



Annali. Sezione germanica

Rivista del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Università di Napoli L'Orientale

34 (2024)

**Zur Mode im deutschen Kulturraum.
Materialien, Textilien, Texte**

germanica;



UniorPress

Direttrice: Elda Morlicchio (Università di Napoli L'Orientale)

Comitato Editoriale: Αναστασία Αντονοπούλου / Anastasia Antonopoulou (Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / National and Kapodistrian University of Athens), Simonetta Battista (Københavns Universitet), Maria Grazia Cammarota (Università di Bergamo), Sabrina Corbellini (Rijksuniversiteit Groningen), Sergio Corrado (Università di Napoli L'Orientale), Claudia Di Sciacca (Università di Udine), Anne-Kathrin Gaertig-Bressan (Università di Trieste), Elisabeth Galvan (Università di Napoli L'Orientale), Elvira Glaser (Universität Zürich), Barbara Häußinger (Università di Napoli L'Orientale), Anne Larrory-Wunder (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Simona Leonardi (Università di Genova), Maria Cristina Lombardi (Università di Napoli L'Orientale), Oliver Lubrich (Universität Bern), Valeria Micillo (Università di Napoli L'Orientale), Silvia Palermo (Università di Napoli L'Orientale), Alessandro Palumbo (Universitetet i Oslo), Γιάννης Πάγκαλος / Jannis Pangalos (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης / Aristotle University of Thessaloniki), Jörg Robert (Eberhard Karls Universität Tübingen), Gabriella Sgambati (Università di Napoli L'Orientale), Eva-Maria Thüne (Università di Bologna)

Comitato Scientifico: Rolf H. Bremmer (Universiteit Leiden), Carmela Giordano (Università di Napoli L'Orientale), Wolfgang Haubrichs (Universität des Saarlandes), Alexander Honold (Universität Basel), Britta Hufeisen (Technische Universität Darmstadt), Ármann Jakobsson (Háskóli Íslands / University of Iceland), Daniel Sävborg (Tartu Ülikool / University of Tartu), Elmar Schafroth (Heinrich Heine Universität Düsseldorf), Michael Schulte (Universitetet i Ågder), Arjen P. Versloot (Universiteit van Amsterdam), Burkhardt Wolf (Universität Wien), Evelyn Ziegler (Universität Duisburg-Essen)

Redazione: Angela Iuliano (Università di Napoli L'Orientale),
Luigia Tessitore (Università di Napoli L'Orientale)



Annali. Sezione germanica

Direttrice responsabile: Elda Morlicchio

ISSN 1124-3724

Registrazione Tribunale di Napoli n. 1664 del 29.11.1963

UniorPress | Via Nuova Marina, 59 | 80133 Napoli



Annali. Sezione germanica

Rivista del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Università di Napoli L'Orientale

34 (2024)

Zur Mode im deutschen Kulturraum. Materialien, Textilien, Texte

herausgegeben von

Kerstin Kraft; Birgit Haase; Sergio Corrado

germanica;



UniorPress

•
;

La rivista opera sulla base di un sistema *double blind peer review* ed è classificata dall'ANVUR come rivista di Classe A per i Settori concorsuali dell'Area 10.
La periodicità è di un numero per anno.

germanica;
Università di Napoli L'Orientale
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Via Duomo, 219 | 80138 Napoli
germanica@unior.it



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International License

edizione digitale in *open access*:
germanica.unior.it

**Zur Mode im deutschen Kulturraum.
Materialien, Textilien, Texte**

Kerstin Kraft; Birgit Haase

Das Material der Mode.

Zur Einführung 9

Michaela Breil

Eleganz und Revolution.

Das Wechselspiel zwischen technischen Neuerungen und Strumpfmode
im Deutschland des 20. Jahrhunderts 19

Johannes Pietsch

Der Samtrock des Feldherrn Tilly (1559-1632) 49

Birgit Haase

„Sie formen am Stil unserer Zeit“.

Die Hamburger Meisterschule für Mode in den 1950/60er Jahren 75

Kerstin Kraft

Das Literaturkostüm.

Literarische Kleiderbeschreibungen aus der Perspektive
der Mode- und Textilwissenschaft 103

Julia Bertschik

Oberflächen-Ekel.

Zur (Un-)Moral der Kleidermode
bei Friedrich Theodor Vischer und Christian Kracht 131

Kira Jürjens

Rauschende Kleider.

Zur Akustik der Mode bei Theodor Storm 149

Aliena Guggenberger

Text, Textur, Textil.

Tragbare Reklame vom TET-Kleid zum *paper dress* 171

Fabiola Adamo

Critica politica e fantasie di lusso.
Le rubriche di moda di «Missy Magazine» 191

Charlotte Brachtendorf

Zwischen Ästhetik und Funktion.
Begriffstheoretische Perspektiven auf digitale Mode 221

altri saggi

Ciro Porcaro

Deutsche Konversionen als konzeptuelle Metonymien.
Ein Vergleich mit dem Englischen 249

Claudia Di Sciacca

As if on soft wax.
The reception of the *Apparito in Monte Gargano* in pre-Conquest England 269

Marco Prandoni

African and African European characters
in Bredero's early 17th-century plays 291

recensioni

Claudia Buffagni, Maria Paola Scialdone (Hg.)
Grenzüberschreitungen in Theodor Fontanes Werk.
Sprache, Literatur, Medien
(Lorenza Rega) 315

Margherita Cottone

Eutopia.
Giardini reali e immaginari tra Settecento e Novecento
(Davide Di Maio) 321

autori; autrici

..... 325

;

**Zur Mode im deutschen Kulturraum.
Materialien, Textilien, Texte**

herausgegeben von
Kerstin Kraft; Birgit Haase; Sergio Corrado

Johannes Pietsch

Der Samtrock des Feldherrn Tilly (1559-1632)

Johann Tserclaes Count of Tilly was the most successful military leader during the Thirty Years' War. He became major general in the army of Duke Maximilian I of Bavaria in 1610, then, in 1630 equally field marshal under Emperor Ferdinand II. One year later Tilly was made responsible for the devastating sack of Magdeburg. Finally, in 1632 he was wounded in the battle at Rain am Lech and died in Ingolstadt two weeks afterwards. Tilly's cassock made of dark violet velvet and decorated with passementerie braid is one of the most prominent objects in the famous textile and dress collection of the Bayerisches Nationalmuseum in Munich. The thorough examination of the garment consisted in analysing its cut as well as all the materials and tailoring techniques used. Comparing the extant dress item with pictorial and archival sources have made it possible to classify it as a typically Western cassock of typically Western cut made in the then popular Hungarian style and to date its fabrication more precisely.

The velvet cassock of General Tilly (1559-1632)

[Tilly; Thirty Years' War; cassock; pattern diagram; tailoring]

;

1. Einleitung

Originale Gewänder aus dem 17. Jahrhundert sind heute nur in wenigen Museen und Sammlungen anzutreffen. Das Bayerische Nationalmuseum in München bewahrt allerdings einen ganz besonderen Schatz: den Rock des Feldherrn Tilly aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges (Abb. 1). Er ist eines der prominentesten Stücke im international bedeutenden Bestand an historischen Textilien und Kleidungsstücken. Bereits seit der Gründung des Hauses im Jahr 1855 wurden Objekte dieser Sammlungsbereiche erworben und ausgestellt. Die an dem erhaltenen Samtrock vorgenommenen und im Folgenden vorgestellten, objektbasierten Untersuchungen, die anschließend mit Bild- und Schriftquellen verknüpft wurden, führten zu einer Reihe neuer Erkenntnisse über Männerkleidung im 17. Jahrhundert. Dabei war das Ziel die genauere Datierung des Rocks und seine Einordnung als spezifischen Gewandtyp.



Abb. 1: Der Samtrock des Grafen Tilly, wohl Süddeutschland, um 1630

2. Zur Person Tillys

Johann Tserclaes Baron de Tilly et Marbais wurde 1559 in den Spanischen Niederlanden geboren, entweder in Brüssel oder auf Burg Tilly, dem Brabanter Stammsitz der Familie (Junkelmann 2011: 14, 110). Seine Muttersprache war Französisch, daher nannte er sich selbst Jean. Auch seine Soldaten und deren Familien, die er fürsorglich behandelte, bezeichneten ihn als „Vater Jean“ (Kaiser 1999: 39, 148; Junkelmann 2007: 16-17). Der flämische Familienname lautete eigentlich *T'Serclaes*. Jedoch war schon zu Lebzeiten des Feldherrn die verbreitetste Schreibweise *Tserclaes* und ist daher bis heute in der Literatur üblich (*ebd.*: 41, Anm. 2). Johanns Vater, Martin Tserclaes von Tilly, wurde 1568 von Don Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel (1507-1582), Herzog von Alba, der ihn als Rebellen ansah, in die Verbannung geschickt. Zudem wurden seine Güter konfisziert. So brachte Martins aus Deutschland stammende Gemahlin Dorothea von Schierstedt (1530-1597) ihre beiden Söhne um 1570 bis 1575 in den Jesuitenschulen von Châtelet bei Lüttich sowie Köln unter. Inzwischen war 1574 der Vater nach der Leistung eines Treueeides rehabilitiert worden. Spätestens 1578 trat Johann in die spanische Armee ein und diente zeitweise auch anderen katholischen Herren. Ab 1598 stand er schließlich in kaiserlich-habsburgischen Diensten und kämpfte bis 1606 im sogenannten ‚Langen Türkenkrieg‘. Auf den ungarischen Kriegsschauplätzen wurde er immer wieder befördert, 1604 schließlich zum Feldmarschall (*ebd.*: 10; Junkelmann 2011: 14, 110).

1610 stieg Johann Tserclaes von Tilly zum Generalleutnant in der Armee des Herzogs Maximilian I. von Bayern (1573-1651) auf, welcher seit 1609 Bundesoberst der Liga der katholischen Reichsfürsten war und 1623 die Kurfürstenwürde erlangte. Somit war Maximilian der höchstrangige Kriegsherr der Katholischen Liga, und Tilly fungierte als sein militärischer Stellvertreter (*ebd.*: 19). Beide verband ihr tiefer Glaube und eine große gegenseitige Achtung (*ebd.*). 1622 wurde Tilly in den Grafenstand erhoben. Darüber hinaus erhielt er nach und nach von Herzog Maximilian I. einige Besitzungen in der Oberpfalz als Belohnung (*ebd.*: 25). Die ihm zweimal – 1623 und 1627 – angebotene Erhöhung zum Reichsfürsten lehnte er jedoch ab (Kaiser 1999: 30, Anm. 88).

Indes war 1618 der Dreißigjährige Krieg losgebrochen. In der Schlacht am Weißen Berg im Jahr 1620 errang Tilly den ersten einer ganzen Serie glänzender Siege gegen die protestantischen Gegner (Junkelmann 2011: 31, 36). Tatsächlich war er der erfolgreichste Feldherr dieses Krieges (Junkelmann 2007: 6). Ein Porträt in ganzer Figur (Abb. 2)¹, der vornehmsten Bildnisgattung, zeigt ihn etwa zwischen 1625 und 1630 auf der Höhe seiner militärischen Karriere.



Abb. 2: Johann Tserclaes Graf von Tilly, unbekannter Künstler, um 1625-1630

¹ München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 399.

Damals war er bereits um die 70 Jahre alt, durch seine „maßvolle Lebensweise“ galt er jedoch als ungemein rüstig (Kaiser 1999: 54-55). Er trägt einen geschwärzten Harnisch über einer dunkelgrauen Kniehose. Seine Beine stecken in engen, hohen Reitstiefeln. Das Degengehänge samt Degen hat er sich um die Taille geschnallt. In der Linken hält er den Kommandostab. Seine Rechte ruht auf dem Visierhelm, den er auf einem Tisch mit roter Seidendecke abgelegt hat. Als modisches Accessoire trägt Tilly eine weißleinen Halskrause in einer Form, wie sie in den 1620er Jahren Mode war. Um seine herausgehobene Stellung noch besonders zu betonen, steht er vor einem wallenden roten Vorhang.

Im Jahr 1630 wurde Johann Tserclaes als Nachfolger Albrecht von Wallensteins (1583-1634) nun auch Generalleutnant des Kaisers Ferdinand II. (1578-1637) (Junkelmann 2011: 39). Somit unterstand er zwei Kriegsherren, die oft unterschiedliche Interessen verfolgten (Junkelmann 2007: 13). Ebenfalls 1630 griff der schwedische König Gustav II. Adolf (1594-1632) auf protestantischer Seite in das Kriegsgeschehen ein. Die Stadt Magdeburg verbündete sich mit dem Schwedenkönig. Und die wenig ruhmreiche Belagerung dieser Stadt im Jahr 1631 sollte zum persönlichen ‚Sündenfall‘ Tillys geraten. Nachdem Magdeburg alle Kapitulationsverhandlungen abgelehnt hatte, ließ der Feldherr die Stadt erstürmen. Dabei brach eine verheerende Feuersbrunst los, deren Ursache rätselhaft bleibt. Aus heutiger Sicht ist auszuschließen, dass Tilly das Feuer absichtlich hatte legen lassen. Doch kamen bei der Eroberung und Zerstörung Magdeburgs mindestens 20.000 Menschen grausam zu Tode. Und so gilt dieses Ereignis als der „Inbegriff der Schrecken des Dreißigjährigen Krieges“ (Junkelmann 2011: 39-42). Als Reaktion darauf verbreitete die Protestantische Union verschiedene Flugblätter, die Tilly als den Hauptschuldigen der Katastrophe darstellten (*ebd.*: 43-46). Die militärische Rache für diese Bluttat folgte im September 1631 in der größten Schlacht des Krieges bei Breitenfeld nördlich von Leipzig. Tilly und seine Truppen wurden dort von der schwedischen Armee mit Beteiligung der Sachsen unter Kurfürst Johann Georg I. (1585-1656) vernichtend geschlagen (Junkelmann 2007: 35-37 und 2011: 47). Nach dieser Niederlage brachte man noch mehr Flugschriften in Umlauf, die alle gegen den Feldherrn Tilly gerichtet waren. Denn den Kaiser wagte man nicht direkt anzugreifen (*ebd.*: 47-52). Eines der Blätter trägt den Titel *Sächsisch Confect* (Abb. 3)². Dort balanciert Tilly auf zwei Kugeln, die mit *Fraus* (Hinterlist) und *Invidia* (Missgunst) bezeichnet sind und greift nach der Konfekttafel mit ideellen und religiösen Werten. Links steht Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen sicher auf zwei Blöcken namens *Bona causa* (gute Sache) und *Spes*

² Halle (Saale), Kulturstiftung Sachsen-Anhalt – Kunstmuseum Moritzburg, Inv.-Nr. MOIIF00037.

Sächsisch Confect.

Heilig ist uns dieses Confect

Drum Schlagen wir dich billig wech.

Luna Edicta

Tillys letzte Schlacht war jene bei Rain am Lech im Frühjahr 1632, wieder gegen den Schwedenkönig. Dem Feldherrn der Liga wurde am 15. April von einer Gewehr­kugel der rechte Oberschenkel zerschmettert. Kurfürst Maximilian be­fahl den geordneten Rückzug der katholischen Armee nach Ingolstadt in der darauffolgenden Nacht (*ebd.*: 53-54). Der tödlich verwundete Generalleutnant Tilly wurde dort im Haus des Professors Arnold Rath (1599-1671) von Maxi­milians Leibarzt und einem Chirurgen versorgt. Allerdings brach eine Knochen­markentzündung aus, und Johann Tserclaes Graf von Tilly starb am 30. April 1632. Sein Leichnam wurde drei Tage aufgebahrt und dann in die Ingolstädter Hl.-Kreuz-Kirche verbracht, wo man den Sarg zunächst beisetzte (*ebd.*: 56-58). Eigentlich hatte Tilly verfügt, in der Gnadenkapelle des bedeutenden Wallfahrts­ortes Altötting seine letzte Ruhe zu finden. Dort erfolgte 1633 jedoch ein gene­relles Bestattungsverbot (Moesmann 1913: 1-2). So wurde nur das Herz Tillys

1637 unter dem Fußboden der heiligen Kapelle begraben (Junkelmann 2011: 58). Erst 1652 überführte man Tillys Leichnam von Ingolstadt nach Altötting und bestattete ihn zusammen mit seinem in diesem Jahr verstorbenen Neffen Werner sowie zwei von dessen Kindern unter der Peterskapelle der Stiftspfarrkirche St. Philippus und Jakobus – heute Tilly-Kapelle (Moesmann 1913: 4-5).

Im 19. Jahrhundert wurde die Tilly-Gruft zu einer touristischen Attraktion, die nicht nur im volkstümlichen Wallfahrtswesen eine Rolle spielte. Denn auch vonseiten des Staates wurde der Feldherr als identitätsstiftende historische Persönlichkeit erkannt und eingesetzt. König Ludwig I. (1786-1868) ließ von 1841 bis 1844 in München die Feldherrnhalle zwischen der königlichen Residenz und der Theatinerkirche errichten und dort zwei Standbilder aufstellen, die den Ruhm des bayerischen Heeres verkörpern sollten: Neben Johann Tserclaes Graf von Tilly, dem Feldherrn des Dreißigjährigen Krieges, steht dort bis heute Fürst Karl Philipp von Wrede (1767-1838) als Heerführer in den napoleonischen Kriegen (Junkelmann 2007: 39).

3. Der Samtrock

3.1 Geschichte des Kleidungsstückes

Der heute im Bayerischen Nationalmuseum verwahrte Samtrock soll 1632 nach dem Tod Tillys in Ingolstadt zurückgelassen worden sein (Mayer 1932: 188). Von den Nachfahren des Feldherrn wurde er aufbewahrt und kam später mit der Tillyschen Erbschaft an die Familie von Gumpfenberg. König Ludwig I. erhielt das Gewand im Jahr 1826 von dem Regensburger Domherrn Karl Freiherr von Gumpfenberg (1774-1836) (Gumpfenberg 1856: 468) als Geschenk. 1855 wurde der Samtrock dem Direktor der Vereinigten Sammlungen übergeben. Von dort gelangte er schließlich 1865 ins Bayerische Nationalmuseum³. Im ersten, nur spärlich bebilderten Führer von 1868 wurde er bereits als Stich abgebildet (Aretin 1868: 267). Spätere Publikationen zeigten fotografische Reproduktionen⁴. Allerdings erfuhr er bisher nie eine wissenschaftliche Bearbeitung und Würdigung.

Restauratorisch wurde das fragile Kleidungsstück jedoch umfassend behandelt, um es ausstellen zu können: Die zahlreichen Längs- und Querschlitze im Samt wurden großflächig mit Baumwollsatin unterlegt und mit Überfangstichen befestigt. Die Vorgehensweise und die Materialien entsprechen denen, die im Bayerischen Nationalmuseum an den Gewändern aus der Lauinger Fürstengruft

³ München, Bayerisches Nationalmuseum, Dokumentation, Erwerbungsakten ER1272.

⁴ Hefner-Altenack (1872-1886: IV, Bl. 208); Mützel (1921: 128); Mayer (1932: 188); Junkelmann (2007: 148, Abb. 52).

zu finden sind. Dabei handelt es sich ebenfalls um Kleidungsstücke aus dem 17. Jahrhundert (Stolleis 1977), die 1913 restauriert und danach wieder ausgestellt wurden – und zwar im selben Raum wie der Rock Tillys. Dessen Restaurierung könnte demnach zur gleichen Zeit erfolgt sein. Von 1900 bis zum Zweiten Weltkrieg war der Samtrock ein Exponat im Kleinen Kostümsaal (Saal 64, heute Saal 68). Zuletzt wurde er von 1956 bis 1977 in Saal 31 präsentiert und dann aus konservatorischen Gründen aus der Dauerausstellung entfernt.

3.2 Schnittform

Kaftanartige Kleidungsstücke mit Knopf- und Schlaufenbesätzen aus Bändern oder Litzen wurden im Osmanischen Reich, Persien, Russland, Ungarn oder Polen getragen. Daher erscheint der Rock mit seinen überweiten Schößen und aufwendigen Verschlüssen auf den ersten Blick ‚orientalisch‘ (Abb. 4-6) und zeigt große Ähnlichkeit mit einem ungarischen Gewand, dem *Dolman*.



Abb. 4-6: Vorderseite, linke Seite, Rückseite des Samtrocks. Aufnahmen 1990

Bereits vor über einhundert Jahren sah Hans Mützel den Tillyrock ebenso als originär ungarisch an und ordnete ihn unter die Rubrik „Die historischen Nationaltrachten in Osteuropa“ ein, wobei die Bildunterschrift mit dem Zusatz „anscheinend ungarischer Herkunft“ versehen wurde (Mützel 1921: 128, 131). Dass diese Verortung nicht den Fakten entspricht, wird die objektbasierte Analyse darlegen.

Hervorgegangen war die ungarische Nationalkleidung aus unterschiedlichen Gewandungen des Osmanischen Reiches, verdankte ihren körperbetonten Schnitt jedoch westeuropäischer Tradition (Turnau 1991: 16). Im 16. und frühen

17. Jahrhundert bestand sie neben Hemd und Hose aus *Dolman* als Ober- und *Mente* als Überbekleidungsstück. Der Oberschenkel- bis knielange *Dolman* basierte schnitttechnisch mehr oder weniger auf einem Hochrechteck und wurde ab der Taille nach unten mit angesetzten Keilen erweitert, welche oben abgerundet oder mit einem kurzen senkrechten Abnäher versehen waren. So stand der Stoff dort nach außen ab, und der oberhalb getragene Gürtel konnte nicht herunterrutschen. Beim Schließen des Rocks überlappte die rechte Seite die linke. Der *Dolman* wurde mit an Litzenverzierungen angebrachten Knöpfen und Schlaufen verschlossen und meist mit einem kleinen Stehkragen ausgestattet, der während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer höher wurde. Zur gleichen Zeit waren die schmalen Ärmel überlang und endeten in sogenannten ‚Hundeohren‘ – rundlichen Ausbuchtungen, die die Hände bedeckten. Durch die Schlitzseite und hinten in den Schößen war das Kleidungsstück ideal zum Reiten. Ein aus schwarzem Samt gefertigter *Dolman* aus der Zeit um 1640 (Abb. 7) stammt aus der Garderobe des Grafen István Esterházy de Galántha (1616-1641) und befindet sich heute zusammen mit weiteren Gewändern aus der Kunstkammer der Fürsten von Esterházy im Ungarischen Museum für Kunstgewerbe in Budapest⁵.



Abb. 7: *Dolman* aus gemustertem Samt von Graf István Esterházy de Galántha, um 1640. Aufnahme vor dem Zweiten Weltkrieg

⁵ Pásztor (2013: 90-92). Budapest, Iparművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 52.2767. Die Schnittübersicht dieses Gewandes ist abgebildet bei Varjú-Ember (1965: 82).

Das Übergewand, die weiter geschnittene *Mente*, besaß zu dieser Zeit einen Stehkragen und unterschiedliche Arten von Ärmeln: überlang, halblang oder ganz kurz. Das Vorderteil war an der Brust mit breiten Borten und großen Knöpfen besetzt. Auch hiervon existiert ein sehr schönes Beispiel aus grünem Samt mit reichem Posamentendekor von Graf István Esterházy (Abb. 8), datiert gleichfalls um 1640⁶. Für den Winter war die *Mente* pelzgefüttert⁷.



Abb. 8: *Mente* aus ungemustertem Samt von Graf István Esterházy de Galántha, um 1640. Aufnahme 1894

Die ungarische Männerkleidung diente nicht nur als Vorbild etwa für die Tracht in Polen (*ebd.*: 14), sondern spielte im 16. und 17. Jahrhundert allgemein eine große Rolle in Mitteleuropa. Im Nachlassinventar des Octavianus Secundus Fugger (1549-1600) aus dem Jahr 1601 werden viele solcher Kleidungsstücke

⁶ Pásztor (2013: 112-114). Budapest, Iparművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 52.2369. Den Schnitt des Kleidungsstückes zeigt Varjú-Ember (1965: 88).

⁷ *Ebd.*: 82, 86-88; Turnau (1991: 17, 19); Pásztor (2013: 16, 18).

mit Pelz- oder Seidenfutter aufgeführt. Ebenso erscheint die „manten“ zweimal (Stolleis 1981: 121, 123-124). Ein kolorierter Kupferstich aus einem Buch mit Fuggerschen Familienporträts (Abb. 9)⁸ zeigt Octavianus Secundus in einer *Mente* aus schwarzem, gemustertem Samt mit Litzenverschluss.



Abb. 9: Octavianus Secundus Fugger
Dominicus Custos, *Fuggerorum et Fuggerarum [...] Imagines*, Augsburg, nach 1593

Das auf Deutsch verfasste Schnittbuch der Schneiderzunft aus der südböhmischen Stadt Budweis (heute České Budějovice), das ab dem Jahr 1610 angelegt wurde, bildet den Schnitt für einen „Ungarischen Mons Rock“ ab, der einem echten ungarischen *Dolman* entspricht (Šimša 2013: 193). Dort sieht man den nahezu kurvenlosen Verlauf des Armausschnitts sowie der Armkugel; auch der Stehkragen ist ohne Biegung zugeschnitten, wie sonst zu dieser Zeit in der westlichen Kleidung üblich.

⁸ München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.icon. 380.

Die Ärmel sind ebenfalls ganz gerade. Zwei Radierungen des lothringischen Künstlers Jacques Callot (1592-1635) zeigen in doppelter Ausführung einen Soldaten in einem ungarischen Rock im Dreißigjährigen Krieg, einmal in Vorder-, einmal in Rückansicht (Abb. 10-11)⁹. Die Art, wie sich die Ärmel an der Schulter stauchen, ist ein Anhaltspunkt dafür, dass das Armloch gerade und nicht in einer Rundung verläuft. Dies und das Fehlen der Rückennaht – die anderen Nähte sind deutlich abgebildet – legen nahe, dass es sich hier jeweils um einen *Dolman* handelt.



Abb. 10-11: Zweimal derselbe Soldat mit erhobenem Arm (in Vorder- und Rückansicht)
Jacques Callot, 1612-1624

Ein Hauptmerkmal traditioneller osteuropäischer Gewänder ist tatsächlich der Zugschnitt aus geraden, geometrischen Formen und damit des Rückenteils in einem Stück ohne senkrechte Naht (Johansen 2000: 62). Das Resultat ist ein recht flaches Gewand. Der Schnitt des Samtrockes (Abb. 12)¹⁰ folgt hingegen der den menschlichen Körper nachzeichnenden Vorgehensweise im westlichen Europa mit Rundungen und dreidimensionalen Ausformungen (Orsi Landini 1998). Damit einher geht die Verwendung einer Rückenmittellaht (Johansen 2000: 55-58, 62-63). Diese bewirkt in diesem Fall, dass das Oberteil eng am Körper anliegt. Denselben Zweck erfüllen die waagrecht

⁹ Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-20.991, RP-P-OB-20.978.

¹⁰ Die Schnittübersicht basiert auf den exakten Zeichnungen der einzelnen Schnittteile, die Hanne Eichler im Jahr 1990 im Bayerischen Nationalmuseum angefertigt hat.

eingesetzten Formzwickel im seitlichen Taillebenbereich der Vorder- und Rückenteile. So können die Schöße sowohl an den Seiten als auch in der hinteren Mitte weit ausgestellt werden. Zusätzlich gibt es weitere Charakteristika der europäischen Schnitttechnik. Die Schulternähte sind abfallend gestaltet. Und der Ärmel entspricht mit seinen am geräumigen Oberarm nahezu gerade und parallel verlaufenden Längsnähten einem westlichen Wams oder kurzen Rock ab der Zeit um 1630¹¹.

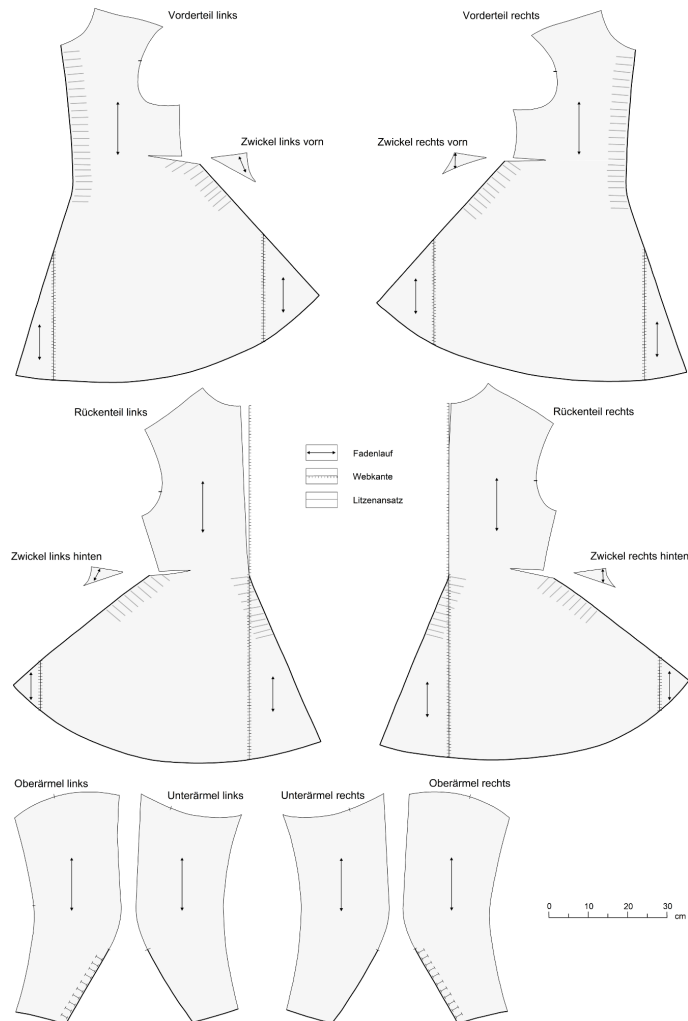


Abb. 12: Schnittübersicht des Samtrocks

¹¹ Vgl. Schnittzeichnungen bei Pietsch/Stolleis (2008: 271, 273); Aneer (2009: 427, 433).

Das Musterbuch des Handwerks der Schneider von Enns aus dem Jahr 1590 enthält einen Schnitt, der dem von Tillys Gewand ähnelt: Hier wird der Schnitt für einen „Ungerischen Rock“ mit runden Armlöchern gezeigt. Allerdings ist die damals aktuelle Form mit der Gestaltung der Vorderkanten als „Gansbauch“ dargestellt. Gleichmaßen sind die Ärmel einteilig, wie zu dieser Zeit üblich (Barich/McNealy 2015: 204-205). Auch die beiden Schnitte einer „mande“ (*Mente*) mit kurzen, angesetzten Ärmeln sowie einer solchen mit angeschnittenen Ärmeln erscheinen dort eindeutig, doch ebenfalls mit europäischen Ärmeln und Armausschnitten (*ebd.*: 208-211).

Die Schnittübersicht als flache Darstellung des kompletten dreidimensionalen Gewandes ist also ein wichtiger Teil der Analyse. Sie zeigt deutlich den Aufbau des Rocks in der Tradition der westeuropäischen Schneiderkunst mit Rückenmitelnaht, abfallenden Schultern- und bogig taillierten Seitennähten, runden Armlöchern sowie Ärmeln mit geschwungenem oberem Abschluss und einem Ellbogenknick. Doch auch an der Verarbeitung erkennt man typisch westeuropäische Details, etwa den Besatz von Kanten und Nähten mit schmalen Borten (Johansen 2000: 63) und die leichte Überweite der Ärmel im Bereich der Armkugel.

3.3 Verarbeitung

Angesichts der Maße des Kleidungsstücks ist davon auszugehen, dass sein Träger von mittlerer Größe und eher schlanker Statur war¹², was mit der Darstellung Tillys in dem Porträt übereinstimmt (Abb. 2). Als Oberstoff des Rocks dient ungemusterter Seidensamt (Abb. 1), dessen Grundkette und Schuss schwarzbraun sind, während die Florkette in Bordeauxrot gehalten ist¹³. Aufgrund seiner Webbreite von 53 cm und seiner gelb-rosafarbenen Webkante in Körperbindung könnte das Gewebe in Genua produziert worden sein (Orsi Landini 2017: 54-55). Italienische Luxusstoffe waren in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

¹² Maße des Samtrocks: Vorderlänge 84 cm; Rückenlänge 92 cm; Ärmellänge 58 cm; Schulterbreite 17 cm; Taillenumfang ca. 111 cm; Brustumfang ca. 113 cm.

¹³ Ungemusterter, aufgeschnittener Samt. Kette: 2 Kettssysteme; Verhältnis 3 Grundkettfäden: 1 Polkettfaden; Grundkette: Organzinseide, schwarzbraun; Polkette: Organzinseide, *violet jaspé à ourdissage*; Dichte: 90 Grundkettfäden: 30-31 Polkettfäden/cm. Schuss: 1 Schusssystem; Verhältnis 3 Grundschüsse: 1 Schneiderute; Seide, schwarzbraun; Dichte: 17 Ruten/cm. Bindung: Grundbindung in Kreuzkörper 3/1, doppelt, wobei der 1. und 6. Kettfaden wie der 4. Kettfaden binden; der Eintrag des Grundschusses vor und nach der Rute ist im selben Fach. Webkante: Breite: 1,3 cm; Organzinseide, Farbfolge von außen nach innen: 20 Fäden lachsfarben, 20 Fäden gelb, 8 Fäden orange, 20 Fäden gelb. Bindung: Spitzgratkörper, 16 Fäden /, 14 Fäden \. Die Gewebeanalyse verdanke ich Dagmar Drinkler (Bayerisches Nationalmuseum).

hochbegehrt, Samte gehörten dabei zur obersten Kategorie. Auch die Posamentenbesätze aus Seiden- und Metallfäden waren kostbar. Da zu ihrer Herstellung eine relativ simple Technik notwendig war, hätten sie überall gefertigt werden können, der genaue Ort ist in diesem Fall also nicht zu ermitteln.

Nachdem alle Teile aus dem Stoff herausgeschnitten worden waren, erfolgte das Zusammennähen, jedoch in anderer Reihenfolge, als heutzutage üblich; zudem mit teils ungewöhnlichen Nähten. Nur jahrelange Erfahrung in technologischen Untersuchungen an vielen historischen Gewändern ermöglichen eine solche Erkenntnis. Um diese pauschale Aussage jedoch in Details zu erläutern, werden nun die Einzelschritte der schneidertechnischen Verarbeitung erklärt.

Der erste Schritt war das Ansetzen der seitlichen Keile in den unteren Bereichen der Vorder- und Rückseiten, die zur Vervollständigung der Schnittteile dienen. Dazu legte man jeweils die rechten Stoffseiten aufeinander und verband sie mit Vorstichen; die Nahtzugaben wurden auseinandergebügelt. Dabei wurden die Nähte entlang der Webkanten platziert, wie es damals üblich war. Auf diese Weise erzielt man eine vollständig glatte Naht, die kaum auffällt. Zum Einsetzen der formenden Zwickel an der oberen Partie wurden die Vorder- und Rückteile jeweils eingeschnitten. Dann nähte der Schneider die Keile rechts auf rechts ein, wohl mit Vorstichen, und schnitt die Nahtzugaben zurück.

Nun begann das Zusammensetzen der Rückenteile: An den später offenen Kanten der Seitenschlitze und Säume wurde von innen jeweils ein schmaler, grober Leinenschrägstreifen angeheftet¹⁴; im oberen Bereich des Rückenmittelschlitzes dient dagegen jeweils ein breites, feines Leinenstück als Unterlage für die Litzenbesätze¹⁵. Solche im 17. Jahrhundert üblichen Einlagegewebe hießen *Schetter* (Pietsch/Stolleis 2008: 364, 367). Einen schriftlichen Beleg für die Praxis, bestimmte Partien mit Steifleinen zu verstärken, liefert das „Kaufmanns-Lexicon“ des Leipziger Philosophen und Bibliothekars Carl Günther Ludovici (1707-1778) 1767 unter dem Stichwort *Leinwand*: „Geleimte steife Leinwand, Starrleinwand und Schetter [...] nennt man diejenige Leinwand, welcher vermittelt Gummi oder Leims ein gewisser Grad Steife gegeben worden. [...] Die ganz starre und grobe, welche eigentlich Starrleinwand, oder Schetter [...] heißt, [...] wird in die Kleider unter die Knöpfe und Knopflöcher, Aermel, etc. gelegt,

¹⁴ Leinwandbindung. Kette: Leinen oder Hanf, Z-Drehung; Dichte: 28 Fäden/cm. Schuss: Leinen oder Hanf, Z-Drehung; Dichte: 24 Fäden/cm. Das Gewebe wurde nachträglich beschichtet.

¹⁵ Leinwandbindung. Kette: Leinen oder Hanf, Z-Drehung; Dichte: 28 Fäden/cm. Schuss: Leinen oder Hanf, Z-Drehung; Dichte: 24 Fäden/cm. Das Gewebe wurde nachträglich beschichtet, die Oberfläche zusätzlich geglättet.

um denselben eine Haltung zu geben“ (Ludovici 1767-1768, III: Sp. 47). Am linken Rückenteil des Rocks wurde ab dem Taillenpunkt der hinteren Mitte um die Schlitzkanten und den Saum bis zum seitlichen Taillenpunkt die Einfassborte aus weinroter Seide mit eingearbeiteten Silberfäden aufgenäht (Abb. 13)¹⁶.



Abb. 13: Die rechte Seitennaht des Samtrocks mit Bortenbesatz, darunter die Verschlussbesätze des rechten Seitenschlitzes

Am rechten Rückenteil dagegen führte der Schneider die Einfassborte in die entgegengesetzte Richtung: ausgehend vom seitlichen Taillenpunkt um den Saum bis zum Taillenpunkt der Mittennaht. Letztere schloss er von der Taille bis zum Halsausschnitt rechts auf rechts mit Vorstichen, die Nahtzugaben (beide Male eine Webkante) bügelte er auseinander. Danach konnte die Einfassborte des rechten Rückenteils weiter über der Mittennaht bis nach oben zum Halsloch aufgenäht werden.

¹⁶ Posamentenborte. Grund Leinwandbindung, Muster Gros de Tours aus Seiden- und Metallfäden und dem Schuss. Kette 1: Seide, 2-fädig, leichte S-Drehung, weinrot; Kette 2: Metallahn Umwicklung S um weiße Seidenseele. Schuss: Seide, weinrot.

Nun wurden die Kanten und Säume an den Vorderteilen fertiggestellt, indem sie von innen einen Besatz aus angehefteten Schrägstreifen erhielten, wobei an den Vorderkanten ab der Taille nach oben breite feine Leinenstreifen als Unterlage für die späteren Litzenbesätze dienen. Hier wurde auch der Verschluss aus Metallhaken und -ösen angenäht. Sieben Haken und sieben Ösen sind alternierend an jeder Vorderkante befestigt. Deren Abfolge beginnt am linken Vorderteil oben mit einer Öse. Diese Verschlussart findet sich sonst kaum an Männerkleidungsstücken des 17. Jahrhunderts. Ein seltenes weiteres Beispiel ist der Kasack vom dreiteiligen Anzug des Erwählten Prinzen Christian von Dänemark (1603-1647), der um 1625 datiert wird und mit Metallhaken und Fadenösen zu schließen ist (Johansen 2022: 80-82). Normalerweise wurden Hakenverschlüsse für enganliegende Frauengewänder wie Mieder und Wämser benutzt. Männerwämser und -röcke schloss man dagegen mit Knöpfen und Knopflöchern bzw. Fadenschlingen. Es könnte sein, dass im Fall des Samtrocks Haken und Ösen gewählt wurden, um die darüber angebrachten dekorativen Posamentenverschlüsse nicht zu strapazieren.

Die Schulternähte wurden mit ihren Schnittkanten Stoß an Stoß zusammengeätzt und mit Borte besetzt. Dies stellt ein eher ungewöhnliches Vorgehen dar. Es könnte allerdings dadurch erklärt werden, dass die Näharbeiten flach auf einem Tisch ausgeführt werden konnten. Zudem sorgte diese Konstruktion für einen glatten Sitz ohne störende Nahtzugaben.

Das Schließen der Seitennähte geschah dagegen rechts auf rechts mit Überwendlichstichen bei eingeschlagenen Nahtzugaben. Von außen wurde dort jeweils die Zierborte aufgenäht und später als Einfassung der Schnittkanten weitergeführt. Auf diese Weise stellte man zunächst das linke Teil fertig und brachte die Einfassborte an der Seitenkante entlang nach unten um den Saum und an der Vorderkante nach oben bis zum Halspunkt an. Dann folgte entsprechend das Benähen der rechten Seitennaht und das Fortführen als Einfassborte um Seitenschlitz (Abb. 13), Saum und Vorderkante bis zum Halspunkt und um das Halsloch herum bis zum linken Halspunkt. Dabei wurden die Haken an den Vorderkanten von innen durch die Borten gestochen.

Es stellt sich die Frage, warum nicht die beiden Vorderteile und die Rückenpartie zunächst getrennt voneinander mit Einlagestreifen unterlegt und mit Borten eingefasst wurden, bevor man alles zusammensetzte. Vermutlich ist es ein Qualitätsmerkmal, dass die Borten in einem Zuge aufgenäht wurden und es somit keine unschönen Anstückelungen gibt. Doch es machte auch Sinn, die Schulternähte so früh wie möglich zu schließen: So konnte man den Rock an-

probieren und ihn dem Träger durch Anpassen der Seitennähte buchstäblich auf den Leib schneiden. Zudem war das Werkstück bei noch offenen Seitennähten so beschaffen, dass zwei Personen bequem daran arbeiten konnten, ohne sich gegenseitig zu behindern. In einer Werkstatt arbeiteten ja üblicherweise unter dem Meister mindestens ein Geselle und ein Lehrjunge (Pietsch/Stolleis 2008: 60-61). Das lässt sich auch beim Annähen der Borten nachvollziehen: Ein Schneider nähte von der linken Taillennaht nach unten und dann hoch bis zum Halspunkt, der andere vom rechten Taillenpunkt zum anderen Halspunkt und dann noch um das Halsloch.

Zur Fertigung der Ärmel wurde zunächst die vordere Längsnaht rechts auf rechts mit Überwendlichstichen und ganz knappen Nahtzugaben geschlossen, wobei letztere zuvor mit Wachs gesichert worden waren. Die Borte, die diese Naht verdeckt, wurde am Unterärmel rechts auf rechts mit Vorstichen angenäht, dann gewendet und mit Saumstichen auf dem Oberärmel befestigt. Vermutlich waren die Schulternähte in entsprechender Weise ausgeführt worden; ihre Rückseite ist jedoch heute von Restaurierungsgewebe verdeckt und deshalb nicht zugänglich.

Die Schnittkanten der Schlitz- und des Saums erhielten eine Borteneinfassung; dabei wurde an der Knopflochleiste ein Einlagestreifen mitgefasst. Nur wenig von der Unterkante entfernt wurden die beiden Schichten jeweils durch Heftstiche miteinander verbunden. Nun erhielten beide Ärmel jeweils einen einteiligen inneren Beleg aus Samt, der ringsum mit Saumstichen angenäht wurde. Er endet oberhalb der späteren Knopfleisten. So ein Beleg wurde normalerweise aus glattem Stoff gearbeitet, um gut mit den Händen hineinschlüpfen zu können. Vermutlich waren die Ärmelenden dazu gedacht, auch nach außen umgeschlagen werden zu können. Es gibt jedoch keine Spuren, die darauf hinweisen. Also scheint der Rock nie auf diese Weise getragen worden zu sein.

In den linken Oberärmel arbeitete man zehn Knopflöcher ein und nähte entsprechend am Unterärmel zehn Knöpfe entlang der Kante an (Abb. 1). An der rechten Seite sind es sogar elf Knopfverschlüsse. Zum Fertigen der Knöpfe wurde jeweils eine Perle, vermutlich aus Holz, mit mittiger Bohrung vollständig mit weinroten Seidenfäden umstochen. Anschließend wurden Silberfäden in einer Art Doppelkörperbindung eingezogen. Dadurch ergibt sich ein silbernes Spiralmuster auf rotem Grund. Schließlich bekam jeder Knopf oben mittig als Verzierung einen kleinen Steg aus einem Silberfaden mit Silberfadenumwicklung¹⁷.

¹⁷ Posamentenknöpfe. Faden 1: Seide, 2-fädig, leichte S-Drehung, weinrot; Faden 2: Metallahn Umwicklung S um weiße Seidenseele.

Die Ärmel wurden rechts auf rechts mit Vorstichen in die Armlöcher eingenäht, wobei die leichte Überweite an der Armkugel eingehalten wurde. Die Nahtzugaben schlug man zum Kleidungsstück hin um und nähte sie mit Schrägstichen an. Von außen wurde die Naht jeweils mit Borte benäht und dabei von innen ein beschichteter Leinenschrägstreifen mitgefasst.

Es folgte das Aufnähen der Litzen und Knöpfe an Vorder- und Rückenteilen. Zur Herstellung einer Litze wurden alle Fäden zusammen als flaches Band verflochten, dann geteilt. Eine Hälfte der Fäden wurde als Flechtschlaufe gearbeitet und anschließend mit den restlichen Fäden zusammengeführt, wobei letztere im Werkstück vernäht wurden¹⁸. Die Litzen für die Knöpfe bestehen aus einem einfachen Flechtband, wobei der Anfang an den kurzen abstehenden Fadenenden zu erkennen ist; am anderen Ende wurden die Fäden sauber in der Litze vernäht. Die Zierbesätze brachte man im oberen Vorderbereich des Rocks folgendermaßen an: links die 23 Schlaufen, rechts entsprechend die Litzen mit großen Knöpfen entlang der Vorderkante. Dabei wurde jeweils am hinteren Ende jeder Litze ein kleiner Knopf aufgesetzt, der in seiner Größe denjenigen an den Ärmeln entspricht (Abb. 14).



Abb. 14: Halsausschnitt und vorderer Verschlussbesatz des Samtrock

¹⁸ Geflecht aus Seiden- und Silberfäden. Faden 1: Seide, 2-fädig, leichte S-Drehung, weinrot; Faden 2: Metalllahn S um weiße Seidenseele.

Die anderen Litzenbesätze nähte man genauso auf: Am linken Seitenschlitz sitzen die zehn Knöpfe vorn, die zehn Schlaufen hinten, an der rechten Seite (Abb. 13) sind es nur jeweils neun Besätze. Am rückwärtigen Schlitz wurden die zehn Knöpfe rechts, die Schlaufen links angenäht. Wie bei den Ärmeln finden sich also links und rechts unterschiedlich viele Verschlussbesätze. Es könnte daran liegen, dass zwei Schneider an dem Stück gearbeitet haben: vielleicht links der Meister und rechts ein Geselle respektive Lehrjunge. Oder aber der Schneider hat sich verzählt und aus Versehen rechts ein Knopfloch zu viel eingeschnitten oder -gestanzt. Es wieder zuzunähen, hätte eine unschöne Stelle hinterlassen.

An allen offenen Kanten und am Saum wurde an der Innenseite ein Schrägstreifen aus roséfarbenem Seidengewebe¹⁹ vorn mit Saumstichen an der Borte befestigt und hinten am Schetterstreifen angeheftet (Abb. 15). Der Halsausschnitt wurde auf gleiche Weise mit einem schmalen Futterstreifen ausgestattet, den man am Oberstoff anheftete. Erst danach erfolgte das Einnähen des Stehkragens. Von ihm zeugen nur noch kleine Reste, denn er wurde später wieder herausgeschnitten (Abb. 14).



Abb. 15: Innenseite des Samtrockes mit zwei Webkanten an der Ansatznaht eines Keils sowie seidenen Futterstreifen an den Kanten

¹⁹ Leinwandbindung (Taft). Kette: Seide, 2-fädig, leichte S-Drehung, hell roséfarben; Dichte: ca. 84 Fäden/cm. Schuss: Seide, mehrfädig, ohne erkennbare Drehung, hell roséfarben; Dichte: ca. 36 Fäden/cm.

Das heute nicht mehr vorhandene Futter wurde an den Kanten und am Saum mit Saumstichen eingenäht; die Stichlöcher sind noch deutlich erkennbar (Abb. 15). Vermutlich waren die Futterärmel vor dem Einnähen schon angebracht worden, denn es finden sich jeweils am Unterärmel aus Samt Fadenreste von wenigen Heftstichen, mit denen wohl das Futter befestigt war. Auch an anderen Partien des Rocks gibt es solche Spuren vom Annähen des Futters (Abb. 15). Dass es sich dabei um Pelz handelte, ist angesichts des körpernahen Schnitts mit engen Ärmeln eher unwahrscheinlich. Es könnte aber Plüsch, ein langfloriges Samtgewebe aus Wolle, verwendet worden sein²⁰. Dies lässt sich daraus folgern, dass die Kanten und Säume mit Seidengewebe verblendet sind. Dies stellt eine übliche Vorgehensweise dar, um abstehende Härchen eines Futters zu verbergen. Es gab aber auch ungefüttete ungarische Röcke, wie das Nachlassinventar des Octavian Secundus Fugger belegt²¹.

Der Samtrock wurde beinahe vollständig mit nur einer Fadensorte genäht, nämlich einem weinroten Seidenzwirn²². Dies ist ungewöhnlich, denn normalerweise wurden damals Nähte, die stark beansprucht wurden – etwa an den Seiten oder am Armausschnitt – mit Leinenfaden ausgeführt. Durch die besondere Verarbeitungstechnik des Benähens der Nähte, Kanten und Säume mit dichten, kräftigen Seidenborten war dies hier jedoch nicht nötig. Einzig die Haken und Ösen wurden mit einem naturfarbenen Leinen- oder Hanffaden²³ angenäht – ein weiteres Indiz dafür, dass es sich hier um den eigentlichen Verschluss handelt, während die Knöpfe und Schlingen eher Zierrat sind.

Die genaue Analyse der einzelnen Arbeitsschritte hat Vorgehensweisen aufgezeigt, die mit anderen Männerkleidungsstücken jener Zeit in Mittel- und Westeuropa vergleichbar sind (Pietsch/Stolleis 2008; Aneer 2009; Pietsch 2012; Braun *et al.* 2016). Darüber gibt es sonst keine Quellen. Die vorhandenen schriftlichen Unterlagen zur Schneidertechnik geben nur Auskunft über Schnittmuster, nicht aber über die Verarbeitung von Kleidungsstücken. Letztere scheint als Werkstattgeheimnis nur mündlich weitergegeben worden zu sein. Je mehr historische Gewänder jedoch in der beschriebenen Art untersucht und miteinander verglichen werden, desto detailliertere Erkenntnisse über die Entwicklung der Nähtechnologie und die Charakteristika einzelner Gewandformen werden in Zukunft möglich sein.

²⁰ Vgl. Ludovici (1767-1768: IV, Sp. 802).

²¹ Stolleis (1981: 123-124). Ein Beispiel daraus: „Ain Schwarzer Ungarischer rockh von Burato vornen und unden herumb mit doppeltaffat gefüettert, auch geschling vornen herab“.

²² Zwirn S aus 2 Fäden leichte Z-Drehung.

²³ Zwirn S aus 2 Fäden leichte Z-Drehung.

4. Fazit

Durch die technologischen Untersuchungen sowie den Vergleich mit zeitgenössischen Bild- und Archivquellen lässt sich das Gewand eindeutig als Rock der westlichen Mode nach ungarischem Vorbild einordnen.

Ein Porträt im schwedischen Schloss Skokloster in der Nähe von Uppsala präsentiert ausgerechnet König Gustav II. Adolf, Tillys Erzfeind, im Jahr 1632 in einem roten Ungarischen Rock bzw. einer *Mente* mit aufgesetzten Litzenverschlüssen, deren Knöpfe in Spiralverarbeitung sehr an den Samtrock im Bayerischen Nationalmuseum erinnern²⁴. Auf einem Bildnis des niederländischen Dichters und Historikers Pieter Cornelisz Hooft (1581-1647) von Michiel Jansz van Mierevelt (1567-1641) aus dem Jahr 1638 scheinen ebenfalls ähnliche Knöpfe dargestellt zu sein²⁵. Offenbar war diese Gestaltung zur damaligen Zeit besonders beliebt. Dies ist ein weiterer Anhaltspunkt für die Datierung des Samtrockes um 1630-1632.

Es ist plausibel, dass der Feldherr ihn getragen hat, als er starb. Denn ein solch bequemes Gewand ohne großflächige Versteifungen (wie dies etwa bei einem Wams der Fall wäre) war als Hauskleidung geeignet. Dies entspricht der mündlichen Überlieferung, zumal im selben Zusammenhang auch Tillys Degen und die Gewehrkugel, die ihm das Bein zerschmetterte, erwähnt werden (Goethals 1852: 796). Das Kleidungsstück scheint jedoch nicht im Kampf benutzt worden zu sein, sonst wäre der Oberstoff an bestimmten Stellen deutlich abgenutzt. Zu dieser Zeit trugen Offiziere in einer Schlacht – so auch der oberste Befehlshaber – als Rüstung einen sogenannten Feldküriss (Beaufort-Spontin 1982: 52, 66, 159), wie er auf dem Tilly-Porträt im Bayerischen Nationalmuseum erscheint (Abb. 2). Ein weiterer Beleg für die zweckmäßige Ausstattung des Heerführers im Kampf ist ein Flugblatt, das ihn reitend nach der Niederlage bei Breitenfeld darstellt (Abb. 16). Brust- und Rückenpanzer sowie das Armzeug liegen am Oberkörper eng an. Das hätte auf dem feinen Tilly-Rock Spuren hinterlassen. Denn Samt ist ein empfindliches Gewebe, bei dem sich rasch bleibende Druckstellen abzeichnen. Insgesamt weist das Kleidungsstück kaum Gebrauchsspuren auf. Dies bedeutet, dass es beim Tod des Grafen von Tilly vermutlich noch relativ neu oder wenig getragen war, was seine Datierung um 1630-1632 weiter erhärtet.

²⁴ Bildnis von Gustav II. Adolf, Matthäus Merian d. Ä. zugeschr., Schloss Skokloster (Schweden), Inv.-Nr. 614.

²⁵ Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv.-Nr. KMS380.



Abb. 16: Feldherr Tilly nach der Schlacht von Breitenfeld.
Flugblatt (Detail), unbekannter Hersteller, um 1631

Vielleicht wurde der Stehkragen grob abgeschnitten, weil der Verwundete mehr Bewegungsfreiheit am Hals benötigte. Die Vorgehensweise belegt, dass es schnell gehen musste; sonst hätte man den Kragen wohl säuberlich an den Nähten abgetrennt. Auf den Radierungen, auf denen der Soldat in jeweils zweifacher Ausführung in Vorder- und Rückansicht dargestellt ist (Abb. 10-11), ist der *Dolman* kragenlos und mit geraden Ärmelabschlüssen gestaltet. Zudem sind die

Vorderkanten, die Seitenschlitze und der Rückenschlitz mit Litzenverschlüssen ausgestattet. Außer der Schnitttechnik entsprechen also alle Details bis hin zur Gesamtlänge dem Rock Tillys. Dass der Feldherr ein derartiges Kleidungsstück aus prächtigem Samt besaß, entspricht genau seinem gesellschaftlichen und militärischen Rang.

Die objektbasierte Forschung generiert Informationen und Erkenntnisse, die aus anderen Quellen nicht zu erschließen sind, etwa über die Gestalt eines unbekannten Trägers bzw. der Trägerin, seinen sozialen Rang, seinen Geschmack, sogar über seine Bewegungen. Schnitt, Materialien, Verarbeitungstechniken und Dekorationen fügen sich zu einem Gesamtbild, das auch allgemeinere Aussagen über die Entstehungszeit wie wirtschaftliche und kulturelle Umstände sowie damals herrschende vestimentäre Praktiken zulässt. Denn historische Kleidungsstücke sind Primärquellen, die – anders als Bilder oder Texte – nicht subjektiv gefiltert sind, sondern direkt Anteil an Ereignissen der Vergangenheit hatten. Den Spuren dieser Vergangenheit nachzugehen, erfordert eine besondere Art des Quellenstudiums, wie sie hier angewandt wurde²⁶.

So bleibt zu hoffen, dass die technologische Analyse historischer Originalgewänder, die von wenigen Spezialisten bereits seit Jahrzehnten betrieben wird²⁷, allgemein als wichtiges Element der Kleidungsforschung anerkannt wird und sich noch weiter verbreitet.

;

²⁶ Dabei sind ggf. auch spätere Veränderungen, Reparaturen und Restaurierungen zu berücksichtigen.

²⁷ Vgl. Johansen (2000); Baumgarten (2002); Kraft (2003); Pietsch (2018: 115-117); Härtel *et al.* (2020). Siehe auch die Veröffentlichungen der Schwedinnen Cecilia Aneer und Pernilla Rasmussen, der School of Historical Dress in London und der Colonial Williamsburg Foundation in den USA.

Bibliographie

- Aneer, Cecilia (2009), *Skrädderi för kungligt bruk. Tillverkning av kläder vid det svenska hovet ca 1600-1635*, Uppsala: Uppsala Universitet (Acta Universitatis Upsalien-sis. Studia Textilia 2)
- Aretin, Karl Maria Freiherr von (Hg.) (1868), *Das bayerische Nationalmuseum. Mit Abbildungen und Plänen*, München: Kgl. Hofbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn
- Barich, Katherine/McNealy, Marion (2015), *Drei Schnittbücher / Three Austrian Master Tailor Books of the 16th Century*, Charleston (SC): Nadel und Faden Press
- Beaufort-Spontin, Christian (1982), *Harnisch und Waffe Europas. Die militärische Ausrüstung im 17. Jahrhundert*, München: Klinkhardt & Biermann (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde LVII)
- Braun *et al.* (2016) = Braun, Melanie/Costigliolo, Luca/North, Susan/Tiramani, Jenny/Thornton, Claire, *17th-Century Men's Dress Patterns 1600-1630*, London: Thames & Hudson/Victoria and Albert Museum
- Goethals, Félix-Victor (1852), *Dictionnaire généalogique et héraldique des familles nobles du royaume de Belgique*, Bd. IV, Bruxelles: Polack-Duvivier
- Gumpfenberg, Ludwig Albert Freiherr von (1856), *Geschichte der Familie von Gumpfenberg*, Würzburg: Friedrich Ernst Thein
- Härtel, Linda (2002), *What Clothes Reveal. The Language of Clothing in Colonial and Federal America. The Colonial Williamsburg Collection*, New Haven/London: Yale University Press
- Härtel *et al.* (2020) = Härtel, Maren Christine/Kraft, Kerstin/Linnemann, Dorothee (Hg.), *Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850*, Petersberg: Michael Imhof (Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main 39)
- Hefner-Alteneck, Jakob Heinrich von (1872-1886), *Kunst-Schätze aus dem Bayerischen National-Museum. Original-Aufnahmen in unveränderlichem photographischem Druck vervielfältigt und hrsg. v. J.B. Obernetter in München*, 5 Bde., München: Max Kellerer
- Johansen, Katia (2000), *How to Read Historic Textiles*. In M.M. Brooks (ed.), *Textiles Revealed. Object lessons in historic textile and costume research*, London: Archetype Publications, 53-66
- Johansen, Katia (2022), *Ten Kings' Clothes. Royal Danish Dress. 1596-1863*, New Haven/London: Yale University Press
- Junkelmann, Marcus (2007), *Tilly. Heiliger oder Kriegsverbrecher?*, hrsg. v. Historischen Verein Alt-Tilly e.V., Altötting: Geiselberger-Mediengesellschaft

- Junkelmann, Marcus (2011), *Tilly. Der katholische Feldherr*, Regensburg: Friedrich Pustet
- Kaiser, Michael (1999), *Politik und Kriegführung. Maximilian von Bayern, Tilly und die Katholische Liga im Dreißigjährigen Krieg*, Münster: Aschendorff (Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der neueren Geschichte e.V. 28)
- Kraft, Kerstin (2003), *Akademisches Puppenspielen? Für eine objekt-basierte Bekleidungs-forschung*. «Waffen- und Kostümkunde» 45, 77-96
- Ludovici, Carl Günther (1767-1768), *Eröffnete Akademie der Kaufleute, oder Vollständiges Kaufmanns-Lexicon [...]*, 5 Bde., Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn
- Mayer, Franz (1932), *Erinnerungen an den Feldmarschall Graf Tilly und seinen Waffen-geführten Graf Pappenheim*. «Das Bayerland» 43, 188-190
- Moesmann, Max (1913), *Die Familiengruft der Grafen T'Serclaes de Tilly in Altötting*. «Altöttinger Liebfrauenbote» 19, 1-7
- Mützel, Hans (1921), *Kostümkunde für Sammler*, Berlin: Richard Carl Schmidt & Co. (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler 15)
- Orsi Landini, Roberta (1998), *L'abito per il corpo, il corpo per l'abito*. In K. Aschengreen Piacenti (a cura di), *L'abito per il corpo – il corpo per l'abito. Islam e Occidente a confronto*, Firenze: Artificio Edizioni, 12-28
- Orsi Landini, Roberta (2017), *The Velvets in the Collection of the Costume Gallery in Florence*, Riggisberg: Abegg-Stiftung/Firenze: Edizioni Polistampa
- Pásztor, Emese (2013) (ed.), *Textiles from the Esterházy Treasury in the Budapest Museum of Applied Arts*, Budapest: Museum of Applied Arts (Thesaurus Domus Esterhaszyanae 2)
- Pietsch, Johannes (2012), *The Burial Garments of Baron Wenzel Wilhelm Popel de Lobkowitz (1592-1626)*. «Cahiers Bruxellois» 44, 153-166
- Pietsch, Johannes (2018), *Historic Garments as Primary Sources for Dress Research*. In S. de Günther/Ph. Zitzlsperger (eds.), *Signs and Symbols. Dress at the Intersection between Image and Realia*, Berlin/Boston: de Gruyter, 115-124
- Pietsch, Johannes/Stolleis, Karen (2008), *Kölner Patrizier- und Bürgerkleidung des 17. Jahrhunderts. Die Kostümsammlung Hüpsch im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Riggisberg: Abegg-Stiftung (Riggisberger Berichte 15)
- Šimša, Martin (2013), *Knihy krejčovských stříhů v českých zemích v 16. až 18. Století / Tailor's Pattern Books in the Czech Lands in the 16th-18th Centuries*, Strážnice: Národní ústav lidové kultury

- Stolleis, Karen (1977), *Die Gewänder aus der Lauinger Fürstengruft. Mit einem Beitrag über die Schmuckstücke von Irmtraud Himmelheber*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag (Forschungshefte des Bayerischen Nationalmuseums 3)
- Stolleis, Karen (1981), *Die Kleidung des Octavian Secundus Fugger (1549-1600) aus dem Nachlaßinventar von 1600/01*. «Waffen- und Kostümkunde» 23, 113-131
- Turnau, Irena (1991), *History of Dress in Central and Eastern Europe from the Sixteenth to the Eighteenth Century*, Warsaw: Institute of the History of Material Culture, Polish Academy of Sciences
- Varjú-Ember, Maria (1965), *Die ungarische Galakleidung im XVI. und XVII. Jahrhundert*. «Waffen- und Kostümkunde» 7, 73-93

Abbildungsnachweise:

- Abb. 1, 14: München, Bayerisches Nationalmuseum. Foto: Walter Haberland
- Abb. 2: München, Bayerisches Nationalmuseum. Foto: Karl-Michael Vettors
- Abb. 3, 16: Halle (Saale), Kulturstiftung Sachsen-Anhalt – Kunstmuseum Moritzburg. Public Domain
- Abb. 4-6: München, Bayerisches Nationalmuseum. Fotos: Hanne Eichler
- Abb. 7: Reproduktion nach Pásztor (2013: 17, Abb. 5)
- Abb. 8: Reproduktion nach Masner, Karl (1894), *Die Costüm-Ausstellung im K.K. Oesterreichischen Museum 1891. Ihre wichtigsten Stücke [...]*, Wien: Josef Löwy, Taf. 22
- Abb. 9: München, Bayerische Staatsbibliothek. Creative Commons CC0 1.0 Universell
- Abb. 10-11: Amsterdam, Rijksmuseum. Public Domain
- Abb. 12, 13, 15: Johannes Pietsch



Kerstin Kraft; Birgit Haase

Das Material der Mode. Zur Einführung

Michaela Breil

Eleganz und Revolution. Das Wechselspiel zwischen technischen Neuerungen und Strumpfmode im Deutschland des 20. Jahrhunderts

Johannes Pietsch

Der Samtrock des Feldherrn Tilly (1559-1632)

Birgit Haase

„Sie formen am Stil unserer Zeit“. Die Hamburger Meisterschule für Mode in den 1950/60er Jahren

Kerstin Kraft

Das Literaturkostüm.

Literarische Kleiderbeschreibungen aus der Perspektive der Mode- und Textildwissenschaft

Julia Bertschik

Oberflächen-Ekel. Zur (Un-)Moral der Kleidermode bei Friedrich Theodor Vischer und Christian Kracht

Kira Jürjens

Rauschende Kleider. Zur Akustik der Mode bei Theodor Storm

Aliena Guggenberger

Text, Textur, Textil. Tragbare Reklame vom TET-Kleid zum *paper dress*

Fabiola Adamo

Critica politica e fantasie di lusso. Le rubriche di moda di «Missy Magazine»

Charlotte Brachtendorf

Zwischen Ästhetik und Funktion. Begriffstheoretische Perspektiven auf digitale Mode

Ciro Porcaro

Deutsche Konversionen als konzeptuelle Metonymien. Ein Vergleich mit dem Englischen

Claudia Di Sciacca

As if on soft wax. The reception of the *Apparition in Monte Gargano* in pre-Conquest England

Marco Prandoni

African and African European characters in Bredero's early 17th-century plays

recensioni

ISSN 1124-3724