wurden. Zur Erweiterung der Sammlung und als „Anschub“ für die Realisierung einer ergänzenden, möglicherweise geplanten Kostüm- und Trachtensammlung waren die Kopfbedeckungen, die Kleidung und auch der Schmuck aus unterschiedlichsten europäischen Gebieten eine willkommene Gabe.²²

Die in vielfältiger Weise verzierten, museal aufbewahrten Objekte dienten als Anregungsmaterial für Krefelder Designer verschiedener Entwurfszweige, vom Stoffdesign bis zur Mode sowie dem ihr verwandten Bereich der Accessoires.

Die Wiederbelebungsstendenzen handwerklicher Techniken in den angewandten Künsten, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ausgehend von England, das europäische Kunstgewerbe erfassten, erfuhren bis in die 1920er Jahre immer wieder neuen Aufschwung. Schließlich setzte aber eine „Verarmung“ der Gestaltung unter der Prämisse „Form ohne Ornament“ ein, die vor allem das Wohn-design, Glas, Keramik sowie die Wohntextilien betraf.²³ Die Textilproduktion für Kleiderstoffe sowie für Accessoires, die sich nach den Vorgaben aus Paris richtete, unterlag nicht diesem Diktat, sondern ging ihren eigenen Weg, teils mit üppiger Verzierung mittels Perlen und Pailletten. Ein steter Wandel der Herstellungs- und Verzierungstechniken in der Modebranche, wie z. B. diejenige der Stickerei, setzt vom

Entwerfer und Kunsthandwerker ein feines Materialgefühl voraus, das wesentlich für die Entwicklung von neuen Stilen ist. Der handwerkliche Prozess und das Erscheinungsbild des Objekts sind hierfür wichtiger als die verwendeten Motive. Nach Barbara Mundt sind die Abfolgen von Phasen großer Kreativität im Kunsthandwerk und Phasen hoher Kopiertätigkeit als Zeugnisse historischer Kohärenz zu beschreiben, die mithin charakteristisch sind für das Kunsthandwerk und Kunstgewerbe des 19. und 20. Jahrhunderts.²⁴

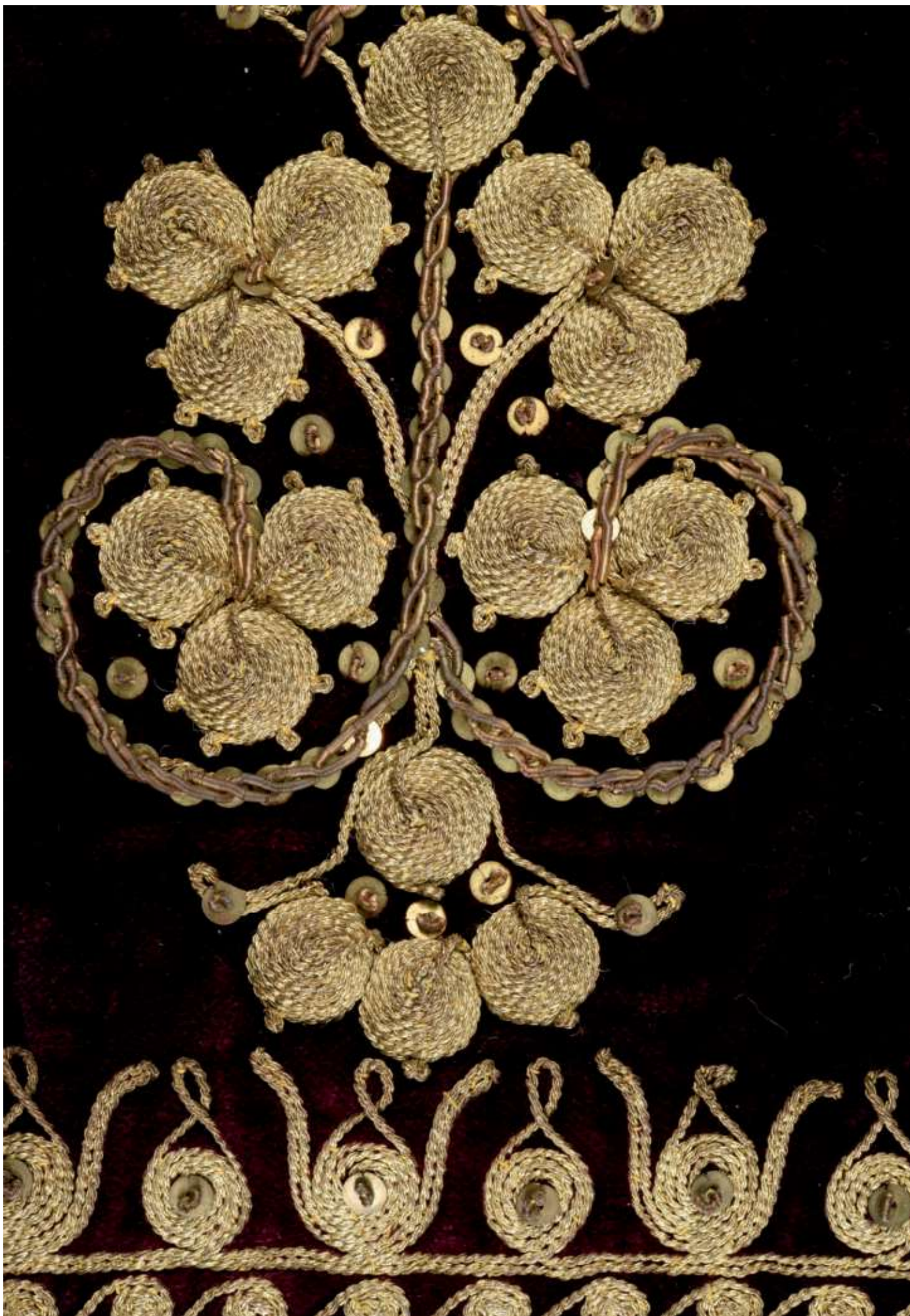
Vor diesem Hintergrund lässt sich in der Gesamtschau im Hinblick auf den Erwerb der Sammlung Prött eine Wertschätzung für diese Wandlungsfähigkeit von Dekorationsverfahren und für das Material und seine Eigenschaften beobachten. Zugleich offenbart die Auswahl der Stücke ein Gefühl für das Besondere und die hohe Bedeutung volkstümlicher Formsprache für die künstlerische Gestaltung.²⁵

1 Zu den Zweihörner-Hauben siehe den grundlegenden Beitrag von Heide Nixdorff (Nixdorff 1985).
 2 Lipp 1980; Schindler 1984, S. 52 f.; Svoboda 1990, S. 28–35.
 3 Bergemann 2006, Kap. III; dort auch ältere Literatur.
 4 Williams 1996, S. 36 f.
 5 Frieda Lipperheide, in: Die Modenwelt, Jg. 21, H. 10, 16.2.1886.
 6 Dies. Weiter schreibt sie: „Die Leder-Röcke und Janker der Männer, die Mieder und Schürzen der Frauen, ihre Hauben und Blusen und wiederum die groben Leinenhemden, Alles trägt einen mehr oder weniger reichen, zuweilen barocken, immer aber malerischen Schmuck. Nirgends wird Zeit und Mühe gespart, und die feinen Stickereien und reichen Durchbruch-Arbeiten sind oft geradezu Wunderwerke von Fleiß, Geschicklichkeit und feinem Farbensinn.“
 7 Kat. Wien 1988, S. 83–92; Pallestrang 2015.
 8 Szeibert-Sülzenfuhs 1997, S. 22.
 9 Kat. Colmar 2009, S. 72.
 10 Ebd., S. 71; siehe auch Kat. Nr. II.59 in diesem Katalog.
 11 Wolters 2011, S. 31.
 12 Fleischmann-Heck, im Druck; Weymann 2015; Deneke 1987.
 13 Kohl 1842, S. 66.
 14 Ders., S. 65 f.
 15 Ders., S. 68.
 16 Ebd.
 17 Svoboda 1990, S. 35. Ebenso wie die Linzer Flügelhaube wurden auch hessische Haubentypen im späten 19. Jahrhundert „wiederentdeckt“ und teils in Märchen-Illustrationen, z. B. von Otto Ubbelohde, abgebildet. Der „Entdeckung einer volkstümlichen Tradition“ folgte oftmals eine „Umwandlung in die ‚nationale Tradition‘ einer ländlichen Bevölkerung“ (Hobsbawm 2005, S. 124).
 18 Kohl 1842, S. 65.

19 Weber 2016, S. 258.
 20 Dies., S. 258.
 21 Dies., S. 259.
 22 Zum Plan von Johannes Itten, an die Gewebesammlung und die Flächenkunstschule eine Kostümsammlung anzuschließen, siehe Thönnissen 1992, S. 52 f.
 23 Mundt 1982, S. 8. „Die Form ohne Ornament“ bezieht sich auf den Ausstellungsband gleichnamigen Titels der Ausstellung „Die Form“ des Deutschen Werkbunds 1924 in Stuttgart.
 24 Dies., S. 8.
 25 Auf den Wert volkstümlicher Stickereien aus Südosteuropa – aus Bulgarien – als Vorlagenmaterial für den Entwurf heimischer Handarbeiten wies bereits Frieda Lipperheide in ihrem bereits zitierten Artikel zur Budapester Landesausstellung hin: „[...] die schönste und prächtigste Ausschmückung aber erhält der gerade Aermel durch eine breite Borte, die, von schmalen Abschlußbäumchen begrenzt, eine meist in Carreaux eingetheilte, aber immer schöne und bis in's Unendliche wechselnde Musterung aufweist. In hohem Maße verdienen alle diese Stickereien auch bei uns gepflegt zu werden; diese Blätter haben ihren Leserinnen schon manche schöne Vorlage geboten und werden weitere neue bringen; wir haben eine Fülle der besten Stücke gesammelt.“ (Lipperheide, in: Die Modenwelt, Jg. 21, H. 8, 16.1.1886).



Kat. Nr. I.41, Detail



Kat. Nr. I.142, Detail

Katalog