Die Krinoline in der Berliner Atelierfotografie

Eine Untersuchung an ausgewählten Beständen

Bachelorarbeit von Isabel Bootz | Matrikelnr. 517437 | Sommersemester 2009
Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin | FB5 Gestaltung | Studiengang BA Museumskunde
betreut durch: Prof. Dr. Einholz, Frau Marie-Luise Rohde

„Doch in den Trachten, wie in Literatur und Kunst, spiegelt sich der Geist der Zeit, und die Kleidung die äußere Hülle des äußeren Menschen, ward als unterscheidendes Merkmal der Völker und Individuen so wichtig als die Sprache, die Hülle der Gedanken und Empfindungen.“

M. Harrer: Geschichte des Reifrocks
Bazar 23. November 1864

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung **6**

2. Grundsätzliches zur Mode **9**

2.1 Der Begriff der „Mode“ 9

2.2 Modezeitschriften im 19. Jahrhundert 9

2.2.1 Der Bazar – Illustrirte Damen-Zeitung *12*

2.2.2 Victoria – Illustrirte Muster- und Modenzeitung *12*

2.2.3 Die Modenwelt – Illustrirte Zeitung für Toilette und Handarbeiten *13*

2.3 Die Entwicklung und Geschichte des Reifrocks und des Korsetts 15

2.4 Die Mode des 19. Jahrhunderts 17

3. Spezifik der Krinolinenmode **21**

3.1 Politische, wirtschaftliche und gesellschaftlich-kulturelle Situation in Berlin zur Zeit der Krinoline 21

3.2 Allgemeine Aspekte zur Krinolinenmode 22

3.3 Detaillierte Analyse der Krinolinenmode, mittels ausgewählter zeitgenössischer Modezeitschriften 24

3.3.1 Silhouette, Krinoline und Korsett *24*

3.3.2 Textilien und Farben *26*

3.3.3 Taille, Bluse, Ärmel und Kragen *27*

3.3.4 Übergewänder *29*

3.3.5 Posamente *30*

3.3.6 Accessoires *32*

3.3.7 Frisur und Coiffure *33*

4. Die Krinolinenmode in der Berliner Atelierfotografie **36**

4.1 Die Forschungsprojekte „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhunderts“ und „Fotografische Referenz-Bilddatei zur Berliner Mode des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“ 36

4.2 Einführung in die Berliner Atelierfotografie 37

4.3 Auswahlkriterien und Anmerkungen zur Dokumentation 38

4.4 Dokumentation des elfteiligen Auswahlkonvoluts 39

4.4.1 KE 521 Prinzessin Victoria mit dunkler Spitzenmantille und Capote vor einer gemalten Waldkulisse *39*

4.4.2 KE 270 Frau im dunklen volantbesetzten Tageskleid mit Gürtelschärpe und Cravattenschleife *41*

4.4.3 KE 453 Frieda Lipperheide mit Stocklocken und voluminösen gepufften Ärmeln *43*

4.4.4 PI087 Frau im Abendkleid mit großzügigem von einer Spitzenberthe umrahmten Ausschnitt *45*

4.4.5 KE 132 Frau im dunklen Samtpaletot mit großflächig mäandergemustertem, hellem Rock *47*

4.4.6 KE 212 Frau, einen großen Blumenkranz als Kopfschmuck tragend, in gemusterter Tagesrobe mit Pagodenärmel und Spitzenengageants *49*

4.4.7 KE 14 Frau in voluminöser Robe mit Gürtelschärpe, großem weißen Spitzenkragen und Gerte in der Hand *51*

4.4.8 KE 433 Frau im dunklen Volantrock und heller Bluse vor gemalter Landschaftskulisse *53*

4.4.9 KE 251 Frau in Schlepprobe mit kleinem Haarkranz im Profil stehend *55*

4.4.10 KE 294 Frau mit Stocklocken und reich garnierten Pagodenärmeln mit Spitzenengageants im Profil stehend *57*

4.4.11 KE 656 Frau in dunkler Schlepprobe mit Schnurgeflechtapplikationen am Ärmel *59*

4.5 Chronologische Abbildung des Auswahlkonvoluts 61

5. Auswertung und Interpretation **62**

6. Schlussbetrachtung **71**

Anhang **73**

A. Kategorisierung der Krinolinenmodenfotografien 74
B. Glossar 115
C. Quellenverzeichnis 120
D. Abbildungsnachweis 122
E. Bibliografie 124
F. Digitalisierte Form der Bachelorarbeit 128
G. Eidesstattliche Erklärung 129

1. Einleitung

Wie wurde Mode zur Zeit der Krinoline in Berlin getragen? Was propagierten die zeitgenössischen Modeillustrierten? Welche Modifikationen entstanden durch die Trägerinnen im Alltag? Können Atelierfotografien einen authentischeren Eindruck von Mode bzw. Kleidungsstil vermitteln, als es stilisierte und idealisierte Graphiken und Gemälde es vermögen? Kann man Fotografien anhand der darauf getragenen Mode verlässlich datieren? Sind alle Kleidungselemente für eine Analyse zu verwerten? Welche stilistischen Besonderheiten prägten die einzelnen Jahre? Warum trug man Mode gerade so und nicht anders?

Mit diesen Fragen soll sich die Bachelorarbeit „Die Krinoline in der Berliner Atelierfotografie“ befassen. Als Primärquellen dienten der Arbeit originale Berliner Atelierfotografien aus dem Bestand des Forschungsprojektes „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhundert“ des Studiengangs Museumskunde an der Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin, sowie zum Vergleich herangezogene, zeitgenössische Berliner Modezeitschriften. Die Atelierfotografien „(...) stellen für uns eine außerordentlich reiche und bis heute kaum genutzte Quelle dar, die es erlaubt, einen einigermaßen unverfälschten Eindruck von der Mode früherer Zeiten, wie sie wirklich getragen wurde, zu gewinnen.“ [1]

Wie wurde also die Krinolinenmode in Berlin demnach getragen? Die Fachliteratur zum Thema widerspricht sich teilweise gegenseitig, nimmt sich nur Frankreich als Vorbild oder umreißt die Krinolinenmode in ganz Europa. Eine schriftliche Quelle, die sich speziell und ausführlich mit der Berliner Krinolinenmode beschäftigt, existiert nicht. Die vorliegende Arbeit macht nun einen Anfang, um diese Lücke zu schließen, beschäftigt sich allerdings ausschließlich mit der Frauenbekleidung der Krinolinenzeit, da die Einbeziehung von Herren- und Kindermode den Rahmen einer Bachelorthesis sprengen würde.

Die Krinolinenmode wurde etwa von 1850 bis 1870 getragen, jedoch konnte sich erst ab Mitte der 1850er Jahre fast jedermann eine Fotografie von sich selbst leisten. Eine Erfindung revolutionierte die Verbreitung der Fotografie. Erstmals konnten günstige Abzüge auf Papier vom fotografischen Negativ hergestellt werden. Deshalb reichen die, für die Arbeit genutzten Quellen, nur von 1855-1870.

Zunächst werden im zweiten Kapitel einige grundsätzliche Aspekte zum besseren Verständnis erläutert. Was bedeutet der Begriff der Mode im Allgemeinen und wie

1 Maas (1987): S.4

wird er in der Arbeit verwendet? Welche Rolle spielten Modezeitungen im 19. Jahrhundert? Welche Intention hatten sie und wer war die Zielgruppe? Die drei als Quellen ausgewählten Berliner Modezeitschriften „Der Bazar – Illustrirte Damen-Zeitung“, „Die Modenwelt – Illustrirte Zeitung für Toilette und Handarbeiten“ und „Victoria – Illustrirte Muster- und Modenzeitung“ werden gesondert behandelt. Bei der Vorstellung der Modenwelt wird zusätzlich auf Frieda Lipperheide und ihren Einfluss auf die Modeszene eingegangen.

Wie entwickelten sich das Korsett und der Reifrock im Laufe der Geschichte? Die Unterbekleidungstücke sind zwar - verständlicherweise - nicht unmittelbar auf den Berliner Atelierfotografien zu sehen, bestimmten aber maßgeblich die Silhouette und damit den Stil der Krinolinenmode. Letztendlich stellt sich die Frage nach der Einordnung der Krinoline in die Mode des 19. Jahrhunderts.

Wie war nun die politische, wirtschaftliche und gesellschaftlich-kulturelle Situation in Berlin zur Zeit der Krinoline, und welchen Einfluss hatten diese Faktoren? Nach diesem geschichtlichen Abriss beschreibt das dritte Kapitel weiter allgemeine Aspekte der Krinolinenmode. Anhand der ausgewählten zeitgenössischen Berliner Modeillustrierten entwickelt sich anschließend eine detaillierte Betrachtung der Frauenbekleidung. Die Untersuchung wird von Abbildungen, entnommen aus den selektierten Modezeitschriften, unterstützt. Die Darstellung spannt den Bogen vom Großen, wie der Silhouette, bis zum Kleinen, dem Accessoires.

Diese Analyse dient der Dokumentation von elf ausgewählten Berliner Atelierfotografien, die mit einer Bildbeschreibung, sowie einer detaillierten Ausarbeitung der abgebildeten Bekleidung, in Kapitel 4 erfolgt. Dem voran, steht die Vorstellung der Forschungsprojekte „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhunderts“ und „Fotografische Referenz-Bilddatei zur Berliner Mode des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“ des Studienganges Museumskunde an der HTW. In diesem Rahmen erfolgt zusätzlich eine Einführung in das Thema der Atelierfotografie und die Begründung der Selegierung der einzelnen Fotografien des Auswahlkonvoluts. Abschließend werden die Fotografien in chronologischer Reihenfolge abgebildet, um die Veränderungen der Krinolinenmode zu veranschaulichen.

Welche Modifikationselemente sind in der Alltagsmode, im Vergleich zu den stilisierten, modellhaften Darstellungen der Modezeitungen, zu erkennen? Welche lebendigen Veränderungen erfolgten durch die Träger der Mode? Anfangs aufgeworfene Fragen wie diese, werden nun in Kapitel 5 beantwortet. Zuerst als allgemeine Analyse mittels aller vorliegenden Krinolinenfotografien, im Anschluss in detaillierter Betrachtung

anhand des Auswahlkonvoluts. Abschließend werden in Kapitel 6, der Schlussbetrachtung, die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit und Antworten auf die Fragestellung kurz und prägnant erklärt und zusammengefasst, sowie eventuelle Weiterführungsmöglichkeiten der Bachelorarbeit vorgestellt. Im Anhang erfolgt eine visuelle Kategorisierung aller vorliegenden Krinolinenmodenfotografien. Dabei werden die Fotos mittels ihrer auffallendsten Merkmale bzw. Kleidungselemente klassifiziert. Die Kategorien sind: Kleidungstypus,Silhouette und Krinoline, Taille, Bluse, Ärmel und Kragen, Übergewänder, Stoffe, Posamente, Accessoires, sowie Frisur und Coiffure. Es können dabei Mehrfachabbildungen einzelner Fotografien vorliegen. Zudem findet sich im Anhang ein ausführliches, modespezifisches Glossar, mit in der Arbeit verwendeten, für die Krinolinenmode relevanten Fachbegriffen. Die abschließende, digitalisierte Form der Bachelorarbeit ermöglicht eine detailliertere Ansicht der Krinolinenfotos.

Die Bachelorarbeit „Die Krinoline in der Berliner Atelierfotografie“ bildet den Auftakt für das Pilotprojekt einer fotografischen Referenz-Bilddatei zur Berliner Mode des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die anhand historischer Berliner Atelierfotografien, im Studiengang Museumskunde an der Hochschule für Technik und Wirtschaft in den nächsten Jahren entwickelt werden soll. Mit Hilfe der Referenz-Bilddatei soll die Kostümgeschichte der alten und neuen Modestadt Berlin illustriert werden. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage: „Wie wurde die Mode tatsächlich getragen?“ Ausgangspunkt dieses Forschungsprojektes ist das seit dem Sommersemester 2003 laufende Forschungsprojekt „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhundert“ im Studiengang Museumskunde.

2. Grundsätzliches zur Mode

2.1 Der Begriff der „Mode“

Der Begriff „Mode“ (von lat. Modus „rechtes Maß, Art und Weise (des Lebens)“; ital. modo; frz. mode) „bezeichnet die in einem bestimmten Zeitraum und einer bestimmten Gruppe von Menschen als zeitgemäß geltende Art, bestimmte Dinge zu tun, Dinge zu benutzen oder anzuschaffen, sofern diese Art, etwas zu tun, nicht von großer Dauer ist, sondern im Verlauf der Zeit infolge gesellschaftlicher Prozesse immer wieder durch neue - dann als zeitgemäß geltende - Arten revidiert wird, sofern sie also zyklischem Wandel unterliegt.“ [1]

Im Allgemeinen wird der Begriff der Mode jedoch als Synonym für Kleidermode bzw. den Bekleidungsstil eines bestimmten Zeitraums verwendet, was auch in der vorliegenden Bachelorarbeit ausschließlich der Fall ist. Der Begriff der Mode bezieht sich also auf das äußerliche Erscheinungsbild des Menschen, die Unter- und Überkleidung, die Frisur, den Schuh sowie den Schmuck und die Schminke. Mode dient der Selbstdarstellung, ist aber genauso Ausdruck der Lebens- und Denkweise eines bestimmten Zeitraums. Ein Kleidungsstil gilt dann als Mode, wenn er von einer größeren Gesellschaftsgruppe adaptiert wurde. Der Wandel der Moden wird vor allem durch den menschlichen Geltungs- und Imitationstrieb motiviert. Gerade dort ist also der aktuelle Zeitgeist besonders gut abzulesen, was bedeutet, dass immer auch wirtschaftliche, technische, politische, kulturelle sowie soziale Faktoren eine Rolle spielen.

2.2 Modezeitschriften im 19. Jahrhundert

Schon seit Mitte des 18. Jahrhunderts beeinflussten Modezeitschriften die Entwicklung der Mode. Dies erreichten sie durch die Auswahl der gezeigten Modelle, die Art der Präsentation und auch der Kommentierung des Dargestellten. Sie hatten den Anspruch geschmacksverbessernd und -bildend zu wirken und zudem immer das Neueste zu zeigen. Sie dienen als schriftliche und bildliche Primärquellen der Modegeschichte.

Die Vorläufer von Modeillustrierten gab es bereits, Ende des 14. Jahrhunderts, in der Form von Modepuppen, Chroniken, Hausbüchern, Graphiken und Gemälden, sowie Sitten- und Tagebüchern. Vom 15.- 17. Jahrhundert dienten zur Verbreitung von Kleidermoden, Modesatiren und Modekarikaturen. Zudem spielten im 16. und

1 http://de.wikipedia.org/wiki/Mode, 19. Juni 2009, 20:49

17. Jahrhundert Kleiderordnungen[2] und Schnittmusterbücher eine entscheidende Rolle. Im 16. Jahrhundert erfüllten außerdem Holzschnitte[3] und Kupferstiche[4] den Zweck der Bekanntmachung. Zuerst wurden diese als Einzelblätter ohne Titel in Umlauf gebracht, dann aber bald auch als Bildfolgen verlegt und ab etwa 1520 in Trachtenbüchern erfasst.

Im 19. Jahrhundert gab es eine Fülle von Zeitschriften, die der Mode und dem „guten Geschmack“ huldigten. Sie spiegelten nicht nur die aktuellen Strömungen, sondern kreierten auch autonom, kommende Trends. Der Inhalt von Modezeitschriften war (und ist noch heute) auf die Bedürfnisse und Interessen der Frau ausgerichtet. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts richteten sich die Modezeitschriften vor allem an die feine Dame aus der gehobenen Gesellschaftsschicht, „dies konnte allein an der Gestaltung des Hintergrundes der Modebilder abgelesen werden, bei der prunkvolle Ballsäle, gepflegte Salons und weitläufige Parks bevorzugt wurden.“[5]. Die meisten Journale in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren keine reinen Modeblätter, oft lag nur ein Modebild bei. Vielmehr handelte es sich um eine Betrachtung aller Moden wie „Mobiliar, Schmuck, Ziergegenstände, Manieren, Lebensart, literarische Strömungen, Modegeschichte, Gesellschafts- und Sportmoden, Theatermoden, ja sogar Modekrankheiten wurden gleichermaßen behandelt.“[6]. Durch die sozialen und wirtschaftlichen Umwälzungen bestand jedoch ab den 50er Jahren auch ein Bedarf an Modezeitschriften für Frauen aus dem Bürgertum. Diese sehnten sich nicht nach Bildvorlagen, die sie dem Schneider präsentieren konnten, vielmehr waren sie an Schnittmustern und Handarbeitsunterlagen interessiert, mit denen sie sich, dank der Einführung der Nähmaschine in die bürgerlichen Haushalte, selbst Kleidung anfertigen konnten. Dies beeinflusste die Modezeitschriften dahingehend, ihre unterschiedlichen Themenbereiche stärker zu differenzieren und sogar teilweise unterschiedliche Ausgaben zu publizieren, z.B. Luxusausgaben auf edlem Papier gedruckt mit Farbtafeln und im Gegenstück dazu eine „handarbeitstechnische“ Ausgabe für die weniger betuchten Leserinnen, meist ohne Farbabbildungen. Der Unterhaltungsteil, mit über wiegend belletristischem Inhalt, wurde vom Modeteil mit Modeberichten und -abbild-

2 Kleiderordnungen waren Gesetze zur Beschränkung des Aufwands und zur Bestimmung der standesgemäßen Form der Kleidung, sie dienten der Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Hierarchien und merkantilen Interessen.
3 Grafisches Hochdruckverfahren, bei der eine Zeichnung erhaben aus einer Holzplatte herausgeschnitten, mit Druckfarbe eingefärbt und auf Papier abgedruckt wird.
4 Grafisches Tiefdruckverfahren, bei dem eine mit dem Grabstichel in eine Kupferplatte eingetiefte Zeichnung wiedergegeben wird.
5 Buxbaum (1983): S. 240
6 Ebd.

ungen sowie Handarbeitsvorlagen abgegrenzt. Der Typus der gemischten Modezeitschrift mit beigefügten Unterhaltungsbeilagen sollte das Bildungsniveau heben. Diesem Typ der Modezeitschrift entsprechen die in Kapitel 2.2.1 und 2.2.2 vorgestellten Journale „Der Bazar – Illustrirte Damen-Zeitung“ und „Victoria – Illustrirte Muster- und Modenzeitung“. Dagegen gab es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch den Typ der reinen Modezeitschrift, wie ihn vortrefflich die von Lipperheide herausgegebene „Die Modenwelt – Illustrirte Zeitung für Toilette und Handarbeiten“ verkörpert, die in Kapitel 2.2.3 detailliert vorgestellt wird. Ein dritter Typus der Modezeitschrift war das Fachblatt für Schneider und verwandte Gewerbe, das jedoch nur für die Industrie verlegt wurde und keine Rolle in den bürgerlichen Haushalten spielte. Bis Anfang des 20. Jahrhunderts konnten Modezeitschriften nur im Abonnement erworben werden und nicht als Einzelexemplare.

Den wichtigsten Beitrag zur Verbreitung der Mode innerhalb der Journale leisteten die Modeillustrationen. Textliche Beschreibungen waren dagegen diesem Zweck nur eingeschränkt dienlich. Die Popularität und damit der wirtschaftliche Erfolg einer Modezeitung hing maßgeblich mit der Qualität der Modeillustration und der zeitgenössischen Präsentation zusammen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert waren die beigelegten Modeillustrationen meist Kupferstiche oder Radierungen [7]. Diese wurden in den 1840ern jedoch von Stahlstichen [8] abgelöst, da sie den steigenden Bedürfnissen nach Qualität und Quantität gerechter werden konnten. Die Möglichkeit einer noch höheren Auflage und auch größerer Illustrationen gewährleistete der in den 1850er Jahren aufkommende Holzstich [9]. Abbildungen konnten nun zusammen mit dem Letternsatz gedruckt werden, was Druckkosten und Arbeitszeit wesentlich reduzierte. Den Zeitschriften wurden jedoch weiterhin zusätzlich kolorierte Stiche beigelegt. Das Medium der Fotografie hielt erst in den 90er Jahren Einzug in die Modezeitschriften. In Form einer Fototypie [10] erschien die erste reproduzierte Modefotografie in der französischen Publikation „La Mode Pratique“. Andere Journale bedienten sich dieser neuen Darstellungsmöglichkeit jedoch zunächst nur sehr zögerlich. Ende des 19.Jahrhundert gewann dann auch die Modezeichnung an Bedeutung.

7 Grafisches Tiefdruckverfahren, bei dem die Zeichnung mit einer Stahlnadel, in eine vollständig mit Ätzgrund überzogene Metallplatte, geritzt wird, so dass die blanke Metallplatte bloßgelegt wird. Diese Einritzungen nehmen die, zum Drucken benötigte, Farbe auf.
8 Grafisches Druckverfahren, bei dem eine Stahlplatte durch Entzug von Kohlenstoff weich gemacht wird, damit die Zeichnung mit Stichel eingearbeitet werden kann; danach wird die Platte wieder gehärtet. Es sind konturenscharfe Drucke in hoher Auflage möglich.
9 Grafisches Hochdruckverfahren, bei der eine Zeichnung mit einer Stichel erhaben aus einer Holzplatte herausgearbeitet, mit Druckfarbe eingefärbt und auf Papier abgedruckt wird. Die Linien und Schraffuren sind feiner als beim Holzschnitt und erzielen eine malerische Wirkung.
10 Fotolithographisches Verfahren.

2.2.1 Der Bazar – Illustrirte Damen-Zeitung

„Der Bazar – Illustrirte Damen-Zeitung“ wurde von 1855-1937 in Berlin im Verlag von Louis Schäfer veröffentlicht. Herausgeber war L.Ullstein. Für den Druck zeigte sich die Firma B.G. Teubner in Leipzig verantwortlich. Die Modezeitschrift erschien 14-tägig, mit einem Umfang von acht Seiten, im Format 28,6 x 39,4 cm. Inhaltlich umfasste die Modezeitschrift Modenotizen, kleine Aufsätze über Schmuck, modische Accessoires, Kosmetik, sowie praktische Ratschläge für die Hausfrau. Sie beinhaltete außerdem Erzählungen, Romane, Novellen, Artikel über das Kunstgewerbe und Wohnungen, Musiknoten und drei Seiten Anzeigen. Zusätzlich wurden Schnittbögen und kolorierte Stahlstiche als Beilagen beigefügt. Der Bazar entsprach demnach dem Typus der gemischten Modezeitschrift und war eines der führenden Blätter dieses Genres. Er wurde für die Bachelorarbeit als Hauptquelle genutzt, da er, durch sein Ersterscheinung im Jahr 1855, 15 Jahre der Krinolinenmode umfasst und zudem in der Lipperheideschen Kostümbibliothek, und der Universitätsbibliothek der Universität der Künste Berlin, fast lückenlos vorliegt.

1. Titelblatt Der Bazar 1863

2.2.2 Victoria – Illustrirte Muster- und Modenzeitung

Die „Victoria – Illustrirte Muster- und Modenzeitung“ wurde von 1851-1879 in Berlin von A. Haak und ab 1873 von G. van Muyden herausgegeben. Für die Redaktion zeigte sich Franz Erhardt verantwortlich. Gedruckt wurde diese Modezeitung in Berlin, zuerst von A. Haak , ab 1875 dann von Julius Klinkhardt. Sie erschien wöchentlich mit einem Umfang von 16 Seiten im Format 26 x 36,5 cm. Die Zeitschrift wurde 1879 mit dem „Berliner Modeblatt“ und 1881 dann wiederum mit der „Modenwelt“ vereinigt. Die Victoria gehörte zum Typus der gemischten Modezeitschrift. Im Modeteil fanden sich Modebilder und Anregungen zur Haushaltsführung, im belletristischen Teil Novellen, Aufsätze, Gedichte, Biographien, Skizzen, Rezepte, Musik, Rätsel und Rebus sowie Korrespondenz. Zudem wurden kolorierte Modebilder und Stickmuster im Buntdruck beigelegt. Für

2. Titelblatt Victoria 1866

die vorliegende Bachelorarbeit wurden vor allem die kolorierten Modebilder als Quellen verwendet. Die Victoria konnte nur sporadisch als Quelle genutzt werden (Jahrgang 60, 65, 66), da nur wenige Ausgaben von 1851-1870 in den Berliner Bibliotheken erhalten bzw. einsehbar sind.

2.2.3 Die Modenwelt – Illustrirte Zeitung für Toilette und Handarbeiten

„Die Modenwelt – Illustrirte Zeitung für Toilette und Handarbeiten“ erschien zum ersten Mal am 1. Oktober 1865 in Berlin, Victoriastraße 12 im Verlag Franz Lipperheide. Die letzte Ausgabe wurde 1937 verlegt. Franz Lipperheide war für die Gesamtleitung und den Vertrieb zuständig, Frieda Lipperheide für die Redaktionsleitung. Damit war Frieda Lipperheide verantwortlich für das inhaltliche Konzept, sowie für die tatsächliche Auswahl und Gestaltung der Einzelbeiträge. Gedruckt wurde die Modeillustrierte in Leipzig bei Oskar Brandstetter. Sie erschien zweimal monatlich mit einem Umfang von 8 Seiten im Format 26,8 x 38 cm. Das reine Modejournal wartete mit einem ansehnlichen Inhalt auf: dem einleitenden Modeartikel „Neue Moden“, verfasst von Frieda Lipperheide, es folgten Modellbeschreibungen, Holzstichillustrationen sowie Annoncen. Beigelegt wurden Schnittmuster, verschiedene Musterzeichnungen für Stickereien und kolorierte Modebilder, sowie Anleitungen zum Anfertigen bestimmter Kleidungsstücke. Die Modenwelt sah also von jeglichem literarischen Anteil komplett ab, wodurch sie preisgünstiger angeboten werden konnte. Sie erschien von Beginn an dreisprachig (deutsch, französisch, englisch). Ab 1866 kamen weitere Auslandsausgaben in Turin, Florenz, New York, Madrid, Haag, St. Petersburg, Kopenhagen, Warschau und Pest hinzu. Das Verlegerehepaar war mit seiner Modenwelt innerhalb kürzester Zeit sehr erfolgreich. „Drei Monate nach Erscheinen des ersten Heftes werden 17.000 Abonnenten beliefert, 1870 sind es bereits 100.0000. 1890 erscheinen neben der deutschen zwölf ausländische Ausgaben, (...)“ [11].

3. Titelblatt
Die Modenwelt 1869

1875 ging aus der Modenwelt zusätzlich die „Illustrierte Frauenzeitung“ hervor, die neben einem umfangreichen Modeteil auch einen Unterhaltungsteil aufwies und bis 1943 bestand. Sie wurde 1912 vom Ullstein-Verlag unter dem Titel „Die Dame“ übernommen. Die Modenwelt ist in den Berliner Bibliotheken mit allen Jahrgängen voll-

11 Rasche (1999): S.17

ständig vertreten. Für die Arbeit konnten aufgrund der Eingrenzung der Krinolinenmodenzeit nur fünf Jahrgänge (1865-1870) verwendet werden. Besonders interessant waren als schriftliche Quellen die Leitartikel „Neue Moden“ von Frieda Lipperheide.

Mit der Modenwelt wollte Frieda Lipperheide kein Modediktat oder eine Kleiderordnung einführen, nach der sich alle Frauen zu richten hätten, vielmehr wollte sie eine Hilfestellung in Modefragen geben, die die Frau in der Mode selbstständig macht, wie dieses Zitat aus der Modenwelt Nr. 11 von 1870 beweist: „Jede Frau muss nach der Selbstständigkeit des Urtheils und des Geschmacks streben, wodurch allein es ihr möglich wird, mit der Mode vorwärts zu gehen, ohne der Modethorheit einheim zu fallen; (...)“. Dennoch beeinflusste das Lipperheidesche Verlegerehepaar mit der „Modenwelt“ maßgeblich die Kleidermode von Berlin aus. Dies war insofern neu, da bisher nur Paris und London in Sachen Mode Trends setzte.

Frieda Lipperheide, geboren am 25. April 1840 als Wilhelmine Amalie Friederike Gestefeld in Lüchow, kam mit 20 Jahren nach Berlin, um für die Modezeitschrift „Der Bazar“ als Redaktionsgehilfin zu arbeiten. Dort lernte sie den ebenfalls dort arbeitenden Franz Lipperheide kennen und heiratete diesen im Jahre 1865. Im selben Jahr gründeten sie einen eigenen Verlag und veröffentlichten die erste Modenwelt. Ab den 1870er Jahren legte Frau Lipperheide eine umfangreiche Mustersammlung mit historischer Textilkunst, Spitzen und Stickereien an. Zudem veröffentlichte sie zahlreiche Muster- und Lehrbücher. Die Eheleute waren zeitlebens als Mäzenen tätig und sozial engagiert, Frieda Lipperheide setzte sich besonders für eine bessere berufliche und soziale Stellung der Frau ein. Sie starb am 12. September 1896, im Alter von 56 Jahren, in Berlin. Die herausragende Rolle, die Frieda Lipperheide für „Die Modenwelt“ inne hatte lässt sich am Besten mit den Worten von Fedor von Zobeltitz sagen: „Ihrer unermüdlichen Tätigkeit, ihrer Klugheit und Umsicht ist der Aufschwung der ‚Modenwelt’ nicht zum wenigsten zu danken gewesen. Es war fabelhaft, was diese seltne Frau zu leisten vermochte. Von früh ab war sie in den Ateliers, bei den Zeichnerinnen, Übersetzerinnen, Redaktricen, wohnte den mannigfachen Konferenzen bei, teilte die künstlerischen Interessen ihres Gatten, fertigte geschäftliche Besuche ab und bildete zugleich den Mittelpunkt eines ungemein rege gesellschaftlichen Verkehrs.“ [12]

12 Zobeltitz (1906): S. 8660-8662

2.3 Geschichte und Entwicklung des Reifrocks und Korsetts

Der Reifrock. Einen Reifrock nennt man eine Unterrockkonstruktion aus Holz-, Draht- oder Fischbeinreifen, der durch diese in einer bestimmten Form gehalten wird. Zu beachten ist, dass auch der darüber liegende, unversteifte obere Oberrock oft als Reifrock bezeichnet wird, um die Mode zu signifizieren. Nach Form und Epoche wird zwischen Verdugado, Panier, Krinoline oder Turnüre unterschieden.

Der Verdugado (spanisch. Verdugo „biegsame Gerte, Rute“) kam Mitte des 16. Jahrhunderts in der spanischen Tracht auf. Charakteristisch für ihn war die Kegelform, über die sich der aus keilförmigen Teilen zusammengesetzte Rock des Kleides faltenlos spannte. Der Rock war genau bodenlang, die Füße nie zu sehen. Fast gleichzeitig dazu entwickelte sich in Frankreich und England eine eigenständige, tonnenförmige Variante (Vertugade en tambour, franz. „Trommelreifrock“), bei der der Rock in Höhe der Taille fast horizontal abstand. In Frankreich schleifte das Kleid darüber am Boden, in England dagegen war es gerade knöchellang.

Anfang des 17. Jahrhunderts kam der Reifrock wieder aus der Mode. Eine Ausnahme bildet Spanien, dort bestand er bis ins 18. Jahrhundert, seit 1650 allerdings in einer ovalen, vorne und hinten abgeflachten Form.

Im Rest Europas kehrte der Reifrock als Panier (frz. Korb) Anfang des 18. Jahrhunderts zurück. Zunächst war dieser kurz und kegelförmig, wenig später allerdings kuppelförmig und extrem voluminös. Er wurde zuerst bodenlang getragen, später dann auch fußfrei. Der Reifrock bestand aus, mit Wachstuch verbundenen, Rohrreifen und verursachte durch die Reibung dieser Materialien beim Gehen ein Knarren, wegen dem das Panier umgangsprachlich auch Criarde (frz. kreischend, knarrend) genannt wurde. Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts flachte das Panier vorne und hinten ab und behielt diese Form in wechselnden Breiten in der höfischen Mode bei, bis zu seinem Untergang im Zuge der Französischen Revolution.

Ab 1850 erfuhr der Reifrock als Krinoline, in der Mode des Zweiten Rokoko, erneut seine Auferstehung. In den 1840er Jahren wurden nur Unterröcke aus Grin (Rossharr), die mit steifem Lin (Leinen) verwebt waren, Krinoline genannt. Erst später wurde der Begriff Krinoline dann auch für den Reifrock benutzt. Im Zeitraum ihres zwanzigjährigen Bestehens wechselte die Krinoline von einer dezenteren Glockenform zu einer ausladenden Kuppelform bis hin zu einer dreieckigen Keilform, bevor sie 1870 durch die Turnüre (Tournure franz. „Drehung“) abgelöst wurde, einer über dem Gesäß angebrachten Unterkonstruktion, in Form eines Polsters bzw. eines Gestelles aus Stahlschienen, zwecks rückwärtiger Hochraffung des Kleides. Nach einer kurzen

Pause von etwa 6 Jahren kehrte diese um 1882 als „Cul de Paris“ wieder. Ende des 19. Jahrhunderts verschwand der Reifrock [13] entgültig aus der Mode. Im 20. Jahrhundert zitierte jedoch der Petticoat der 50er Jahre den Reifrock. In den 90er Jahren ließ die Designerin Vivienne Westwood den Reifrock in Form des Mini-Crini [14] wieder aufleben.

Das Korsett. Ein Korsett (von frz. corset, ursprünglich Diminutiv von altfrz. cors „Körper“) war ein durch verschiedene Versteifungen und Schnürungen stark formendes Kleidungsstück, das den Oberkörper, mit unter auch die Hüften, nach dem Schönheitsideal der jeweiligen Zeit in Form brachte. Es wandelte im Laufe der Jahrhunderte mehrmals seinen Schnitt. Die Versteifungsmethoden (Rohr, Fischbein, Horn, Stahlspiralen, Federstahlband) änderten sich mit dem technischen Fortschritt. Der Begriff „Korsett“ wurde erst im 19. Jh. gebräuchlich, davor sprach man von Mieder, Schnürbrust bzw. Schnürleib oder Leibstück.

In der Burgundischen Mode kam in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erstmals eine Schnürbrust aus weichem Ziegenleder auf. Um 1600 formte das, aus steifem harten Leder oder Eisen bestehende, Korsett der spanischen Hoftracht den Oberkörper zu einem Konus und drückte die Brüste flach u.a. mit Hilfe von Bleiplatten. 40 Jahre später hob das Korsett die Brust an anstatt sie zu negieren. In das Korsett waren nun Stäbe aus Fischbein oder Rohr eingefügt. Mit geringen Veränderungen blieb diese Form bis zur Französischen Revolution bestehen. Im Laufe dieser Zeit wurde das Korsett als Obergewand oder auch als Untergewand getragen, vorne oder hinten geschnürt, sowie mit ausgeprägter oder zurückgenommener Schneppe [15] gefertigt.

Das Korsett pausierte in der Zeit des Directoires und Empires, wurde im Biedermeier allerdings wieder unentbehrlicher Teil der Mode. 1820 begann die industrielle Fertigung von Korsetts. Vor Erfindung der metallenen Schnürösen im Jahr 1828 wurden die Schnürlöcher ausschließlich mit Seide umnäht. 1829 wurde der erste Vorderverschluss mit Haken und Ösen hergestellt. Das bis zur Hüfte reichende Korsett trug man nun nur als Unterbekleidung.

Zwischen 1840 und 1870 entwickelte sich die Sanduhrform, die heute noch als die klassische Korsettform gilt: Relativ große Ober- und Hüftweite bei möglichst kleiner Taillenweite. Das Korsett wurde meist hinten geschnürt und hatte keine Träger.

13 Weiter, steifer Unterrock aus Perlon oder gestärkter Baumwolle, oft mit Spitzenvolants, der den weiten, glockigen, jugendlichen Rock der 1950er und beginnenden 60er Jahre, unterstützte.
14 Von Vivienne Westwood entworfene, enge, mit Pokissen unterstützte Miniröcke.
15 Vorne spitz, mehr oder weniger tief in den Rock reichendes Oberteil.

Von 1870-85 formte es auch Hüfte und Bauch, der bei den früheren Korsetts hervorquoll. In den 1890ern Jahren wurde es besonders eng geschnürt. Um 1900 war die S-Linie, das Sans Ventre (frz. „ohne Bauch“) modern. Die neue Korsettform drückte den Bauch rein und die Brust raus. Gleichzeitig kam auch eine Reformbewegung gegen diese gesundheitsschädliche Mode auf. Um 1910 wurden nun breite, von oberhalb der Taille bis unter die Oberschenkel reichende Hüftgürtel getragen. Nach 1917 geriet das Korsett vollends aus der Mode, beeinflusst durch die Reformbewegung, zunehmender Berufstätigkeit der Frau, sowie durch die praktische Mode Choco Chanels. Bis in die 60er Jahre wurden nun Hüfthalter getragen, die aber durch den einziehenden jugendlichen, sportlichen Lebensstil dieser Zeit, völlig verschwanden.

2.4 Die Mode des 19. Jahrhunderts

Die Mode des 19. Jahrhunderts wurde durch zwei entscheidende Faktoren beeinflusst. Erstens entstand durch die Französische Revolution und weitere Revolutionen in Europa eine neue Gesellschaftsordnung. Zweitens änderte die von England ausgehende Industrialisierung im 18. Jahrhundert die bisherigen Produktionsverfahren, den Transport- und auch das Nachrichtenwesen. Von großer Bedeutung war hierbei die Erfindung der Nähmaschine, die 1854 nach Deutschland exportiert wurde und der Wirtschaft eine Umstellung auf die Massenproduktion ermöglichte.

Die Frauenmode im 19. Jahrhundert wurde entscheidend von der französischen Mode beeinflusst, die Herrenmode dagegen von Großbritannien dominiert. Die Silhouette der Damenmode war im 19. Jahrhundert von ständigen Veränderungen bestimmt, die Herrenmode behielt ihre Grundform und änderte sich nur im Detail. Generell wurde die Herrenmode immer sachlicher und zweckmäßiger, angesichts der stärkeren Einbindung der Männer ins Wirtschaftsleben. Die Kleidung der Frau dagegen diente der Repräsentation und der Veranschaulichung der sozialen Stellung ihres Gatten. Natürliche Körperformen wurden im Allgemeinen, mit Ausnahme zu Beginn des Jahrhunderts, mit Hilfe von Kleidungselementen wie Keulenärmeln, dem Korsett, der Krinoline und der Turnüre abgelehnt. Die Modeepochen des 19. Jahrhundert unterteilen sich in Empire, Biedermeier und Spätbiedermeier, Zweites Rokoko bzw. der Krinolinenmode, Gründerzeit und abschließend Jahrhundertwende.

Anfang des 19. Jahrhunderts spricht man von der Zeit der Empiremode. Diese formte den Körper nicht mehr durch Hilfsmittel wie das Korsett oder den Reifrock, sondern umspielte ihn. Das Chemisenkleid, so genannt wegen seiner Ähnlichkeit mit der Chemise, dem Unterkleid, prägte mit seiner hohen, direkt unter der Brust sitzenden Taille

diesen Zeitraum maßgeblich. Der Empirestil hatte den raffiniert fließenden Faltenwurf der Antike zum Vorbild. Bevorzugt waren leichte Baumwollstoffe, die um den Körper drapiert wurden. Durch die Zartheit der Stoffe und dem damit wenig vorhandenen Kälteschutz kamen Kaschmirschals in Mode.

Mit der Rückkehr der Taille an ihre natürliche Stelle schließt sich ab Mitte der 1820er Jahre an die Epoche der Empiremode die Biedermeierzeit an. Diese Epoche war stark von der Romantik geprägt. Idealbild war die graziöse, melancholische Frau mit blassem Teint. Es wurde wieder Korsett getragen, da eine schmale Taille für den neuen Stil von großer Bedeutung war. Um die Taille noch schmaler erscheinen zu lassen, wurde die Schulterlinie mit Hilfe der Ärmel stark betont. Das dominanteste Stilelement dieser Zeit war der aufgeblähte Hammelkeulenärmel, auch Gigot-Ärmel oder Schinkenärmel genannt. Dieser bauschte sich an der Schulterpartie gewaltig, verjüngte sich zur Manschette hin und musste zu Zeiten seiner ausladensten Formen durch Fischbeingestelle gestützt werden, um seine Form zu behalten. Ein weiteres stilprägendes Element war der sehr großzügige, mit einer Berthe [16] umrahmte, Ausschnitt der Damen. Als Gegengewicht zu den voluminösen Ärmeln und ausladenden Ausschnitten vergrößerten sich auch Hüte und Frisuren. Besonders beliebt war hierbei die Schute, eine Haube mit einer großen, das Gesicht umrahmenden, Krempe, aus der die Haare seitlich in Lockenbündeln fielen. Der Nacken blieb frei. Wegen der sich weit ausbreitenden Ärmel konnten keine Mäntel als Überkleidung getragen werden. Man behalf sich mit Umhängen und Schals. Der Rock in Glockenform war in den zwanziger und dreißiger Jahren locker und kurz geschnitten, die Füße zu sehen.

In den Vierzigern, der Zeit des Spätbiedermeiers (1836-1849), wuchsen die Röcke in Länge und Breite. Es wurden dichte Falten gelegt, mehrere Röcke übereinandergezogen und die Zahl an Volants nahm mit den Jahren immer mehr zu. War anfangs nur ein Volant am Saum zu sehen, so reichten die Volants Ende der Vierziger schon bis zu Taille. Die ersten mit Rosshaar versteiften Unterröcke kamen auf. Der Keulenärmel kam in den 40ern aus der Mode, zu Gunsten eines schmalen, die Schulter eng umschließenden Ärmels. Es wurden Kreuzbandschuhe, ähnlich den Ballettschühchen getragen. In den späten 1840er Jahren ließ sich schon die Zeit der Krinolinenmode erahnen. Tageskleider verloren ihren üppigen Ausschnitt, Kreuzbandschuhe wurden nur noch zur Abendkleidung getragen, tagsüber kamen Stiefelletten in Mode, die Krempe der Schute wurde kleiner und

16 Die großzügigen, tiefen Ausschnitte der Abendkleidung umschließender Kragen, mit Bändern, Rüschen, Spitzen, Stickereien, Blumen, Federn und auch Edelsteinen verziert.

verlor dadurch zunehmend ihren Scheuklappencharakter, der Haarknoten rutschte in den Nacken. Im Allgemeinen nahm die Mode wieder die Silhouette von höfischer Mode an. Durch den Gebrauch von Baumwollstoffen wirkte sie dennoch bürgerlich. Die Mode Mitte des 19. Jahrhunderts hatte nichts mehr gemein mit der, der Jahrhundertwende. Das Zweite Rokoko (1850-1870) wurde wieder stark vom Hofe beeinflusst, als Vorbild galt Kaiserin Eugenie. Nach der Jahrhundertmitte bestanden die meisten Kleider aus zwei getrennten Teilen, nämlich aus Oberteil und Rock. Der Rock nahm Ausmaße an, die nicht mehr von den mit Rosshaar versteiften Unterröcken zu halten waren, der Reifrock kam in der Form der Krinoline wieder in Mode. Volants oder gestufte Überröcke betonten die Ausmaße des Rockes zusätzlich. Ihren größten Umfang erreichte die Krinoline um 1860. Die zu Anfang des Zweiten Rokoko noch schmalen Ärmel veränderten sich später vom Ellbogen an zu trichterförmigen, dreiviertellangen Pagodenärmeln, aus denen ballonartige oder spitzenverzierte Unterärmel hervorkamen. Die Taille wurde ein wenig lockerer geschnürt, wirkte durch den voluminösen Rock aber dennoch zerbrechlicher. Statt Baumwollstoff, wurden in der Tageskleidung Seidenstoffe immer beliebter. Die Seitenlocken verschwanden, und die streng mittelgescheitelten Haare wurden in einem großen Bogen über die Ohren gelegt und im Chignon[17] zusammengefasst. Nach 1860 verlor der Rock seine Kuppelform und veränderte sich hin zur Keilform. Ende der 1860er Jahre wurden die Röcke über dem Gesäß immer voluminöser und vorne flacher.

Die Turnüre hielt Einzug in die Jahre der Gründerzeit (1870-1890). Sie bestimmte zwischen 1869-1875 die Modesilhouette. Die Tageskleider waren noch immer hochgeschlossen, die Ärmel lang und eng, während in der Abendkleidung der Ausschnitt kaum die Schultern bedeckte. Der Rock mit oftmals langer Schleppe war über dem Gesäß stark aufgebauscht, die Taille wurde wieder sehr eng geschnürt. Die Kleider waren üppig mit Bändern, Spitzen und künstlichen Blumen ausgeputzt. Mitte der 70er Jahre schwenkte die Turnürsilhouette jedoch geradewegs zu einer schmalen Form. Bis 1880 lag das Kleid bis zu den Knien eng am Körper an, die Taille war oft geknöpft. In der Zeit der „engen Mode“ blieben die Tageskleider noch immer hochgeschlossen und üppig ausgeputzt, sowie die Ärmel eng. 1882 kehrte die Turnüre nochmals unter dem Namen „Cul de Paris“ kurzzeitig zurück. Um 1885 stand der Cul hinten unterhalb der Taille fast waagrecht ab, betont wurde diese Silhouette durch eine stark geschnürte, tief heruntergezogene Taille. Tageskleider waren hochgeschlossen und in der Farbe dun-

17 Haarknoten, den ein Kamm je nach der herrschenden Mode höher oder tiefer im Nacken oder auf dem Kopf hält.

kel und dezent gehalten, im Gegensatz zu den noch farbenreichen Turnürenkleidern Anfang der 70er Jahre. Ende der 80er Jahre kehrte die Mode zu einer schmalen Rockform zurück, Rock-Jacken Kombinationen waren sehr beliebt und verliehen der Mode einen männlichen Akzent. Dazu wurde eine enge Bluse mit Stehkragen getragen. In den 90er Jahren der Jahrhundertwende (1890-1908) war der Rock eng um die Hüften modelliert und ab den Knien ohne Stützgestell glockig ausgestellt. Die Betonung der Silhouette lag auf der noch immer eng geschnürten, mit Stehkragen hoch geschlossenen Taille. Nur beim Ballkleid wurde leicht Dekolleté gezeigt. Die Ärmel bildeten große Oberarmpuffen, Ballonärmel und Keulenärmel waren wieder in Mode. Die teilweise transparenten Stoffe waren von kontrastreicher Farbigkeit. Ende der 90er Jahre verkleinerte sich die obere Ärmelweite wieder, verlagerte sich erst beutelförmig nach unten, um letztendlich einem engen, über das Handgelenk reichenden Ärmel zu weichen. Der Stehkragen wurde mit Hilfe von Fischbein immer höher. Die Stoffe in ihrer Farbigkeit dezenter.

Parallel begann Ende des 19. Jahrhunderts eine Reformbewegung gegen die ungesunde Korsettierung des weiblichen Körpers. Künstler entwarfen lose fallende Kleider im Sinne des Jugendstils, die mit Blüten- und Rankenornamenten verziert waren. Das Reformkleid, von den breiteren Gesellschaftsschichten nicht angenommen und als „Reformsack“ verspottet, war, ungeachtet dessen, Vorbild für die im 20. Jahrhundert kommende, lockerer geschnittene Damenmode.

3. Spezifik der Krinolinenmode

3.1 Politische, wirtschaftliche und gesellschaftlich-kulturelle Situation in Berlin zur Zeit der Krinoline

Die Ideen der französischen Revolution, sowie Aufstände von Arbeitern und Studenten für ein allgemeines Wahlrecht in Europa, machten auch vor Deutschland nicht halt. Nach den Märzunruhen 1848 trat die erste Deutsche Nationalversammlung in der Frankfurter Paulskirche zusammen. Die von König Friedrich Wilhelm IV. diktierte Verfassung von 1849 gewährte dem Volk gewisse Rechte und führte das Dreiklassenwahlrecht ein. Das bürgerliche Selbstbewusstsein entwickelte sich in den Städten, vor allem auch in Berlin, weiter. Vernunft und Humanismus waren die Ideale der bürgerlichen Kreise, kulturelle Aktivitäten wie Reisen, Musik, Kleidung und Feste äußerst beliebt. Die Bildungsmöglichkeiten in Form von Schulen verbesserten sich. Die bürgerliche Schicht war in vielen Angelegenheiten recht liberal, was die Rolle der Frau anging, hingegen wenig fortschrittlich. Die sittsame Bürgerstochter unterhielt weiterhin die Gesellschaft mit künstlerischen Fertigkeiten, wie Singen und Klavierspielen und musste sich in der Ehe dem Mann unterordnen. Die Stellung der Arbeiterfrau war dagegen noch schwerer erträglich, da sie aufgrund ihrer geringen Bildung lediglich als Hausangestellte oder in einer Fabrik Arbeit fand. Die soziale Frage rückte immer mehr in den Vordergrund, denn die Bourgeoisie ließ die Landbevölkerung und die Arbeiter nicht an den politischen und gesellschaftlichen Errungenschaften teilhaben.

Im Jahre 1857, kurz nach der Weltwirtschaftkrise, erholte sich die Berliner Wirtschaft schnell und profitierte stark von einigen verbesserten Technologien, vor allem in der Rohstoffgewinnung und der Mechanisierung der Produktion in den Manufakturen. Einer der wichtigsten Wirtschaftszweige bildete die Modekonfektion. „Die Berliner Bekleidungsindustrie: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einer der bedeutendsten Exportsektoren Berlins und gleichzeitig Haupteinkleider fast ganz Deutschlands, eine Industrie, dem auf und ab der Moden, der Spekulation, dem Saisongeschäft verschrieben und geprägt von dem schwer in Worte fassbaren Fluidum, der Hektik und der Unberechenbarkeit, die von der reinen Modeindustrie ausgehen.“ [1]

Die Geschichte der Berliner Mode ist seit dem frühen 19. Jahrhundert mit der Konfektion [2] verknüpft. Sie nahm 1837 ihren Anfang, als der Schneider Valentin Manheimer, mit seinen Brüdern Moritz und David, eine Firma zur Mantel- und Pelerinen-

1 Krengel, Jochen (1978): S.206
2 Bezeichnung für die serienmäßige und industrielle Herstellung von Bekleidung

herstellung[3] gründete. Mitte des 19. Jahrhunderts siedelten sich in der Gegend um den Berliner Hausvogteiplatz zahlreiche Modesalons und Konfektionshäuser an. Vor allem jüdische Textilfabrikanten begründeten hier den guten Ruf der Berliner Mode. In Paris ließen sie sich von den neuesten Moden inspirieren und designten in Berlin, auf den deutschen Geschmack zugeschnittene Kleidung. Dank der, 1851 von Isaak Merit Singer, patentierten Nähmaschine wurde die Produktion schon um 1860 signifikant gesteigert. Gefertigt wurde nach dem, für Berlin charakteristischem System der Zwischenmeisterei. Konfektionäre lieferten Schnitte und Material an Meisterbetriebe, die diese in eigenen Räumen selbst zuschnitten, und anschließend als Nähauftrag an Heimarbeiterinnen weitergaben. Generell konnte sich durch die Industrialisierung ein größerer Teil der Bevölkerung Luxuswaren wie Posamente[4] und Stickereien leisten. Massenproduktion war allerdings nur für Röcke, nicht aber für Taille[5] möglich. Fertige Röcke wurden mit passenden Stoffen für die Taille angeboten, zur Fertigstellung der Ausstattung zum Schneider gebracht. Zudem ermöglichten Modezeitschriften den Frauen sich jetzt selbstständig Kleider nach den aktuellsten Modellen zu nähen, wodurch neue Moden schneller bekannt wurden. Die sich immer weiter verbreitende Fotografie trug ebenfalls zur Bekanntmachung der Mode bei.

3.2 Allgemeines zur Krinolinenmode

1. „Eine Dame. „Nein, das ist doch zu schrecklich, wie die Parquetplätze hier im Theater eng und schmal sind! Früher konnte man doch ganz bequem sitzen und jetzt _ _“
Ein Herr. Entschuldigen Sie, mein gnädiges Fräulein, die Plätze sind nicht schmaler, aber die Damen sind breiter geworden.“
Bazar 1857

3 *Eine Pelerine ist ein Umhängemantel mit Armschlitzen.*
4 *Alle an Textilien zur Zierde applizierten Besatzartikel wie Spitzen, Volants, Tüllrüschen, Bänder etc.*
5 *Begriff für das eng anliegende Kleideroberteil.*

Die Krinolinenmode (1850-1870) wird auch als Mode des „Zweiten Rokoko“ bezeichnet, da sie wieder stärker vom Hofe beeinflusst wurde, als die vorangegangenen Modeepochen Empire und Biedermeier. Als Trendsetterin galt Kaiserin Eugenie. Durch die Eröffnung des ersten Salons von Couturier Charles Frederick Worth[6] in Paris wurde 1858 die Haute Couture[7] aus der Wiege gehoben. Die Damenmode wurde immer aufwändiger, die Praktikabilität der Männermode nahm zu.

Die Kleider der Frauen bestanden in den meisten Fällen aus einem getrennten Rock und einem davon getrennten Oberteil. Der Rock nahm Ausmaße an, die nicht mehr von den mit Rosshaar versteiften Unterröcken zu halten waren. Deshalb kam der Reifrock als Krinoline wieder in Mode und beherrschte die Frauenkleidung für 20 Jahre. Zusätzlich zum üblichen Rosshaar, Fischbein, Bambus und Rattan fanden Stahlreifen und -federn Eingang in die Unterkleidung. Die Krinoline wurde in allen Gesellschaftsschichten getragen, in den oberen Schichten meist in ausladenderen Dimensionen, Arbeiterfrauen trugen hingegen, aufgrund der Praktikabilität, Krinolinen mit geringerem Saumumfang. Die Krinoline war bedingt, durch ihre Neukonstruktion mit dem Material Stahl, wesentlich billiger als Modelle mit Fischbein etc. Auf diese Weise konnten sich Frauen aus jeder Gesellschaftsschicht eine Krinoline leisten. Eine Differenzierung der Standesunterschiede bzw. eine Abgrenzung der Damen aus der Bourgeoise von den Frauen der Proletarier erfolgte durch eine Vergrößerung der Röcke und der Eleganz der Wäsche, wie z. B. einem besonders teurem Taschentuch oder Wäschekragen. In der oberen Gesellschaftsschicht herrschte zudem eine strenge Kleideretikette, die Damen mussten sich mehrmals am Tag umziehen, hierfür standen unterschiedliche Kleidertypen zur Verfügung; das Morgenkleid, das Teekleid, das Besuchskleid, das Abendkleid, welches z.B. bei Theatervorstellungen getragen wurde, das Ballkleid, das Hauskleid und das Nachthemd. Die Tageskleider trug man hoch geschlossen, die Abend- bzw. Ballroben hatten dagegen einen großzügigen Ausschnitt und waren mit deutlich mehr Ausputz versehen als die Tageskleider. Eine spezielle Kleidform war das, 1864 von Worth eingeführte,

2. Tageskleid (Promenadenkleid, links) und Abendkleid (rechts) Victoria 1866

6 Am 13. November 1826 in Bourne, Lincolnshire geboren, 10. März 1895 in Paris gestorben. Begründer der Haute Couture.

7 Für die elegante Mode, international richtungsweisende Pariser Schneiderkunst, in exklusiver Maßarbeit von Großunternehmen.

„Prinzesskleid", ein in der Taille durchgehendes, nur mit Längsnähten auf Taille gearbeitetes Kleid. Spezialkleidung war im Allgemeinen dem modischen Stil angepasst, Trauerkleidung jedoch ohne Verzierung und in schwarz, Hochzeitskleidung dagegen pompöser ausgestattet.

Das Tragen der reich garnierten Krinoline war nicht ungefährlich. Es ereigneten sich viele Unglücksfälle, die oft durch Kaminfeuer und Kerzen ausgelöst wurden. „Die fürchterlichste Katastrophe aber ereignete sich 1863, wo am Tage Mariä Empfängnis in der Kathedrale zu Santiago 2000 Frauen verbrannten, weil das Feuer einer in Brand geratenen Draperie an den leichten Stoffen der Damenkleidung nur allzu viel Nahrung fand." [8]

Auch das Tragen des Korsetts hatte seine Schattenseiten. Frauen schnürten sich so eng ein, dass es zu Fehlgeburten kam und auch, in besonders schlimmen Fällen, eine gebrochene Rippe die Leber durchbohren konnte. Diese Umstände riefen eine Reformbewegung ins Leben, die vor allem von Ärzten, Künstlern, Sozialreformern und Frauenrechtlerinnen propagiert wurde. Die Reformer priesen das bequeme Hemdkleid, das sich aber in der Gesellschaft nicht durchsetzen konnte.

Durch die auffälligen Formen, die die Krinoline hervorbrachte, wurde sie auch zur Zielscheibe des Spotts. Sie bot zahlreichen Karikaturisten ein unerschöpfliches Thema.

3.3 Detaillierte Analyse der Krinolinenmode, mittels der ausgewählten zeitgenössischen Modezeitschriften

1850 *1860* *1865* *1867* *1870*

3. Silhouettenentwicklung der Krinoline von 1850-1870

3.3.1 Silhouette, Krinoline und Korsett

Die Silhouette der Krinolinenmode war maßgeblich von den körperformenden Kleidungselementen Krinoline und Korsett bestimmt. Der Begriff Krinoline wurde so

8 Boehn (1963): S.76

wohl für den Reifrock an sich, wie aber auch für den Rock der Robe genutzt. Durch die Krinoline konnte die Anzahl der Unterröcke stark reduziert werden und gab den Stoffmassen den gewünschten Halt. Sie war nicht mehr aus Fischbein, sondern aus sehr viel leichteren Stahlschienen gefertigt. Die bodenlange Krinoline, anfangs der 1850er Jahren noch schmal und glockenförmig, wurde im Laufe der 50er zunehmend weiter, kreisrund und kuppelförmig. Die Glockenform wurde durch Volants[9] betont, die im Laufe der 50er in ihrer Anzahl ständig zunahmen und durch ihre waagrechte Anordnung die Breite der Silhouette betonten. „Um 1840 begnügte man sich noch mit 1 Volant um den Saum, 1846 trägt man schon 5, 7, 9, die bis an das Leibchen reichen, 1852 sind Kreppleider mit 15, Organdykleider mit 18, 1858 solche aus Tarlatan mit 25 Volants keine Seltenheit mehr, ja 1859 trug die Kaiserin Eugénie auf einem Ball ein Kleid von weißem Atlas mit 103 Tüllvolants“.[10] Zur Herstellung einer Krinoline bedurfte es einer außerordentlichen Menge an Stoff.

4. „Die Crinoline in den Jahren 1858-1865“ Bazar 1864

1860 erreichte die Krinoline mit ihrem kuppelförmigen Volumen den Höhepunkt. Der Saum konnte einen Umfang von bis zu 10m haben, der Hüftbereich wirkte extrem ausladend. Das Mögliche an Tragbarkeit war hiermit jedoch ausgereizt und die Krinoline nahm im Laufe der 1860er einen neuen keilförmigen bzw. dreieckigen Schnitt an. Sie wurde vorne immer flacher und gleichzeitig hinten immer länger, was durch Schleppen von ein bis zwei Meter Länge zusätzlich betont wurde und die Figur in die Länge zog. Je länger die Schleppe wurde, desto höher rutschte die Gürtellinie. Die vielen Volants, die noch zu „kuppelförmigen Zeiten“ vorherrschten und die Breite betonten, verschwanden zugunsten von Posamenten (siehe Kapitel 3.3.5 Posamente). Die Hüften wirkten wieder schmaler und modellierter, was durch das Einsetzen von Reifen erst ab Kniehöhe erreicht wurde. Die Konzentration

5. „Crinoline mit Turnüre Bazar 1870

9 *Lose herabhängender Besatz an Kleidern.*
10 *Boehn (1963): S. 65*

des Volumens nach hinten und das zunehmende Abflachen der Frontpartie verlockte die Mode dann Ende der 60er Jahre zur Einführung der Turnüre. Zuerst noch als Krinoline mit integrierter Turnüre gefertigt, ab Anfang der 70er dann als reine Turnüre.

6. Polonaise
Victoria 1866

Ab Mitte der 60er ließ die Mode tagsüber auch wieder die Füße sehen. Die Polonaise, der an den Seiten und hinten mit Bändern hochgeraffte Oberrock, hielt Einzug auf den Promenaden. Farbige, meist stark zur Polonaise kontrastierende Unterröcke, auch Jupon genannt, wurden modern. Der Saumumfang war durch die Polonaise deutlich verringert. Abends wurden jedoch weiterhin Schlepproben getragen.

Das sanduhrförmige Korsett wurde unter der Oberbekleidung getragen, die Schnürung befand sich prinzipiell im Rücken. In der Regel waren die Korsetts aus weißem Drell [11] hergestellt und durch Fischbein versteift. Das Korsett war generell kurz geschnitten, da die Hüften wegen des Rockes nicht modelliert werden mussten.

3.3.2 Textilien und Farben

Mit der Krinoline kehrte die Seide in die Tageskleidung zurück. Die aufwendige Frauenkleidung bestand aus großen Mengen Taft [12], Rips [13], Brokat [14], Atlas [15], Samt [16] und Moiré [17]. Für leichte Sommerkleider und die üppigen Volants verwendete man Stoffe wie Tüll [18], Krepp [19], Batist [20], Gaze [21], Organdy [22] und Musselin [23]. Luxuriöser waren die meist changierenden Stoffe, für die Abend- und Ballkleider, wie Moiré antique, Moiré changeante und Taft changeante, aber auch Silber- und Goldbrokate. Für

11 Sehr dichtes Gewebe aus Leinen, Halbleinen oder Baumwolle.
12 Stabiles Gewebe aus Seide mit dichter Ketteinstellung, wodurch sich feine Querrippen bilden.
13 Meist quer-, seltener längsgerippte Gewebe.
14 Jacquardgemusterter, mit Metallgespinsten durchwebter, schwerer, fester Seidenstoff.
15 Schwerer Stoff mit glatter, glänzender Oberseite und stumpfer Unterseite, auch häufig Satin genannt.
16 Gewebe mit dichtem, 2-3 mm hoch aufstehendem Flor, meist schwarz.
17 Stoff mit wasserwellenähnlicher, schillernder Ton-in-Ton-Maserung aus Seide oder Halbseide.
18 Netzartiges Gewebe mit regelmäßigen sechseckigen Öffnungen, sehr gut für Stickereien geeignet.
19 Stoff mit wellig, krausiger, körniger Oberfläche, entsteht durch unregelmäßiges Verflechten des Fadens beim Weben oder durch Verwendung stark überdrehter Garne.
20 Feinfädriger, leichter, dicht gewebter Baumwollstoff, gebleicht und/oder mehrfarbig bedruckt.
21 Leichter, halbdurchsichtiger Stoff in Kattunbindung.
22 Feiner Baumwollstoff durch chemische Behandlung mit Schwefelsäure durchscheinend gemacht und dauerhaft gesteift.
23 Sehr feinfädiger, leichter, lockerer, und glatter Baumwollstoff, fließend und weich im Griff, seltener aus Seide oder Wolle.

die Überbekleidung wurden hochflorige Plüschs aus Wolle, Seide oder Baumwolle verwendet. Unifarbene Stoffe hatten den Vorzug, in den 50er häufig auch gemusterte Stoffe, vor allem in karierter und gestreifter Ausführung. Ab den 60er Jahren waren auch antikisierende, meist mäanderförmige Muster beliebt. Die Färbemöglichkeit der Stoffe erreichte 1856 eine neue Stufe, als der Engländer William Perkin die Anilinfarbe[24] entdeckte, welche das Färbeverfahren wesentlich vereinfachte. Die Frauen bevorzugten dunkle Töne, vor allem im Winter, im Sommer allerdings auch Weiß und Naturtöne.

3.3.3 Taille, Bluse, Ärmel und Kragen

Die Taille, das eng anliegende Kleideroberteil, war im Zweiten Rokoko ein wenig lockerer geschnitten als in der Biedermeierzeit, wirkte aber durch den voluminösen Rock, dennoch zerbrechlicher. Die Taille war, über die gesamte Zeit der Krinolinenmode, tagsüber hochgeschlossen und hatte einen separaten weißen Wäschekragen. Hierbei konnte der Kragen teurer als das gesamte Kleid sein. Die Krägen waren von unterschiedlicher Form und Größe und in der Regel aus Spitze oder Musselin gefertigt. Es ist schwierig, aufgrund der Vielfalt der Schnitte der Krägen, eine Aussage über eine chronologische Einordnung zu treffen. Ein Kragen konnte z. B. Ende der 50er sowohl spitz zulaufend als auch rund sein und ebenso groß oder klein. Die Taille des Tageskleides konnte allerdings vorne auch offener gestaltet sein, z. B. durch ein Revers[25], jedoch sorgte dann das Chemisette, ein weißer Brusteinsatz aus Spitzen oder Musselin, dafür, das Dekolette zu bedecken. Die Taille lief in den 1850ern häufig vorne spitz zu und wurde als Schneppentaille bezeichnet. Ende der 50er wurde vermehrt ein gerader Taillenabschluss bevorzugt, der die Breite der Silhouette betonte.

7. Geknöpfte Schoßtaille mit Revers, dazu Chemisette und Pagodenärmel mit ballonförmig gebauschten Unterärmeln Bazar 1857

8. Spitz zulaufende, enge Taille eines Abendkleides mit ovalem, von einer Berthe umschlossenen Ausschnitt, welche die kurzen Ärmel verdeckt Bazar 1857

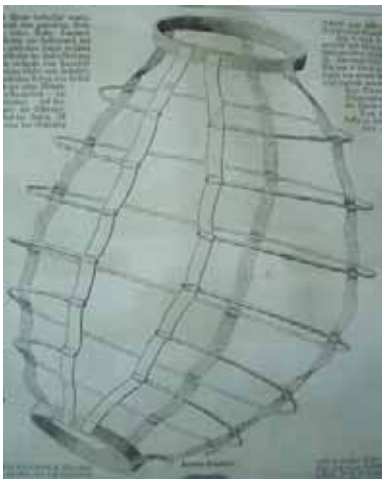
24 Bezeichnung für eine bestimmte Gruppe von synthetischen Farbstoffen.
25 Umschlag, Aufschlag, Klappe, nach außen geschlagene Vorderkante an Jacke, Jacket, Mantel, usw..

Besonders beliebt war eine Knopfleiste in der Mitte vorne. Die Schultern wirkten tendenziell eher abfallend, da die Schulterpartie über die Schulterkugel geschnitten war. Die Armlöcher waren oft mit einer Paspel [26] eingefasst.

9. Bluse
Bazar 1862

Die Taillen der Abendkleider bzw. Ballkleider hatten einen großzügigen, tiefen Ausschnitt, der meist von der sogenannten Berthe umschlossen war, einem mit Bändern, Rüschen, Spitzen, Stickereien, Blumen, Federn und auch Edelsteinen verziertem Kragen.

Die Zweiteilung des Kleides in Rock und Taille war nicht immer zu erkennen. Eindeutig als separate Taille zu identifizieren ist jedoch die Schoßtaille. Ein Oberteil mit angenähtem Schößchen [27], fabriziert aus dem gleichem Stoff wie der zugehörige Rock. In den 50er Jahren war das Oberteil meist aus dem gleichen Stoff wie der Rock gefertigt, in den 60er Jahren wurden zunehmend auch Blusen populär, die oft mit einem zur Krinoline passenden Zuavenjäckchen (siehe Kapitel 3.3.4 Übergewänder) getragen wurden. Die Bluse erfreute sich durch ihre Variationsmöglichkeit großer Beliebtheit, wie der Bazar 1862 feststellte: „Die Mode hat mit dieser einfachen hübschen Komposition unsere jungen Leserinnen in doppelter Beziehung vorteilhaft bedacht, denn die hier in Abbildung gegebene Bluse ist nicht allein sehr kleidsam, sondern bietet auch die Annehmlichkeit, bald diesen oder jenen Rock, welcher der ihm zugehörige Taille überdauert, dazu tragen zu können.“ [28]



10. Ärmelkrinoline
Bazar 1861

In den 50er Jahren kam der Pagodenärmel in Mode. Dieser setzte unterhalb der Schultern glatt an und lief dreiviertellang und zunächst nur mäßig ausgestellt aus. Aus dem Ärmel quollen entweder Engageantes, abschließende, an den Ärmel eigens angesetzte, trichterförmige Volants, aus Spitze, Batist oder Musselin oder bauschige Unterärmel aus weißem Duchesse oder Musselin, welche um das Handgelenk mit einem Zugband, einem Bündchen, einer Rüsche oder einer umgeschlagenen Manschette schlossen. Ende der 50er wurde dieser gebauschte Unterärmel so groß, dass er

26 Borte, Streifen als Versäumung von Kanten, Schlitzen oder Tascheneingriffen.
27 Sehr kurzer an der Damenjacke oder -taille, auch nur im Rücken, angesetzter Schoß.
28 Ullstein (1862): Bazar Nr. 17, S. 125

teilweise mit Rosshaar oder Metallschienen gestützt wurde.

Die Pagodenärmel waren oft mit Spitzen, Fransen und Volants besetzt und teilweise auch gesmokt[29], bzw. gepufft. Das Volumen der Ärmel orientierte sich am Volumen der Krinoline und so nahmen auch die Ärmel ihre weitesten Ausmaße um 1860 an. Im Laufe der 60er bekamen Tageskleider darüber hinaus wieder lange, anliegende Ärmel und unterstützten damit die schmaler werdende Silhouette der Krinoline. Abend- oder Ballkleider hatten meist tiefansetzende, schmale Ärmchen, die von der Berthe verdeckt oder leicht gepufft waren.

11. Paletots in verschiedenen Ausführungen
Bazar 1862

12. Mantille
Bazar 1863

3.3.4 Übergewänder

Im Zweiten Rokoko herrschte eine außergewöhnliche Formenvielfalt im Bezug auf die Übergewänder, eine einheitliche Bezeichnung für die jeweiligen Übergewandstypen war in den Modejournalen nicht angegeben. Durch den großen Umfang von Krinoline und Ärmeln waren „Umhänge“ in Form von Schals, Mantillen, Rotonden und Beduinen sehr beliebt. Die „Umhänge“ waren meist konfektioniert, d.h. unabhängig von der Trägerin gefertigt, da eine körpernahe Passform nicht nötig war. Die Mantille, ein dreieckiger Umhang, mit vorn lang herabhängenden Stoffteilen, wurde vorne mit den Händen zusammengehalten oder gekreuzt und hinten zusammengebunden.

13. Beduine
Bazar 1858

Die Rotonde war einhalbkreisförmiger, etwa hüftlanger Umhang mit rundem Umlegekragen oder einer Kapuze, meist mit schottischem Tartanmuster gefüttert. Die Beduine, auch Burnus genannt, war ein halbkreisförmiger oder ovaler, ärmelloser, vorn offener Umhang mit angesetzter Kapuze, meist am Scheitel mit einer Zierborte und einer Quaste garniert. Der Paletot, der ohne

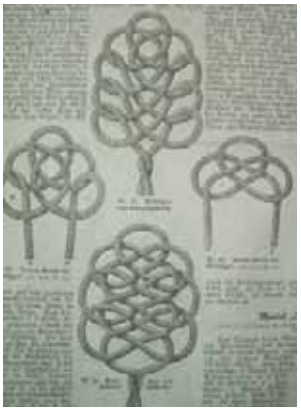
29 Nähtechnik, bei der der Stoff durch einen Zierstich in kleine Fältchen gerafft wird.

Taillennaht gefertigte „Mantel“ der Krinolinenzeit, gab es in verschiedenen Ausführungen: eher lose und sackartig geschnitten, mit Ärmeln oder Armschlitzen, doppelreihig oder einreihig, etc. Die Basquine war eine Schoßjacke mit Pagodenärmel und ähnelte sehr der Schoßtaille, war aber aus einem anderen und robusteren Material wie der Rock gefertigt. Ein weiteres Übergewand war die Zuavenjacke, ein taillenkurzes, boleroähnliches Jäckchen mit schräg geschnittener Front, das mit höchstens zwei Haken verschlossen und von folkloristischer Anmutung war. Sie wurde zu, in den 60er Jahren aufkommenden, Blusen getragen.

14. Zuavenjäckchen (links) und Paletot (rechts) Victoria 1865

3.3.5 Posamente

Posamente (frz. passement) sind Besatzartikel, d.h. alle an Textilien zur Zierde applizierten Elemente. Dazu gehören Spitzen und Tüllrüschen, Volants, Raffungen, Zackenreihen, Bänder, Borten, Kordeln, Quasten, kunstvoll besponnene Zierknöpfe, Samtschnitt, Schleifen, Rosetten, Blütengirlanden und Blumensträußchen. Die Posamente bestimmten maßgeblich den Stil der Krinolinenmode, da sie, besonders in den 1860er Jahren, in enormer Vielfalt in der Damenkleidung verwendet wurden. In den 50er Jahren erfreuten sich Volants besonderer Beliebtheit. Die folgenden Abbildungen dokumentieren eine Auswahl an unterschiedlichen Posamenten und ihre Einsatzmöglichkeiten.



15. Blattfigur aus Schnurgeflecht Bazar 1865

16. Tageskleid mit Fransenborte, Samtbelegen und Zierknöpfen Bazar 1856

17. Bestickte Volants
Bazar 1856

18. Abendkleid mit Spitzenbesatz, Schleifen und Blumensträußen (rechts)
Prinzesskleid mit Fransenborte an der Taille und Rüschenverzierungen an Ärmeln, Tasche und Rock.
Victoria 1865

19. Tagesskleid mit Fransensäumen, Quasten und Rückengarnitur
Bazar 1870

20. Schulterposament
aus Kordeln und Quasten
Victoria 1866

21. Besätze aus Samtband sowie Schulter und Rückengarnitur aus Samtkordeln
Victoria 1865

22. Abendkleid mit Rüschensaum, Kunstblumengarnierung, Spitzenvolant und Schleifen (links), Abendkleid mit Kunstblumen und Bandbesatz an der Taille (mittig), quastenverzierte Beduine (rechts)
Victoria 1865

3.3.6 Accessoires

Die in der Krinolinenmode verwendeten Accessoires waren von großer Vielfalt. Sie begleiteten die Krinolinenmode als charakteristische Attribute.

23. Hoher Promenadenstiefel (oben) und Ballschuh (unten) Modenwelt 1868

Zu den Tageskleidern wurden Stiefeletten getragen, auch Promenadenstiefel genannt, die bis zur Wade reichten. Sie waren seitlich geschnürt oder geknöpft. Um 1860 kamen auch Stiefeletten mit seitlichem Elastikeinsatz auf. Meist wurde der Schaft der Stiefeletten aus dunkelblauer, violetter oder brauner Seide gefertigt, allzu auffallende Farben galten als unschicklich. Ab 1860 zierten sie oft eine Schnalle oder Quaste. Zu den Abendkleidern wurden pumpsartige Halbschuhe getragen. Generell wurden die kleinen, geschwungenen Blockabsätze der Schuhe im Laufe des Zweiten Rokoko immer höher. In den späten 60er Jahren kamen „Amazonenstiefel“ in Mode und lösten eine wahre Stiefelwelle aus. Der vordere, fast kniehohe Schaftrand war mit Quasten oder Besatzstreifen appliziert, die oft farbig abgesetzt waren.

24. Gürtelschärpe mit Schleife und Blenden Modenwelt 1868

Um die Taille schwangen sich Schärpen bzw. Gürtelschärpen. Diese waren meist aus dem gleichen Stoff wie der Rock und in verschiedensten Ausführungen gefertigt, z. B. als Schleife gebunden, zu einer Rosette drapiert, bestickt oder an den Enden mit Fransen und Perlen ausgestattet.

Ein weiteres beliebtes Accessoires war die Cravatte bzw. Cravattenschleife, eine Halsbinde, die häufig mittig mit einer Brosche verziert war und aus unterschiedlichsten Geweben gefertigt wurde.

Der Ausschnitt eines Abendkleides konnte mit dem Fichu bedeckt werden, ein dreieckiges oder quadratisches, diagonal zu einem Dreieck gefaltetes Brust- bzw. Schultertuch aus Musselin, Spitze oder Batist. Gerne wurden auch Schals und Gürtel in unterschiedlichsten Ausführungen getragen.

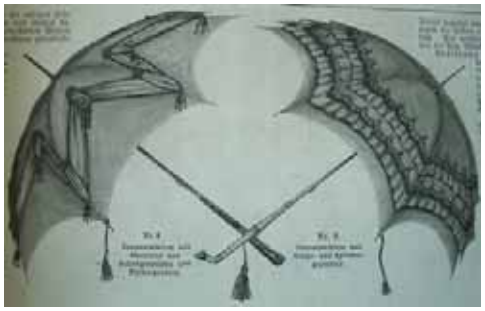
25. Cravattenschleife Bazar 1861

In der abwechslungsreichen Schmuckauswahl erfreuten sich Medaillons am schwarzen Samtband, lange Uhrenketten an der vorderen Knopfreihe der Taille, brei-

te Armbänder, Schmuck aus Koralle sowie Kameen[30] und Gemmen[31], aus denen Broschen und Ringe hergestellt wurden, der größten Beliebtheit. Ohrringe waren oft lange, mehrgliedrige Gehänge. Generell konnte der Schmuck nicht prunkvoll genug sein, die Broschen und Medaillons nahmen die Größe von Plaketten an, es wurden mehrere Armbänder an einem Arm getragen. Der Tagesschmuck war dezenter mit Bernstein, Bergkristall und Glasperlen dezenter gehalten, abends wurden Edelsteine bevorzugt. Die Frauen kokettierten gerne mit Fächern, deren Größe und Ausstattung je nach Geschmack variierten. Die Fächer konnten bemalt oder mit Edelsteinen, Federn oder Spitzen verziert sein.

26. Dame mit Fächer, mehrgliedrigen Ohrringen, Perlenhalskette, Armband und Handschuhen
Modenwelt 1868

Taschentücher gehörten zur Grundausstattung jeder Frau und unterschieden sich in der Qualität des Materials nach den jeweils finanziellen Möglichkeiten. Sonnenschirme fehlten bei keinem Spaziergang, waren meist in der Farbe des Kleides gehalten und mit Posamenten verziert. Auch auf Handschuhe verzichteten die Damen nicht, und trugen die, in der Regel knöchellangen, weißen Fingerhandschuhe, beständig auswärts. Im Winter war das Tragen eines Muffs weit verbreitet, ein zylindrisch zusammengenähter Pelz oder Stoff, in das die Hände zum Wärmen von beiden Seiten hineingesteckt werden. Taschen spielte in der Krinolinenmode keine Rolle.



27. Sonnenschirme
Bazar 1865

3.3.7 Frisur und Coiffure

Die Gestaltung des Kopfes setzte sich aus den zwei Komponenten zusammen. Der Frisur und der kunstvollen Schmückung dieser, mit Bändern, Blumen, Kämmen oder Hüten, der so genannten Coiffure. Schminken war verpönt. Die Seitenlocken der 40er Jahre kamen in den 50er

28. Verschiedene Chignonformen als Haarteile
Modenwelt 1869

30 Ein erhabenes Relief gefertigt aus einem Schmuckstein, Lavagestein oder einer Muschelschale.
31 Ein vertieft geschnittener Schmuckstein.

Jahren aus der Mode. Nun wurde das Haar in der Mitte gescheitelt und in einem sanften, die Ohren völlig bedeckenden Bogen nach hinten genommen, und in einem tief sitzenden Haarknoten, dem Chignon, aus dem sich oft noch ein paar Haarlocken lösten, zusammengefasst. In den 60ern rückte der Haarknoten auf Höhe des Hinterkopfes. Die Größe wuchs mit dem Umfang der Krinoline, d.h. er passte sich der wandelnden Silhouette der Krinoline an. Als der Rock schleppenförmig war, wurde das Haar strenger nach hinten gestrichen, die Betonung lag auf dem großen Chignon, der auch z.B. ein Haarteil aus angesteckten Locken sein konnte oder mit einem Haarnetz in Form gehalten wurde.

29. Capote
Bazar 1862

30. Florentiner Hut
Bazar 1865

Als allgemeine Regel ist festzuhalten, dass der Chignon im Laufe der Zeit stetig ausladender wurde, und umso üppiger dieser, desto kleiner wurden die Hüte. Die Damen des Zweiten Rokoko konnten aus einer Vielzahl verschiedener Hutformen wählen. Die Schute, die Haube der Biedermeierzeit, wurde im Zweiten Rokoko modifiziert und nun Capote genannt. Diese konnte unterschiedlichste modische Formen annehmen. Sie bedeckte die Ohren und den Hinterkopf und wurde mit einem Kinnband am Kopf befestigt. Die mit Rüschen und Spitzen verzierte Capote hatte einen schmalen, hochstehenden Schirm, der innen mit Strohblumen und Rüschchen ausgefüllt war. Zu Anfang der Krinolinenzeit bedeckte der Schirm noch das Gesicht, rutschte dann aber immer weiter nach hinten.

31. Toque mit Feder und
Chignon im Haarnetz
Bazar 1865

Außerdem war der, hauptsächlich im Sommer getragene, runde Strohhut, der Florentiner Hut, sehr beliebt. Er hatte eine breite Krempe und war mit Blumen, Bändern oder einem Schleier verziert. Zunächst hatte er sehr große schwingende Formen, wurde dann aber immer kleiner. Ab 1865 wurde auch der Toque getragen, ein krempenloses, flaches Hütchen. Zudem schmückten kleine deckelartige Hüte den Kopf

32. Capuchon
Modenwelt 1868

mehr, als dass sie ihn verdeckten. Das Capuchon, eine den Kopf umschließende Kapuze, wurde zu kühleren Jahreszeiten getragen.

4. Die Krinoline in der Berliner Atelierfotografie

4.1 Die Forschungsprojekte „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhunderts“ und „Fotografische Referenz-Bilddatei zur Berliner Mode des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“

Der Studiengang Museumskunde an der Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin (HTW) betreibt seit dem Sommersemester 2003 ein Langzeit-Forschungsprojekt zu Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhunderts. „Grundlage der Untersuchung sind Alben und Einzelfotografien aus privaten und öffentlichen Beständen, aus dem benannten Zeitraum. Die beteiligten Studenten befassen sich mit der Recherche und Dokumentation Berliner Ateliers, eingebettet in die Fotografiegeschichte der Stadt. Ein wichtiger Schwerpunkt der Projektarbeit ist die lexikalische Erfassung aller Ateliers in einer Datenbank und eine Materialsammlung zum Thema.“ [1] Die dem Projekt zur Verfügung gestellten fotografischen Sammlungen umfassen die Sammlung des Vereins für die Geschichte Berlins, die Sammlung Einholz, die Sammlung Peters, die Sammlung Ebay, die Sammlung Borchardt und die Sammlung Wettmann. In den Sammlungen finden sich ca. 120 Fotografien mit Frauendarstellungen (Einzel- wie Gruppenportraits) aus der Krinolinenmodenzeit. Für das 11-teilige Auswahlkonvolut sind die Sammlungen Einholz und Peters relevant. Die offene Sammlung Einholz besteht aus vier Alben, drei Kleinkonvoluten und einem Konvolut von Einzelfotografien. Der Sammlungszeitraum umfasst die Zeit von ca. 1855 bis 1910. Die Formate (Carte de Visite, Cabinet u.a.) unterscheiden sich voneinander. Die Sammlung Peters, eine Leihgabe von Dr. Dorothea Peters, besteht aus einem dreiteiligen Konvolut. In Ordnern mit Folientaschen befinden sich insgesamt ca. 350 Fotografien.

Das Projekt „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhunderts“ dient nun dem weiteren Langzeit-Forschungsprojekt „Fotografische Referenz-Bilddatei zur Berliner Mode des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“ als Basis. „Eine Zusammenstellung historischer Berliner Fotografien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts soll die Kostümgeschichte der alten und neuen Modestadt illustrieren. Im Zentrum steht die Mode, die tatsächlich getragen wurde.“ [2] Den Beginn macht die vorliegende Bachelorarbeit „Die Krinolinenmode in der Berliner Atelierfotografie“.

1 http://www.berliner-fotografenateliers.de/index2.html, 23.Juni 2009, 15:14
2 http://www.htw-berlin.de/Forschung/Forschungskatalog/Projekt.html?id=1245, 23.Juni 2009, 16:14

4.2 Einführung in die Berliner Atelierfotografie

Mitte des 19. Jahrhunderts bildete sich ein neuer gesellschaftlicher und kultureller Treffpunkt in Berlin: das Fotografenatelier. Die stetig zunehmende Anzahl an Fotografenateliers befriedigte den Wunsch eines breiten Publikums, aus allen Gesellschaftsschichten, an Portraitaufnahmen. „Die Ausstattung und Aufnahmemoden der Berliner Ateliers in den verschiedenen Stadtquartieren, die in erhaltenen fotografischen Quellen zu finden sind, belegen nicht nur sich wandelnde Formen der Selbstdarstellung, sondern lassen auch eine unterschiedliche Klientel erkennen. Vorwiegend wurden die Porträtierten in ihrer besseren Garderobe, dem „Sonntagsstaat“, abgelichtet. Doch das äußere Erscheinungsbild der Kundschaft kann ebenfalls Hinweise auf eine gesellschaftliche Herkunft vermitteln. Berliner Einwohner und Besucher aus der Provinz werden so gleichermaßen in ihrem Aussehen auch mehr als 100 Jahre später erfahrbar.“ [3] Die Anzahl an Fotografenateliers beläuft sich, von 1850 bis 1900, auf wahrscheinlich mehr als 1000 Ateliers in Berlin. [4] „Zwischen 1870 und 1880 dominierten in Berlin mit Abstand vier Straßenzüge als bevorzugte Adressenstandorte: Unter den Linden, Friedrichstraße, Leipziger Straße und Oranienstraße.“ [5]

Da die Ateliers auf intensive Helligkeit für die Aufnahmen angewiesen waren, schmückten Glasaufbauten die Geschäftshäuser. Später konnten sich Ateliers auch in unteren Stockwerken ansiedeln, dank Kunstlicht. Viele Künstler wechselten in den neuen, wirtschaftlich aufstrebenden, aber auch hart umkämpften Berufsstand des Fotografen. „Wer auf dem Markt überleben und gut verdienen wollte, benötigte eine breite Kundschaft, gute Ideen und musste dem Kunden, neben vielen Annehmlichkeiten, ein gefälliges Bild liefern.“ [6] Manche Fotografenateliers konzentrierten sich auf spezielle Bereiche, wie Theater- oder Kinderfotografie. Die Aufnahmeräume der Ateliers waren mit unterschiedlichen Kulissen, Requisiten, Mobiliar und Böden ausgestattet.

„Seit Daguerres Erfindung aus dem Urstadium der spiegelten Lichtbilder herausgetreten ist, seit man in den fünfziger Jahren gelernt hat, vom photographischen Negativ Abzüge auf Papier zu machen, grassiert die Photographie förmlich, denn vor dem Objektiv der Kamera posiert alsbald die gesamte Menschheit ohne Ausnahme, ohne Unterschied von Rang, Stand, Alter und Geschlecht.“ [7] Die großflächige Verbreitung an Portraitaufnahmen wurde zudem durch die Einführung des preisgünstigen, klein-

3 http://www.berliner-fotografenateliers.de/index2.html, 23. Juni 2009, 17:45
4 Ergebnis der studentischen Arbeitsgruppe „Berliner Atelierfotografie des 19. Jahrhunderts“
5 http://www.berliner-fotografenateliers.de/index2.html, 18.August 2009, 17:22
6 http://www.berliner-fotografenateliers.de/index2.html, 23. Juni 2009, 17:50
7 Boehn (1963): S. 24

formatigen Carte-de-Visite-Verfahrens möglich. Der Karton des Visitenkartenformats wurde anfangs noch von Hand ausgeschnitten. Um 1870 waren dann konfektionierte Visitenkarten weit verbreitet, oft mit abgerundeten Ecken. Anfangs waren die Kartons noch völlig unbedruckt und schmucklos. Später fanden sich auf den Rückseiten der Kartons zahlreiche Angaben, wie Adressen, Auszeichnungen oder Spezialgebiete der jeweiligen Fotografenateliers, die als Werbung dienten und heute wichtige Anhaltspunkte zur Datierung von Fotografien sind. Die grafische Gestaltung der Visitenkarten in Form von Bändern, Floralen Verzierungen, Wappen u.a. erfolgte zeitgleich mit der Beschriftung des Kartons.

4.3 Auswahlkriterien und Anmerkungen zur Dokumentation

Die elf Fotografien, des im Anschluss dokumentierten Auswahlkonvoluts, wurden nach folgenden Kriterien ausgesucht: Alle Fotografien sind aus dem Bestand des Forschungsprojektes „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhunderts“ der HTW Berlin entnommen und entsprechen dem Carte de Visite Format. Alle ausgewählten Fotografien sind Einzelfotografien. Die auf dem Foto getragene Kleidung muss eindeutig der Krinolinenzeit zugeordnet werden können. Auf der Fotografie ist eine Frau stehend und ganzfigurig abgebildet. Dies ist wichtig, da eine Bewertung der Silhouette, sowie aller Kleidungselemente bei einer sitzenden bzw. nur teilweise abgebildeten Figur, nur eingeschränkt möglich ist. Ausgeschlossen vom Auswahlkonvolut sind Gruppenfotos, da mehrere Personen auf einem Bild oft gegenseitig Kleidungsmerkmale verdecken. Zudem wäre in den meisten Fällen eine Beschreibung von Kinder- oder Männerbekleidung notwendig, was für die Bachelorarbeit jedoch nicht relevant ist. Es werden keine Fotografien mit Spezialkleidung, wie Trauerkleidung, Hochzeitskleidern oder Uniformen ausgewählt, da diese nicht der Alltagsmode zuzuordnen sind. Ein weiteres Auswahlkriterium ist, mit allen elf detailliert dokumentierten Fotografien, eine möglichst große Vielfalt an Kleidungselementen vorzustellen. Das heißt, dass z.B. darauf geachtet wird, nicht drei ähnlich aussehende Paletots zu erfassen, sondern möglichst unterschiedliche Typen von Übergewändern wie Paletot, Mantille oder Beduine zu zeigen. Jedes ausgewählte Foto muss mindestens ein spezielles Modemerkmal aufweisen, wie z.B. ein besonders opulent garnierter Pagodenärmel oder eine außergewöhnliche Coiffure.

Die Zustandsbeschreibung der Fotografien erfolgt nach dem Notensystem Sehr gut, Gut, Mittelmäßig und Schlecht. Die Datierung der Fotografien erfolgt anhand der auf den Rückseiten des Kartons zu analysierenden Angaben wie Fotograf, Adresse,

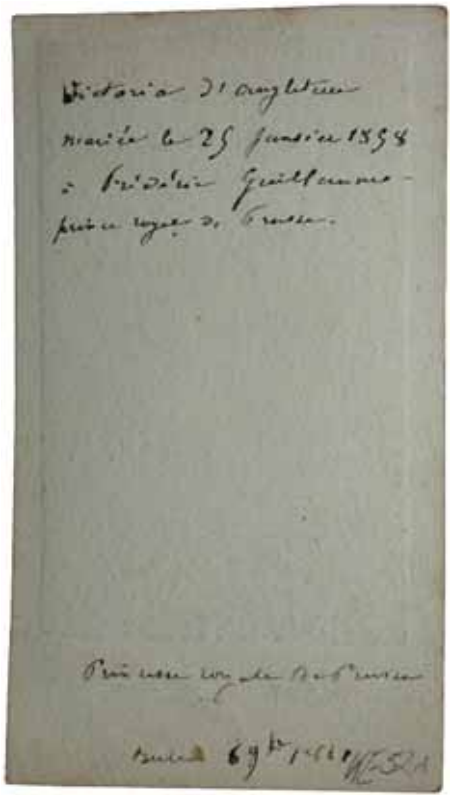
Gestaltung, usw. Die Datierungen sind als Einschätzung zu verstehen und nicht als absoluter, hundertprozentiger Wert. Die Bewertung mittels der Mode soll erst im fünften Kapitel mit der Bewertung und Interpretation erfolgen. Die Bildbeschreibung erfolgt aus der Sicht des Betrachters. Farbaussagen sind grundsätzlich nicht möglich, es kann nur mit pauschalen Angaben wie hell-dunkel sowie schwarz-weiß gearbeitet werden. Um Verwechslungen in der Bildbeschreibung mit dem Begriff „Taille“ zu vermeiden, beschreibt dieses Wort ausschließlich das Oberteil des Kleides. Wird die „Körpertaille“ gemeint, wird von Gürtellinie gesprochen. Der Begriff Krinoline kann synonym für den Begriff Rock verwendet werden. Die abgebildeten Stoffe können nicht immer genau identifiziert werden, teilweise ist nur eine Aussage wie Baumwoll- oder Seidengewebe möglich.

4.4 Dokumentation des 11-teiligen Auswahlkonvoluts

4.4.1 KE 521 Prinzessin Victoria mit dunkler Spitzenmantille und Capote vor einer gemalten Waldkulisse

Fotograf: L. Haase
Atelier: Atelier L. Haase & Comp.
Herkunft der Fotografie: Sammlung Einholz
Datierung: 1859[8]
Verfahren: Albuminabzug
Präsentationsform: Carte de Visite Konfektionierung, auf weißen Karton montiert
Maße: Foto H 8,2 x B 5,0 cm, Gesamtvorlage H 10,5 x B 5,9 cm

8 Datierung nach Haase-Experten R. R. Targiel



Beschriftung recto: Keine
Beschriftung verso: Handschriftlich „Victoria d´Angleterre mariée le 25 Janvier 1858 à Frédéric Guillaume – prince royal de Prusse Princesse royale de Prusse. Berlin () () / ()“, unten rechts mit Bleistift zusätzlich Inventarnummer vermerkt
Gestaltung recto: Keine
Gestaltung verso: Keine
Zustand: Gut

Im Vordergrund ist Prinzessin Victoria von Preussen ganzfigurig in Dreiviertelansicht nach rechts gewandt abgebildet. Sie trägt eine dunkle Tagesrobe bestehend aus schwarzer Spitzenmantille und weitem, faltenreichen, am Boden aufliegenden Rock. Mit den Händen hält sie wahrscheinlich die Mantille vorne auf Hüfthöhe verschlossen. Sie steht vor einer gemalten Waldkulisse auf hellem unifarbenen Atelierboden. Auf Requisiten wurde vollkommen verzichtet. Am kuppelförmigen Rock zeigt sich schon eine dezente Abflachung der Vorderseite, sowie eine rückwärtige Volumenbetonung. Die Mantille verdeckt Taille, Kragen und Ärmel. Nur dezente, weiße Manschetten lassen sich ausmachen. Die mit zwei breiten Spitzenvolants verzierte Mantille ist aus dem gleichen Seidenstoff gefertigt wie der Rock. Eine Capote lässt nur den straffen Mittelscheitel der Prinzessin erkennen. In ihrem Schirm mit Blumen verziert, wird die Capote mit einer großen dunklen Seidenschleife unter dem Kinn gebunden. Schmuck trägt die Dame weiter keinen.

4.4.2 KE 270 Frau im dunklen volantbesetzten Tageskleid mit Gürtelschärpe und Cravattenschleife

Fotograf: R. Marowsky
Atelier: Photografisches Atelier von R. Marowsky
Herkunft der Fotografie: Sammlung Einholz
Datierung: um 1860[9]
Verfahren: Albuminabzug
Präsentationsform: Carte de Visite Konfektionierung, auf beigen Karton montiert, unregelmäßiger Handrandschnitt
Maße: Foto H 8,8 x B 5,4 cm, Gesamtvorlage ca. H 9,8 x B 6,4 cm
Beschriftung recto: Keine
Beschriftung verso: Gestempelt „Photografisches Atelier von R. Marowsky Berlin Charlotten-Str. 62. am Gensd´armenmarkt.“, unten rechts zusätzlich mit Bleistift Inventarnummer notiert
Gestaltung recto: Keine
Gestaltung verso: Florale Verzierungen
Zustand: Gut

9 *Datierung ermittelt anhand der Adresse des Photografischen Ateliers verso*

Im Vordergrund steht eine Frau in dunkler Tagesrobe mit Gürtelschärpe, sich in Dreiviertelansicht nach links wendend. Ihre linke Hand ruht auf einem Beistelltisch, der schräg links hinter ihr im Mittelgrund platziert ist. Die marmorne Tischplatte ist auf einem dreifüßigen, kunstvoll geschnitzten Tischfuß befestigt. Den Hintergrund bildet eine gemalte Interieurkulisse, bestehend aus Amphore, Wandtäfelung und Kamin, teilweise angeschnitten. Gemusterte Bodenfließen statten den Atelierboden aus. Die Dame trägt ein dunkles, aus schlicht glänzendem Seidenstoff, gefertigtes Tageskleid. Die Silhouette des Kleides wirkt glockenförmig, da die Hüften dezent betont sind und auch der Saum des Rockes nur von mittlerem Umfang ist. Auf Kniehöhe des Rockes befinden sich zwei schmale Volants, die aus dem gleichen Stoff wie der Rock gefertigt sind. Der Rock legt sich von der Taille ab in tiefe, breite Falten. Der starke Faltenwurf wiederholt sich in der Vorderpartie der Taille. Hier laufen die Falten von der Schulternaht ab senkrecht zur Mitte. Durch die sehr weit unter der Schulter ansetzenden Ärmel wirkt die Schulterpartie stark abfallend. Die Taille ziert zudem am Halsausschnitt ein separater, weißer, dezenter, runder, an den Seiten glatt geschnittener Wäschekragen aus Musselin, der partiell von einer Cravattenschleife verdeckt wird. Die Cravattenschleife ist aus dunklem, an den Enden gepunktetem, Samtstoff gefertigt und zusätzlich mit einer Brosche besetzt. Der Übergang von Taille zu Rock wird von einer Gürtelschärpe, bestehend aus dem gleichen Stoff wie das Kleid, verdeckt. Leicht nach rechts versetzt, sitzt die Gürtelschärpe auf Gürtellinienhöhe und drapiert sich kunstvoll zu einer asymmetrischen Rosette. Die Schärpenenden sind oberschenkellang. Die weiten Ballonärmel enden knapp über dem Handgelenk. Sie werfen Falten und stauen sich am gesmokten Ärmelsaum. Unter dem Ärmelsaum ragt ein weißes, schmales Bündchen hervor. Am rechten Ringfinger trägt die Dame einen mittelgroßen Ring. Die Haare trägt sie mit strengem Mittelscheitel, glatt am Kopf anliegend und in einem schlichten Chignon zusammengefasst, der von einem Haarnetz ummantelt wird.

4.4.3 KE 453 Frieda Lipperheide mit Stocklocken und voluminösen gepufften Ärmeln

Fotograf: Oertel
Atelier: Photografisches Atelier Oertel & Co
Herkunft der Fotografie: ehemals Sammlung Einholz, jetzt Lipperheidesche Kostümbibliothek, Berlin (Schenkung)
Datierung: um 1860 [10]
Verfahren: Albuminabzug
Präsentationsform: Carte de Visite Konfektionierung, auf weißen Karton montiert
Maße: Foto H 8,6 x B 5,4 cm, Gesamtvorlage H 10,0 x B 6,1 cm
Beschriftung recto: Keine
Beschriftung verso: Gestempelt „Oertel & Co Photographische Atelier Berlin Potsdamer-Str. No 5.“, rechts unten zusätzlich mit Bleistift Inventarnummer vermerkt, im oberen Teil handschriftlich vermerkt „Frieda Lipperheide geb. Gestefeld“
Gestaltung recto: Keine
Gestaltung verso: Keine
Zustand: Gut

10 Datierung ermittelt anhand der Adresse des Photografischen Ateliers verso

Frieda Lipperheide ist ganzfigurig, in Dreiviertelansicht, im dunklen Tageskleid abgebildet. Mit ihrer Hand umgreift sie die Rückenlehne eines links von ihr stehenden Korbsessels, auf dessen Sitzfläche zwei Kissen liegen. Im Hintergrund ist eine gemalte Kulisse, bestehend aus Waldpanorama und hüfthoher Täfelung, zu sehen. Den Fußboden bedeckt ein gemusterter Teppich. Die voluminöse Silhouette der Krinoline mutet kuppelförmig an, aufgrund der Perspektive und des Anschnittes des Saumes im Bildformat ist jedoch nicht zu erkennen, ob schon eine schleppige Form vorliegt. Die Reifen der Krinoline zeichnen sich sichtlich am Stoff ab. Die Rückseite des Rockes wird durch eine Garnierung betont, die wegen der Perspektive aber nur partiell zu sehen ist. Der weite Rocksaum ist mit einem schmalen, plissierten Volant besetzt. Unterhalb des Rockbundes, vorne mittig, ist eine handgroße Rosette zu erkennen. Der Übergang von Rock zu Taille ist nicht zu sehen, da Frau Lipperheide den rechten Arm angewinkelt vor den Bauch hält. Die Taille ist aus dem gleichen Stoff wie der Rock gefertigt, vermutlich ein Seidentaft. Die hochgeschlossene Taille ragt weit über die Armkugel hinaus, die Schultern wirken stark abfallend. Die vordere Front ist in Falten gelegt, die vom Taillenbund aus senkrecht nach oben laufen, die Schulternaht aber nicht erreichen. Am Halsausschnitt der Taille liegt ein kleiner, runder, weißer, an den Rändern gewellter Spitzenkragen auf. Den Wäschekragen verziert mittig eine Brosche, an der eine lange, feingliedrige Uhrenkette hängt, deren Ende durch den rechten Arm verdeckt wird. Voluminöse, dreiviertellange, dreimal gepuffte Ärmel setzen, verdeckt von der Taille, unterhalb der Armkugel an. Unter dem mit dunkler Spitze besetzten Ärmelsaum ragen weiße, bauschige Unterärmel heraus, die mit einem weißen, schmalen Bündchen zusammengefasst sind. Um jedes Handgelenk hat Frau Lipperheide ein Armband gelegt. Die Frisur ist streng mittelgescheitelt, die Haare sind an den Seiten zu, bis zu den Schultern reichenden, Stocklocken gedreht. Die Perspektive verstellt den Blick auf die Frisur des Hinterkopfes.

4.4.4 PI087 Frau im Abendkleid mit großzügigem von einer Spitzenberthe umrahmten Ausschnitt

Fotograf: L. Haase
Atelier: Atelier L. Haase & Comp.
Herkunft der Fotografie: Sammlung Peters
Datierung: 1861-1864 [11]
Verfahren: Albuminabzug
Präsentationsform: Carte de Visite Konfektionierung, montiert auf weißen Karton
Maße: Foto H 8,1 x B 5,2 cm, Gesamtvorlage H 9,2 x B 6,0 cm
Beschriftung recto: Keine
Beschriftung verso: Gedruckt „L. Haase & Comp. Berlin, Königl. Hofphotographen und Hof-Photographen Ihrer Kgl. Hoheit der Frau Kronprinzessin v. Preussen. 178. Grosse Friedrichs-Strasse 178.“. Zusätzlich ist handschriftlich notiert: „Tante Auguste v. Bürkler geb. Berbstedt später Ramoser“.
Gestaltung recto: Keine
Gestaltung verso: Wappen
Zustand: Mittelmäßig

11 Datierung nach Haase-Experten R. R. Targiel

Im Vordergrund ist eine Frau in Dreiviertelansicht positioniert. Nach der handschriftlichen Notiz handelt es sich offenbar um Auguste von Bürkler. Sie wendet sich nach rechts und trägt ein dunkles Abendkleid mit dekolletiertem Ausschnitt, der von einer Berthe umrahmt wird. Die rechte Hand ruht auf einem ornamentierten Beistelltisch, auf dem ein unifarbener Vorhang drapiert ist. Im Hintergrund, links von ihr, ist die verzierte Rückenlehne eines Stuhles zu erkennen. Tisch, Vorhang und Stuhl sind nur im Anschnitt auf dem Foto zu erkennen. Der Fußboden des Ateliers ist quadratisch gemustert. Das Abendkleid ist aus dunklem Seidenstoff gefertigt. Die Krinoline ist kuppelförmig und die Saumweite von mittlerem Umfang. Vom Bund an ist der Rock in Falten gelegt. Die Schneppentaille ist aus dem gleichen Seidenstoff, wahrscheinlich Atlas, wie der Rock gefertigt. Sie weist ein trapezförmiges Dekolleté mit breiter, höher als der Ausschnitt liegender, angesetzter, dunklen Spitzenberthe auf. Vorne mittig, ist der Ausschnitt der Berthe mit einer großen, kreisrunden Brosche geschmückt. Die Taille scheint eng und glatt anzuliegen, was jedoch durch die verdeckende Berthe nicht genau festzustellen ist. Wegen der Berthe ist auch die Schulternaht des weitgeschnittenen Pagodenärmels nicht zu erkennen. Unter dem dreiviertellangen Ärmel bauscht sich ein weißer, oberhalb des Handgelenks mit Bündchen zusammengefasster, Unterärmel, der weich fällt. Generell wirkt das Abendkleid sehr dezent, auf Posamente und Volants wurde mit Ausnahme der Berthe vollständig verzichtet worden. Als Schmuck trägt sie eine feingliedrige Halskette mit schmalem Anhänger, sowie mehrgliedrige Hängeohrringe. Ihr mittelgescheiteltes Haar ist in Wülsten an den Seiten entlanggelegt und am Hinterkopf auf mittlerer Höhe im Chignon zusammengefasst.

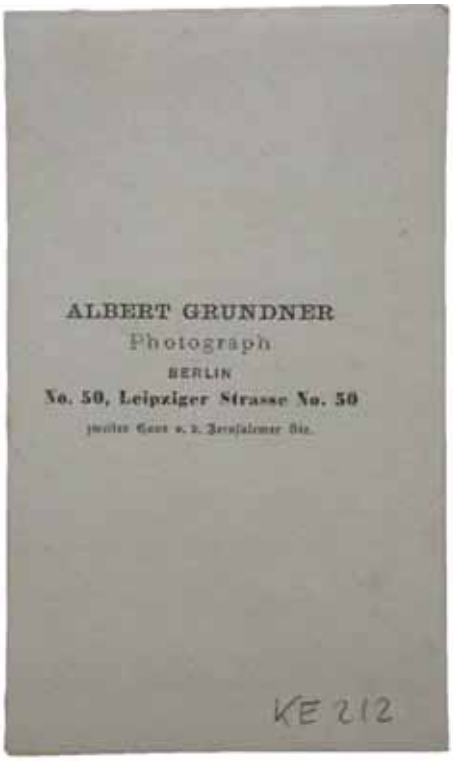
4.4.5 KE 132 Frau im dunklen Samtpaletot mit großflächig, mäandergemustertem hellen Rock

Fotografen: Schwendy & Suck
Atelier: Atelier Schwendy & Suck
Herkunft der Fotografie: Sammlung Einholz
Datierung: um 1862 [12]
Verfahren: Albuminabzug
Präsentationsform: Carte de Visite Konfektionierung, auf weißen Karton montiert
Maße: Foto H 8,5 x B 5,4 cm, Gesamtvorlage H 9,8 x B 5,9 cm
Beschriftung recto: Gedruckt „Schwendy & Suck, Hof-Photogr.“
Beschriftung verso: Gedruckt „Schwendy & Suck Hof-Photographen Berlin Unter den Linden No. 24 im Gerold´schen Hause.“, unten rechts mit Bleistift Inventarnummer festgehalten
Gestaltung recto: Keine
Gestaltung verso: Wappen
Zustand: Gut

12 Datierung festgelegt mittels des Zeitraums der Zusammenarbeit der Fotografen unter der auf der Rückseite angegebenen Adresse

Auf dem Foto neigt sich eine Frau in Tagesrobe in Dreiviertelansicht nach links, den Kopf dem Betrachter jedoch frontal zugewandt. Ihre linke Hand ruht auf dem Podest einer dunklen Marmorsäule, schräg links hinter ihr. Ein schwerer Brokatvorhang verdeckt die Säule und das Podest teilweise. Der Boden des Fotografenateliers ist mit einem geblümten Teppich ausgelegt. Die rechte Hand der Dame steckt in der Tasche ihres nur leicht taillierten Samtpaletots, welcher locker geschnitten bis unters Knie reicht. Die weiten Pagodenärmel des Paletots sind handknöchellang. Am Ärmelsaum ist ein schmaler Streifen vom darunter befindlichen weitem, weißen Unterärmel zu erkennen. Das Übergewand verdeckt die Taille der Dame. Zu sehen ist jedoch ein großer, vorne spitz zulaufender und an den Seiten gewellter Spitzenkragen, der mittig mit einer Brosche, wahrscheinlich einer Kameenbrosche, geschmückt ist. Verschlossen ist der Paletot mit drei Knebelknöpfchen im Brustbereich. Ab Brusthöhe klafft dieser vorne mittig leicht auf und der helle, kuppelförmige, darunter liegende Rock wird sichtbar. Den unteren Teil des aus Baumwollstoff gefertigten Rockes dominiert ein antikisierendes, großflächiges, eckiges Mäandermuster, das entweder schon im Stoff eingewebt ist oder als Samtschnittapplikation aufgebracht ist. Zusammen mit dem hellen Rock und dem darauf befindlichen Mäandermuster bildet der dunkle Samtpaletot einen straken Hell-Dunkel-Kontrast. Als Kopfschmuck trägt die Frau einen Florentiner Hut mit breiter Krempe und üppiger hell-dunkler Federgarnitur. Die Haare sind an den Seiten locker zurückgenommen und in einem dezenten Chignon im Nacken zusammengefasst.

4.4.6 KE 212 Frau einen großen Blumenkranz als Kopfschmuck tragend in gemusterter Tagesrobe mit Pagodenärmel und Spitzenengageants

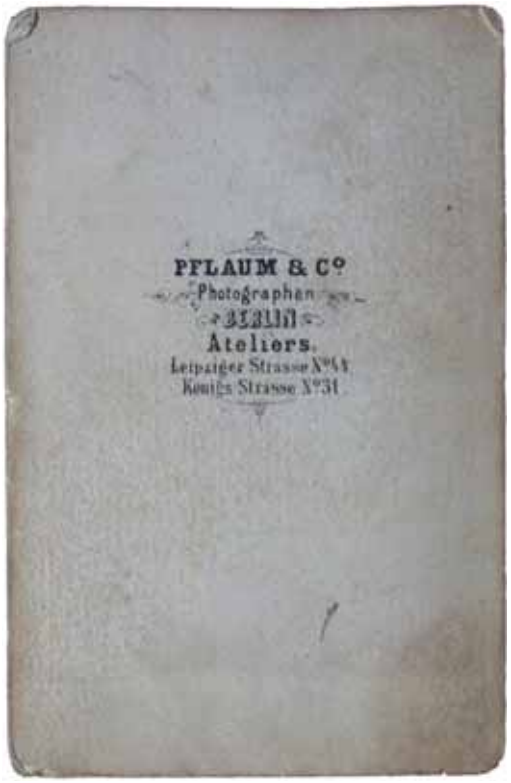


Fotograf: Albert Grundner (16. November 1825, Berlin - 10. September 1888, Berlin)
Atelier: Atelier Albert Grundner
Herkunft der Fotografie: Sammlung Einholz
Datierung: um 1863 [13]
Verfahren: Albuminabzug
Präsentationsform: Carte de Visite Konfektionierung, auf weißen Karton mit unregelmäßigem Handrandschnitt montiert
Maße: Foto H 8,9 x B 5,6 cm, Gesamtvorlage H 10,0 x B 5,9 cm
Beschriftung recto: Keine
Beschriftung verso: Gestempelt „Albert Grundner Photograph Berlin No. 50, Leipziger Strasse No. 50 zweites Haus v. d. Jerusalemer Str.“, unten rechts mit Bleistift Inventarnummer festgehalten
Gestaltung recto: Keine
Gestaltung verso: Keine
Zustand: Gut

13 Datierung innerhalb des Forschungsprojekts „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhunderts“ mittels der rückseitigen Adresse festgelegt

Zu sehen ist eine ältere, stehende Frau, die sich in Dreiviertelansicht nach rechts wendet. Sie trägt ein Tageskleid aus dunklem Baumwollstoff, der durch waagrechte, linienförmig angeordnete kleine und große weiße Punkte, gemustert ist. Die rechte Hand der Dame ruht auf einer Balustrade, neben ihr, im Foto nur angeschnitten zu sehen. Eine gemalte Landschaftskulisse bildet den Hintergrund. Der ausladend kuppelförmige Rock weist einen geringen Faltenwurf auf. Am Saum befindet sich ein dunkler, mäanderförmiger Samtbeleg, der den Rockstoff schützt. Der waagrecht angeordnete Samtbeleg wiederholt sich in kleinerer Ausführung weiter oberhalb des Rockes, und ist von zwei Samtschnittlinien gerahmt. Die, aus dem gleichen Stoff wie der Rock gefertigte, hoch geschlossene Schneppentaille liegt glatt und eng am Oberkörper an. Die abgerundeten Spitzen des kleinen, auf der Taille liegenden Spitzenkragens wellen sich an den Rändern. Ein weiter, dreiviertellanger Pagodenärmel setzt unterhalb der Schulter an, und lässt die Schulterpartie dadurch leicht abfallend wirken. Ein dreieckiger Aufschlag, mit schwarzer Samtpaspelierung eingefasst und mit drei Zierknöpfen dekoriert, versieht den Ärmel. Die Samtpaspelierung wiederholt sich nochmals in der Ärmelinnennaht. Zudem finden sich hier erneut zwei Zierknöpfe. Es scheint, dass die Seitennaht sowie auch die Schulternaht der Taille mit einer Samtpaspelierung versehen sind. Am Saum des Ärmels befindet sich außerdem ein schmales, dunkles, transparentes Spitzenvolant. Unter dem Ärmel schauen weite, weiße, trichterförmige Spitzenengageants hervor, die bis zum Handgelenk reichen. An einer viereckigen Brosche mit weißer Kamee, mittig des Halsausschnittes der Taille, hängt eine dünne, feingliedrige Taschenuhrkette, die bis zum Rock reicht. Die Handgelenke zieren breite, teilweise von den Spitzenengageants verdeckte, Armbänder. Den Kopf der Dame schmückt ein großer Blumenkranz. Ihr Haar ist vom strengen Mittelscheitel aus in Wellen gelegt und locker an den Seiten zu einem Chignon im Nacken zurückgenommen. Im Nacken ist noch partiell Zierrat des Haarkranzes zu erkennen.

4.4.7 KE 14 Frau in voluminöser Robe mit Gürtelschärpe, großem weißen Spitzenkragen und Gerte in der Hand



Fotograf: Max Pflaum (1830, Rawiez /Polen - 22. September 1885, Berlin)
Atelier: Pflaum & Co. Photographen Ateliers
Herkunft der Fotografie: Sammlung Einholz
Datierung: um 1863 [14]
Verfahren: Albuminabzug
Präsentationsform: Carte de Visite Konfektionierung, auf beigen Karton montiert, Karton hat abgerundete Ecken
Maße: Foto H 8,5 x B 5,7 cm, Gesamtvorlage H 10,3 x B 6,5 cm
Beschriftung recto: Gedruckt „Pflaum & Co. Berlin“
Beschriftung verso: Gedruckt „Pflaum & Co. Photographen. Berlin Ateliers: Leipziger Strasse No: 44. Königs Strasse No: 31.“, unten rechts mit Bleistift die Inventarnummer festgehalten (diese ist auf der Fotografie nicht zu sehen, da die digitale Aufnahme der Fotografie, vor Vergabe der Inventarnummer erfolgte)
Gestaltung recto: Roter rechteckiger Rahmen
Gestaltung verso: Florale Verzierungen
Zustand: Mittelmäßig

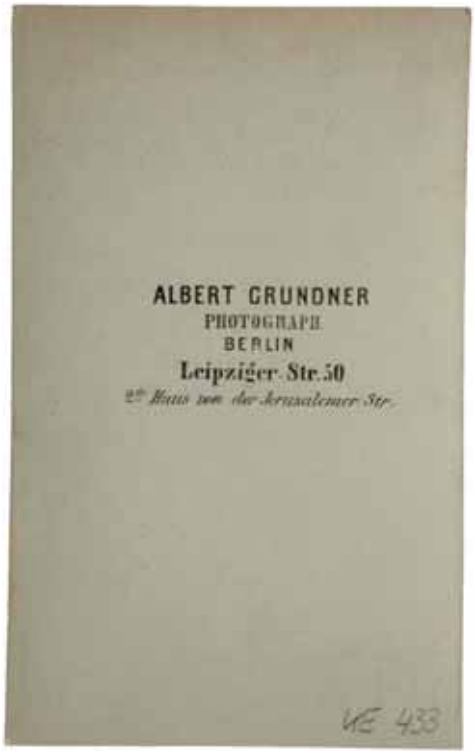
14 Datierung anhand der rückseitigen Adresse ermittelt

Das Foto bildet eine Frau in Tageskleidung ganzfigurig, in Dreiviertelansicht stehend, ab. In ihrer linken Hand hält sie eine Gerte, mit der rechten Hand lupft sie leicht ihren voluminösen Rock. Der rechte Ellbogen ruht auf einer Balustradenrequisite schräg rechts hinter ihr, die nur im Anschnitt auf der Fotografie abgebildet ist. Den linken Hintergrund kleidet ein schwerer, an der rechten Seite leicht hochgeraffter Brokatvorhang mit Kordel und zwei großen Quasten aus. Gemusterte Fliesen bedecken den Boden.

Das Kleid der Dame ist aus einem dunklen, glänzenden Seidenstoff gefertigt. Der kuppelförmige, enorm ausladende Rock mit extrem ausschweifender Saumweite, legt sich von der gerade verlaufende Taille ab in zahlreiche Falten. Durch seine immense Ausdehnung passt er nicht in voller Breite auf die Fotografie. Ein breiter Volant dominiert den Saum des Rockes. Eine helle Paspelierung am oberen und unteren Ende hebt den Volant zusätzlich hervor. Zahlreiche Posamente besetzen die eng anliegende, auf natürlicher Taillenhöhe waagrecht abschließende Taille. Zwei doppelmäanderförmige Samtschnitte laufen rechts und links von der Schulternaht schräg zur Taillenmitte. Drei dicke Kordeln fallen über die Brust, von einer Schulter in großen Bögen zur anderen. Quasten versehen die Enden der Schnüre, die von den Schultern herab hängen. Ein auffallend großer, auf der Taille aufliegender und über die Brust reichender, sehr spitz zulaufender, weißer Spitzenkragen überlagert die oberste Kordel.

Weite schon am Oberarm großzügig geschnittene, Pagodenärmel setzen unterhalb der leicht abfallenden Schulterpartie an. Die dreiviertellangen Ärmel sind am Saum mit einem mäanderförmigen Samtschnitt garniert. Bündchen fassen weite, aus den Pagodenärmeln herausquellende, bauschige Unterärmel aus Musselin oder Duchesse am Handgelenk zusammen. Eine bestickte Gürtelschärpe verdeckt den Übergang von Taille zu Rock. Zwei Schärpenbänder reichen von einer Rosette, die links vorne auf Gürtellinienhöhe sitzt, bis übers Knie. Die Schärpenbänder enden in, mit Perlen besetzten, Fransen. Am Gürtel ist auf Taillenhöhe mittig eine runde metallene Gürtelschnalle zu erkennen. Eine Taschenuhr bzw. ein Medaillon scheint an der mittigen Kordel zu hängen. Den Hals der Dame schmückt, ein eng anliegendes Samtband mit Anhänger. Die Haare sind an den Seiten in einer Welle zurückgenommen, am Oberkopf zusammengefasst und fallen in einem großen, schlichten Chignon in den Nacken. Als Kopfschmuck trägt sie einen kleinen, runden, krempenlosen Toque, verziert mit Federn, der tief in der Stirn sitzt.

4.4.8 KE 433 Frau im dunklen Volantrock und heller Bluse vor gemalter Landschaftskulisse



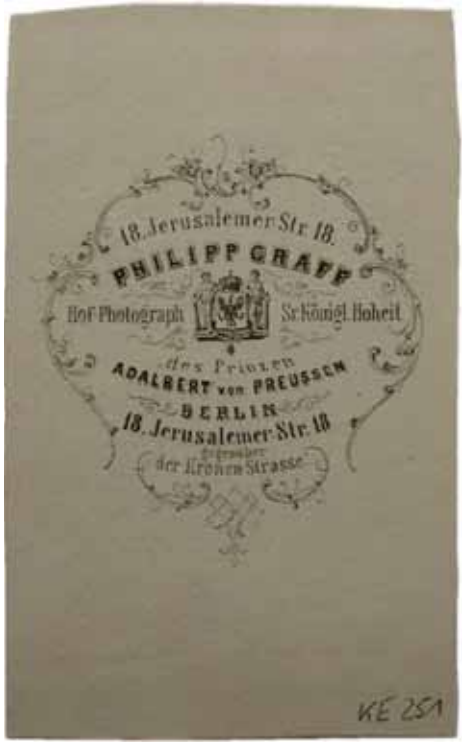
Fotograf: Albert Grundner (16. November 1825, Berlin – 10. September 1888, Berlin)
Atelier: Atelier Albert Grundner
Herkunft der Fotografie: Sammlung Einholz
Datierung: ab 1863 [15]
Verfahren: Albuminabzug
Präsentationsform: Carte de Visite Konfektionierung, auf weißen Karton mit unregelmäßigen Handrandschnitt montiert
Maße: Foto H 9,1 x B 5,7 cm, Gesamtvorlage ca. H 9,9 x B 6,1 cm
Beschriftung recto: Keine
Beschriftung verso: Gestempelt „Albert Grundner Photograph Berlin Leipziger-Str.50 2te Haus von der Jerusalemer-Str.“, unten rechts mit Bleistift Inventarnummer festgehalten
Gestaltung recto: Keine
Gestaltung verso: Keine
Zustand: Gut

15 mit Hilfe der rückwärtigen Adresse ist nur eine sehr grobe Einschätzung der Datierung möglich

Eine in Dreiviertelansicht abgebildete Frau in Tageskleidung steht auf der Fotografie vor einer gemalten Waldkulisse auf einem geblümten Teppichboden. Ihre rechte Hand umfasst die Rückenlehne eines metallenen, im Bildformat angeschnittenen, Gartenstuhls. Ihr linker Arm liegt ausgestreckt am Körper an. Sie trägt eine Rock-Blusenkombination mit starkem Hell-Dunkel-Kontrast. Die dunkle, seidig glänzende Krinoline hebt sich sichtlich von der weißen Bluse ab. Die Optik des Rocks wird von fünf, bis zur Mitte des Oberschenkels reichenden, Volants bestimmt. Die Krinoline mutet glockenförmig an, da die Hüften recht schmal im Verhältnis zur ausladenden Saumweite gehalten sind. Die Position der Frau erlaubt allerdings keine Annahme, ob der Rock schon keilförmige Züge annimmt. Sich dunkel abhebende Rüschen besetzen die weitgeschnittene Bluse an Kragen und Blende, die weiten Ärmel setzen unterhalb der Schulter an und erzeugen eine abfallende Schulterpartie. Dunkle Schnüre umwickeln die bauschigen Ärmel von der Mitte des Unterarms ab. Dadurch entstehen drei schmale, gesmokt wirkende Puffen am Unterarm. Am Bund des Rockes ist mittig eine aus zwei metallenen Scheiben bestehende Schnalle zu erkennen, rechts von dieser befindet sich eine weitere in ihrer Form nicht identifizierbare Schnalle. Den linken Ringfinger ziert ein großer Ring, die beiden Handgelenke je ein Armband, das linke mit einem Anhänger versehen. Außerdem trägt sie mittelgroße Ohrringe. Ihre Frisur ist straff in der Mitte gescheitelt, an den Seiten in einer Welle zurückgenommen, ab der Ohrhöhe geflochten und im Nacken dezent zum Chignon zusammengefasst.

4.4.9 KE 251 Frau in Schlepprobe mit kleinem Haarkranz im Profil stehend

Fotograf: Philipp Graff (Lebensdaten)
Atelier: Atelier Philipp Graff
Herkunft der Fotografie: Sammlung Einholz
Datierung: um 1865 [16]
Verfahren: Albuminabzug
Präsentationsform: Carte de Visite Konfektionierung, auf weißen Karton mit unregelmäßigem Handrandschnitt montiert
Maße: Foto H 9,0 x B 5,5 cm, Gesamtvorlage ca. H 9,8 x B 6,0 cm
Beschriftung recto: Keine
Beschriftung verso: Gedruckt „Philipp Graff Hof-Photograph Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Albert von Preussen Berlin 18. Jerusalemer-Str.18 gegenüber der Kronen-Straße.“, unten rechts mit Bleistift Inventarnummer festgehalten
Gestaltung recto: Keine
Gestaltung verso: Florale Verzierungen, Wappen
Zustand: Gut



16 Datierung anhand der rückseitigen Adresse ermittelt

Im Vordergrund ist eine Frau in Schlepprobe im Profil stehend auszumachen. Ihre Arme hat sie vor sich verschränkt, mit dem rechten, angewinkelten Unterarm stützt sie sich auf die Rückenlehne eines raffiniert geschnitzten Stuhls mit Sitzpolsterung ab. Auf der Sitzfläche steht ein geschlossener Korb mit zwei Henkeln. Hinter dem Stuhl befindet sich ein Beistelltisch, mit dunkler Tischplatte und hellem, kunstvoll geschnitztem Korpus, auf dem sich ein Efeugesteck, zwei Bücher sowie eine Schale mit Blumen stehen. Stuhl und Tisch sind in der Bildkomposition angeschnitten. Im Hintergrund rechts hängt ein unifarbener, gemusterter Vorhang, der von einer Kordel mit Quastenband gerafft wird. Der Boden des Ateliers ist mit hellen Fließen ausgelegt.

Die Silhouette der keilförmigen Krinoline ist durch die Profilansicht sehr gut zu erkennen. Die Schlepprobe betont die hoch angesetzte Gürtellinie. Die lange Schleppe des Tageskleides ist in der Fotografie angeschnitten. Der Rock ist von der Taille ab in tiefe Falten gelegt und besonders stark rückwärtig gebauscht. Eine eingewebte, gemusterte Struktur durchwirkt den dunklen, glänzenden Seidenstoff der Krinoline. Die hochgeschlossene Taille ist aus dem gleichen Stoff wie der Rock gefertigt. Sie liegt glatt und eng am Oberkörper an und wird von einer mittigen Knopfleiste geschlossen. Vier Knöpfe liegen frei, den Rest der Knopfleiste verdecken die verschränkten Arme der Dame. Ein dezenter, weißer, spitz zulaufender Umlegekragen aus Musselin, ist separat angenäht.

Die schmalen, eng anliegenden Ärmel setzen auf Schulterhöhe an. Die Schulterpartie wirkt dadurch gerade. Die bis zum Handgelenk reichenden Ärmel sind mit Posamenten besetzt. Zu sehen ist eine Schnurapplikation mit neun kleinen Quasten auf Armkugelhöhe, ein weiteres großflächiges Posament ist am Ärmelsaum angebracht. Von den Unterärmeln ist nur ein schmaler, weißer Anschnitt auszumachen. Die Frau trägt kein Übergewand. Die Haare sind streng an den Seiten zurückgenommen und im Nacken zu einem geflochtenen Chignon zusammengefasst. Als Kopfschmuck dient ein kleiner, keck auf dem Oberkopf sitzender Blumenkranz mit einem mittig über den Scheitel, bis in die Rückenpartie fallenden Schmuckband. Als Schmuck trägt sie am linken Handgelenk ein Armband. Am Ohr ist ein mittelgroßer, rundlicher Ohrring zu erkennen. Am Ausschnitt der Taille ist mittig eine kleine Brosche zu erahnen.

4.4.10 KE 294 Frau mit Stocklocken und reich garnierten Pagodenärmeln mit Spitzenengageants im Profil stehend

Fotograf: Philipp Graff
Atelier: Atelier Philipp Graff
Herkunft der Fotografie: Sammlung Einholz
Datierung: um 1867 [17]
Verfahren: Albuminabzug
Präsentationsform: Carte de Visite Konfektionierung, auf beigen Karton montiert, Ecken des Kartons abgerundet
Maße: Foto H 8,5 x B 5,3 cm, Gesamtvorlage H 10,0 x B 6,2 cm
Beschriftung recto: Gedruckt am unteren Kartonrand„ Phillip Graff. Berlin.“
Beschriftung verso: Gedruckt „Philipp Graff Hof-Photograph Berlin Jerusalemer-Str. 18 vis à vis der Kronen-Str.“, unten rechts mit Bleistift die Inventarnummer vermerkt
Gestaltung recto: Keine
Gestaltung verso: Wappen, Medaille
Zustand: Gut

17 Datierung ermittelt aufgrund der Medaillenabbildung verso

Im Vordergrund steht eine Frau in Tagesrobe mit auffallenden Pagodenärmeln, im Profil nach links gewandt, den Kopf in Dreiviertelansicht positioniert. Mit beiden Händen berührt sie ein Tuch (eventuell einen gemustertern Kaschmirschal), das auf der Rückenlehne eines kunstvoll geschnitzten Sessels drapiert ist. Der Sessel, mit gepolsterter Sitzfläche und Armlehnen, steht links neben ihr und ist nur angeschnitten auf der Fotografie abgebildet. Rechts im Hintergrund befindet sich ein schlichter, unifarbener Vorhang, der bis zum ebenfalls unifarbenen Teppichboden reicht. Die Dame trägt ein helles, anscheinend aus Baumwollstoff gefertigtes, Tageskleid mit besonders reich verzierten Pagodenärmeln. Die Silhouette des Rockes ist kuppelförmig, die Ausmaße des Rockes jedoch sehr dezent. Der Rock ist in der Vorderpartie geringfügig abgeflacht, und rückwärtig schon leicht betont. Jedoch ist kein Ansatz einer Schlepprobe zu erblicken. Die Saumweite ist von geringem Umfang. Die Weite des Rockes ist in tiefe Falten gelegt. Die Taille ist aus dem gleichen Stoff wie der Rock gefertigt, in der vorderen Partie ist eine Faltenbildung zu erkennen. Die Profilperspektive und der Pagodenärmel verdecken die Taille jedoch Größtenteils. Am Halsausschnitt der hochgeschlossenen Taille liegt eine schlichter Wäschekragen auf, um den Hals trägt die Frau ein dunkles, schmales, zu einer Schleife gebundenes Spitzenband. Die dreiviertellangen Pagodenärmel setzen unterhalb der Schulter an. Die Schulterpartie wirkt dadurch abfallend. Der Übergang von Taille zu Ärmel ist mit einem breiten Samtband appliziert, das sich über den gesamten Ärmel erstreckt und am Saum des Ärmels in wellenförmiger Ausführung angebracht ist. Unter dem Samtband an der Schulternaht sind drei waagrecht gelegte Falten zu sehen, die abschließend mit einem Spitzenvolant in der Farbe des Kleides garniert sind. Unter dem Spitzenvolant ragt der Rest des locker und weich, in Falten fallenden Ärmels hervor. Am Ärmelsaum ist nochmals ein Spitzenvolant in der Farbe des Kleides angebracht. Unter diesem Spitzenvolant springen weiße Spitzenengageants hervor, die bis zum Handgelenk reichen. Die besonders hohe Stirn der Dame wird durch den Mittelscheitel extra betont. Die Haare sind an den Seiten nicht zurückgenommen, sondern fallen in üppigen Stocklocken herab. Zudem trägt sie auf Hinterkopfhöhe einen geschlungenen Chignon.

4.4.11 KE 656 Frau in dunkler Schlepprobe mit Schnurgeflechtapplikationen am Ärmel

Fotograf: Pflaum & Co.
Atelier: Atelier Pflaum & Co.
Herkunft der Fotografie: Sammlung Einholz
Datierung: um 1868 [18]
Verfahren: Albuminabzug
Präsentationsform: Carte de Visite Konfektionierung, auf weißen Karton montiert, Karton an den Ecken abgerundet
Maße: Foto H 8,9 x B 5,6 cm, Gesamtvorlage H 10,4 x B 6,0 cm
Beschriftung recto: Weinrot gedruckt „Pflaum & Co. Königl: Hof-Photograph: Berlin, Königsstrasse No. 31.“.
Beschriftung verso: Gedruckt „Pflaum & Co. Hof-Photograph: Sr. Majestät des Königs Berlin 31. Königs-Strasse 31.“, unten rechts mit Bleistift Inventarnummer festgehalten
Gestaltung recto: Weinrote Umrandung
Gestaltung verso: Florale Verzierungen, Wappen
Zustand: Gut

---

18 *Datierung anhand der Adresse verso*

Im Vordergrund ist eine stehende Frau in Tageskleidung ganzfigurig abgebildet. Sie trägt eine dunkle Schlepprobe, deren schmale Ärmel mit Schnurposamenten besetzt sind. Sie ist nach links gewand und in Dreiviertelansicht positioniert. Ihre linke Hand ruht auf der Rückenlehne eines, nur im Anschnitt zu sehenden, gepolsterten, unifarbenen Sofas mit Fransen und Holzbeinen. Im Hintergrund rechts steht auf einem großes Podest eine Efeuamphore.

Der keilförmige Schlepprock ist, wie die Taille, aus dunklem glänzendem Seidenstoff gefertigt. Vom Bund aus legt sich der Rock in dezent fallende Falten. Der weite Krinolinensaum ist im Bildformat angeschnitten. Die gerade abschließende Taille liegt, durch vier vom Saum bis zur Brust reichende, miederverstärkende Abnäher, eng und glatt am Oberkörper an. Sie ist mit einer einfachen Knopfleiste verschlossen. Ein weißer, spitz zulaufender, an den Seiten gewellter Spitzenkragen liegt separat am hochgeschlossenen Halsausschnitt der Taille auf. Mittig ist der Wäschekragen mit einer großen Brosche verziert, von der eine lange feingliedrige Halskette bis zum Rock hängt. Die Kette ist zudem schlaufenförmig an der Knopfleiste drapiert. Ein waagrecht angeordnetes Band verdeckt den Übergang von Taille zu Rock, auf dem sich, geringfügig nach rechts versetzt, eine große, runde, metallene Brosche befindet. Als weiteres Schmuckaccessoire trägt sie kleine, runde Ohrringe. Die langen, schmal geschnittenen Ärmel setzen auf Schulterhöhe an der Taille an. Sie sind auf Armkugel- und Ärmelsaumhöhe mit Schnurapplikationen in Blattform mit jeweils zwei Quasten versehen. Aus dem Saum des handknöchellangen Ärmels schaut nur ein Ansatz des weißen Bündchens des Unterärmels hervor. Die Dame trägt kein Übergewand. Ihre Haare sind an den Seiten streng zurückgenommen und am Oberkopf kunstvoll in Wellen zu Schnecken gelegt. Der Chignon setzt hoch am Hinterkopf an.

4.5 Chronologische Abbildungsreihe des Auswahlkonvoluts

1859

um 1860

um 1860

1861-1864

um 1863

um 1863

um 1863

ab 1863

um 1865

um 1867

um 1868

5. Auswertung und Interpretation

Wie wurde die Krinolinenmode in Berlin nun getragen? Inwieweit können diese Erkenntnisse für eine Datierung genutzt werden?
Grundlegend ist die auf den Atelierfotografien getragene Mode offensichtlich weniger opulent, als in den Modezeitschriften proklamiert. Die Berlinerinnen lassen eine gutbürgerliche und eher sparsam ausgerichtete Grundhaltung erkennen. Es entsteht der Eindruck, dass allzu großer Luxus abgelehnt wurde. Unterstützt wird diese Einschätzung von folgendem Zitat: „Übrigens kann man im Ganzen den Einwohnern Berlins nicht vorwerfen, dass sie durch die Modesucht mehr als die Bewohner anderer grosser Städte gequält werden, und im Ganzen herrscht ein gewisser solider Geschmack, in Hinsicht der Kleidung der höheren und mittleren Stände.“ [1]
Im Allgemeinen ist festzustellen, dass jüngere Frauen Moden schneller adaptierten, als ältere Damen. Diese trugen z.B. Hauben mit großem Schirm, obwohl jene schon, den Modezeitschriften nach, längst aus der Mode waren. Ältere Damen trugen generell Kleidung in schlichterem Schnitt, dezenterer Ausstattung und Farbigkeit. Bezüglich der Datierung der Fotografien spielt dieser Faktor eine nicht unwichtige Rolle. Auch die unterschiedlich lange Tragedauer eines Kleides beeinflusst die zeitliche Einordnung, da die jeweils fotografierte Dame sich vielleicht nur in größeren Zeitabständen eine neue Robe leisten konnte. Erschwert wird die Datierung zudem dadurch, dass die entsprechenden Frauen sowohl Avantgardistinnen als auch konservative Nachzüglerinnen in Sachen Mode gewesen sein könnten.
Die Wandlung der Krinolinensilhouette lässt sich anhand des Konvolutes gut nachvollziehen, auch wenn mehrheitlich kuppelförmige Röcke vertreten sind. Schlepproben finden sich vereinzelt, glockenförmige, mit Volants besetzte Röcke kaum. Dieses lässt sich vornehmlich dadurch erklären, dass diese Form der Krinoline vor allem in den 50er en vogue war, und aus diesem Jahrzehnt, besonders aus der Anfangszeit, keine Fotografien aufgrund der fototechnischen Entwicklung vorliegen. Erstaunlicherweise findet sich im Gesamtkonvolut keine Fotografie mit einer abgebildeten Polonaise. Vielleicht konnte sich also der Trend des hochgerafften Rocks Ende der 60er Jahre in Berlin nicht durchsetzen oder man wollte nicht unbedingt mit einem offensichtlichen Promenadenkleid fotografiert werden. Auch ein Prinzesskleid liegt im Gesamtkonvolut nicht vor. Das Profil der Krinoline bietet eine relativ gute Option für die zeitliche

1 Zedlitz (1834): S. 490

Einordnung. Als problematisch erweist sich allerdings hierbei, dass die Silhouette aus den Fotografien, wegen der Perspektive, dem Bildausschnitt (Bruststück, Halbfigur etc.) oder der Haltung der Frau (sitzend u.a.) nicht immer klar hervorgeht.

Aus nachvollziehbaren Gründen bildet die Atelierfotografie auch keine Damen in Morgenrock oder Nachthemd ab. Als Quelle dafür, welche Kleidung zu Hause getragen wurde, kann also nur auf Modezeitungen, wie auch auf erhaltene originale Kleidung zurückgegriffen werden. Generell wurde auf den Fotografien häufiger Tageskleidung, als Abend- oder Ballkleidung getragen, was überrascht, da anzunehmen war, dass sich die Frauen in ihrer besten, teuersten und elegantesten Robe zeigen würden. Auch waren Kleider häufiger aus Baumwollstoff gefertigt, als nach der Recherche in den Modeillustrierten und deren Plädoyer für Seidenstoffe anzunehmen war. Auf den Fotografien überwiegt die Anzahl unifarbener Kleidung. Es finden sich zwar auch Karostoffe, gestreifte Gewebe und andersartige Musterungen, vornehmlich aus Baumwolle. Jedoch entspricht die Einfarbigkeit den Vorgaben der Modezeitungen. Samt wurde häufig in der Kleidung verwendet, Brokate finden sich kaum und sind eher als Vorhänge im Interieur anzutreffen. Samt und Brokat sind in ihrer Stofflichkeit gut auf den Fotografien zu erkennen. Die Zuordnung von Seidenstoffen und Baumwollstoffen in ihre Fachtermini, wie Taft, Atlas, Damast etc. sind nur Vermutungen und anhand der Fotografie nicht abschließend zu bestimmen. Generell sind die Stoffe eher dunkel gehalten, nur wenige Roben in hellen Tönen finden sich im Gesamtkonvolut. Über die genauere Farbigkeit kann aufgrund der fototechnischen Möglichkeiten der damaligen Zeit keine Aussage getroffen werden. Damit fällt ein Bewertungskriterium der Mode weg, denn über Farbe und Farbzusammenstellungen könnten saisonale Datierungseinschätzungen gegeben werden. Von der Zweiteilung des Kleides in Rock und Oberteil kann mittels der Quellenlage der Modejournale ausgegangen werden. Auf den Fotografien ist diese Aufteilung nicht immer erkennbar, wenn Taille und Rock aus dem gleichen Stoff gefertigt sind. Die Tatsache, dass die Frauen unifarbene Kleidung, Baumwollstoffe und Tageskleidung auf den Fotografien bevorzugten, unterstützt die These, dass die Berlinerinnen sich in Sachen Mode im Großen und Ganzen in Bescheidenheit übten.

Fotografien mit Überbekleidung liegen nur wenige vor, da die Damen diese natürlicherweise meist im Atelier auszogen. Am häufigsten tritt jedoch der Paletot in verschiedensten Ausführungen auf. Nicht immer ist ersichtlich, ob es sich um ein Paletot oder eine Basquine handelt, wenn beispielsweise ein Arm den Blick auf die Taillennaht verstellt. Auch Mantillen finden sich mehrmals auf den Fotografien, da

sie meist nicht komplett den Blick auf die Taille des Kleides verdecken und auch keine stark wärmende Funktion hatten. Obwohl die Beduine in den Modezeitschriften sehr stark vertreten war, fehlt sie im Gesamtkonvolut gänzlich. Die Beduinen wurden für die Fotografie sicherlich meist ausgezogen, um das Kleid zu präsentieren. Zudem wäre eine Beduine meist auch schwer zu identifizieren, da das markante Merkmal, die Kapuze, wegen der Perspektive wohl häufig verdeckt wäre. Jeweils nur einmal vertreten sind Rotonde und ein sehr schlichtes Zuavenjäckchen, das nur wegen des Schnittes als solches zu erkennen ist, da jegliche folkloristische Posamente und Stickereien fehlen. Es wäre anzunehmen gewesen, dass Zuavenjacken öfters auftreten, da diese in Kombination mit Blusen, häufig in den Modeillustrierten auftauchten. Eine Bluse trifft sich jedoch nur zweimal im Gesamtkonvolut.

In großer Formenvielfalt präsentieren sich die verschiedenen, separaten Wäschekrägen der meist geknöpften Taillen. Es kristallisiert sich keine vorherrschende Form heraus. Daher spielen sie für die Datierung keine Rolle. Selten verdeckten Chemisetten die Ausschnitte, manche Taillen kamen gänzlich ohne Kragen aus. Pagodenärmel waren nur manchmal am Oberarm eng und dann erst auseinanderlaufend, sondern meist schon von der Schulternaht ab ausgestellter. In unterschiedlichsten Ausführungen, auch handknöchellang, treten die Pagodenärmel auf. Häufig sind auch schmale Ärmel. Diese sprechen jedoch nicht immer für eine zeitliche Einordnung in die 60er Jahre, sondern sind auch der Bescheidenheit mancher Damen zuzuschreiben. Nicht nur die typischen Pagodenärmel und schmalen Ärmel tauchen in den Fotografien auf, sondern ebenfalls vereinzelt Hammelkeulen- und Ballonärmel. Unterärmel sind oft einfach nur in Form von engen weißen Manschetten zu sehen. Generell schienen Spitzenengageantes und bauschige Unterärmel nicht sehr weit verbreitet. Eine Ärmelkrinoline kommt auf allen Fotografien gar nicht vor.

Posamente finden sich zwar in zahlreichen Variationen, werden aber wesentlich dezenter als in den Modezeitschriften eingesetzt. Die in den Modezeitungen in Hülle und Fülle zu sehenden Volants finden sich nur sporadisch auf den Fotografien, ein Hinweis darauf, dass wahrscheinlich wenige Fotografien aus den 50er Jahren vorliegen, der Hochzeit der Volants.

Auch Accessoires sind nur gemäßigt vertreten, besonders Schärpen, Schirme, Handschuhe, Cravattenschleifen und Fächer finden sich kaum. Schals wurden offenbar eher von älteren Damen getragen. Ein Fichu taucht im Konvolut nicht auf. Schmuck wird zwar auf fast jeder Fotografie getragen, ist jedoch meist, durch die geringe Größe, schwer zu erkennen. Lange Taschenuhrketten, Armbänder, Halsketten mit Medaillons

oder Kreuzen und Broschen an Krägen finden sich gehäuft. Doch eine Datierung verhindert auch hier die große Vielfalt. Zur Schmuckanalyse eignet sich generell mehr Bruststück und Halbfigur als Ganzfigur.

Eine Bewertung über die Schuhe kann nicht erfolgen, da diese auf den Fotografien immer vom Rock verdeckt werden. Der einzige Rock, der einen Blick auf die Schuhe der Damen gewähren würde ist die Polonaise, welche jedoch mit keiner Abbildung im Gesamtkonvolut vertreten ist.

Die Frisuren der Damen eignen sich ebenfalls nur bedingt als Datierungshilfe, da die Aufmachung und der Sitz des Chignons am Hinterkopf aufgrund der Perspektive oft nur schwer zu erkennen ist. Generell fallen die Frisuren der Berlinerinnen wesentlich dezenter aus als in den Modeillustrierten. Die Berliner Dame trug ungewöhnlicher Weise, im Zweiten Rokoko noch recht häufig seitliche Locken, bzw. Korkenzieherlocken. Diese sind jedoch aus den Modezeitungen fast gänzlich verschwunden. In den meisten Fällen teilt ein strenger Mittelscheitel die Haare. Hüte und Kopfputz finden sich in größerer Anzahl und Variation im Konvolut, auch hier, wieder wesentlich schlichter als in den Zeitschriften. Ältere Damen trugen eher Hauben, die sich von den Capoten durch einen größeren, nicht geschmückten Schirm unterschieden.

Generell kann man nicht anhand eines Bekleidungselementes eine Datierungseinschätzung abgeben. Die Kleidungsdetails auf einer Fotografie müssen im Zusammenhang gesehen werden. Nur dann kann die Bekleidung bzw. die Mode einen Beitrag zur zeitlichen Einordnung leisten. Die Einschätzung der Mode ist etwa in einer zeitlichen Spanne von fünf Jahren möglich. Eine Präzisierung erfolgt anhand zusätzlicher Gesichtspunkte wie Konfektionierung, Adresse, Fotograf etc.

Einen authentischeren Eindruck von der Mode, wie sie damals wirklich getragen wurde, vermittelt die auf den Fotografien getragene Bekleidung durchaus. Sie ist bodenständiger, als in den Modezeitschriften vorgeschlagen, und spiegelt die Attitüde der Berlinerinnen wider.

KE 521

Abb. 1
Bazar 1864

Die Fotografie *KE 521 Prinzessin Victoria mit dunkler Spitzenmantille und Capote vor einer gemalten Waldkulisse* von 1959 zeigt, dass die Kronprinzessin modisch gesehen eine Avantgardistin war. Beim Rock ist schon eine schleppige Form zu erkennen, obwohl um 1860 noch die kreisrunde, kuppelförmige Krinoline populär war. Auf Abbildung 1 ist ein sehr ähnliches Outfit, wie das der Prinzessin zu sehen, jedoch stammt dieses aus dem Bazar von 1864. Somit kann die Adlige als Trendsetterin verstanden werden. Ihre Robe entspricht jedoch aufgrund fehlender, pompöser Posamente und der dunklen Farbigkeit durchaus der Berliner Grundeinstellung.

Die um 1860 angefertigte Fotografie *KE 270 Frau im dunklen, volantbesetzten Tageskleid mit Gürtelschärpe und Cravattenschleife* (siehe S. 41) würde mittels der Mode eher auf 1857-1858 datiert. Die Hüften, der eher glockenförmigen, mit zwei Volants besetzten Krinoline sind nicht sehr stark ausgeprägt, die Frisur eher schlicht und der Chignon im Nacken. Diese Merkmale sprechen für die 50er Jahre, modisch scheint die Dame also etwas konservativer eingestellt. Ungewöhnlich erscheinen jedoch die langen Ballonärmel. Obwohl die Robe der Dame sehr dezent in Stofflichkeit und Farbe wirkt, scheint eine gewisse Detailverliebtheit durch. Die Taille ist sehr stark in Falten gelegt, die Gürtelschärpe kunstvoll drapiert und die Cravattenschleife an ihren Enden gepunktet.

Das von Auguste von Bürkler getragene Abendkleid auf der Fotografie *PI087 Frau im Abendkleid mit großzügigem von einer Spitzenberthe umrahmten Ausschnitt* (siehe S. 45) zeichnet sich durch Schlichtheit aus. Die kaum applizierten Posamente und der

schlichte, dunkle Seidenstoff, der auch für die Anfertigung eines Tageskleides geeignet wäre, belegen dies. Die Fotografie von 1861-1864 wäre anhand der Mode früher eingeschätzt worden, auf etwa 1856-1859. Hierfür sprechen die Schneppentaille, die in den 50ern sehr populär war, sowie der noch gemäßigte Umfang der kreisrunden Krinoline. Eine schleppenartige Ausprägung ist noch nicht zu erkennen. Die schon etwas aus der Mode gekommene Aufmachung lässt sich wahrscheinlich mit dem Alter der Dame erklären. Ungewöhnlich an diesem Kleid sind die Pagodenärmel. Normalerweise wurden Abendkleider mit kurzen Ärmeln ausgestattet.

KE 453

Abb. 2
Bazar 1856

Die Fotografie *KE 453 Frieda Lipperheide mit Stocklocken und voluminösen gepufften Ärmeln* von um 1960 zeigt Frau Lipperheides Neigung zum besonderen Detail Die Ausführung des auffällig gepufften Pagodenärmels ist zwar nicht von avantgardistischer Natur, was Abbildung 2 von 1856 beweist, jedoch trotzdem einmalig im Konvolut. Als speziell fallen außerdem die Rosette, der plissierte Rocksaum und die nur im Anschnitt zu sehenden Rückengarnitur auf, sehr modisch auch die stark überschnittene Schulterkugel. Frieda Lipperheide legte Wert auf kleine raffinierte Finessen und weniger auf ausladende, üppige Verzierungen, denn generell wirkt ihre Robe dezent in Stofflichkeit und Farbigkeit. Ungewöhnlich bzw. individuell sind die Stocklocken, die in den Modezeitschriften in der Regel nicht mehr anzutreffen waren. Aufgrund der kuppelförmigen Krinoline mit weitem Saum ist jedoch die Datierung um 1860 anzunehmen.

KE 132

Abb. 3
Bazar 1862

Die Kleidung auf der um 1862 entstandenen Fotografie *KE 132 Frau im dunklem Samtpaletot mit großflächigen mäandergemustertem, hellen Rock* ähnelt stark der auf der Abbildung 3 vorzufindenden Robe aus dem gleichem Jahr. Die Parallelen sind nicht zu übersehen, ein starker Hell-Dunkel-Kontrast, ein schwarzer Samtpaletot sowie ein antikisierendes Mäandermuster. Das somit äußerst zeitgemäße Outfit der Dame unterscheidet sich nur leicht in der kuppelförmigeren Ausführung der Krinoline. Auch fällt gegenüber der etwas schleppigeren Form der Abbildung der Paletot der Dame etwas schlichter in Schnitt und Detail aus, dafür ist das Mäandermuster wesentlich ausgeprägter. Der Florentiner Hut der Frau weist auf eine Frühjahr-/Sommerrobe hin, während der Muff auf der Abbildung eher auf eine Herbst-/Winterkombination schließen lässt. Auf diese Art kann die Datierung der Fotografie mittels der Mode noch exakter auf Frühjahr/Sommer 1863 einschränkt werden.

Die um 1863 datierte Fotografie *KE 212 Frau, einen großen Blumenkranz als Kopfschmuck tragend, in gemusterter Tagesrobe mit Pagodenärmel und Spitzenengageantes* (siehe S. 49) würde aufgrund der Mode eher um 1858 datiert werden. Die kuppelförmige Krinoline, die Schneppentaille, die weiten Pagodenärmel sowie der Chignon im Nacken sprechen eindeutig für die 50er Jahre. Dass die Bekleidung nicht ganz mit der Zeit geht, lässt sich am fortgeschritten Alter der Dame festmachen. An der Robe finden sich liebevolle Details, wie die feinen Spitzenengageantes, den mit Zierknöpfen geschmückten Ärmelaufschlag, sowie dem Samtbeleg am Rocksaum. Hier lässt sich dann auch ein Hinweis für die spätere Datierung finden. Der mäanderförmig antikisierte Samtbeleg kam erst in den 60ern auf.

Fotografie *KE 14 Frau in voluminöser Robe mit Gürtelschärpe, großem weißen Spitzenkragen und Gerte in der Hand* (siehe S. 51) bildet ein außergewöhnlich opulentes Gewand für Berliner Verhältnisse ab. Es ist mit Posamenten, vor allem an der Taille, reich bestückt. Viele weitere Accessoires wie Gürtelschärpe, auffälliger Wäschekragen und Toque zieren die Robe. Die Modeverliebtheit der Dame spiegelt sich in der Ausstattung ihrer Kleidung wieder. Das muss jedoch nicht zwangsweise als zeitgemäß bzw. modern eingestuft werden, da die Ausstaffierung nach den Modezeitschriften früher auftauchte, als die Datierung um 1863 anhand der Fotografie erlaubt. Die abgebildete Kleidung, mit dem enormen Saumumfang der kuppelförmigen Krinoline, spricht jedoch eher für um 1860.

Auf der Fotografie *KE 433 Frau im dunklen Volantrock und heller Bluse vor gemalter Landschaftskulisse* (siehe S. 53) findet sich eine, der zwei Blusen-Rock-Kombinationen des Gesamtkonvoluts. Das Tragen der Bluse unterstützt die Datierung mittels der Adresse auf ab 1863, da Blusen erst in diesem Jahrzehnt auftauchten. Eher ungewöhnlich für die 60er sind jedoch der schlichte Chignon im Nacken sowie die zahlreichen Volants der Krinoline.

Die auf der Fotografie *KE 251 Frau in Schlepprobe mit kleinem Haarkranz im Profil stehend* (siehe S. 55) abgebildete Kleidung entspricht der Datierung um 1865. Die junge Dame kleidet sich sehr zeitgemäß. Die rückwärtig extrem gebauschte Schlepprobe flacht vorne stark ab, die posamentgeschmückten Ärmel sind eng und der Haarkranz fällt klein aus. Die Kleidung wäre so auch noch Ende der 60er Jahre denkbar. Betrachtet man alle Fotografien des Auswahlkonvolutes, so würde diese, anhand der Mode, wohl als jüngste eingeschätzt werden.

Die modische Datierung der Kleidung auf der Fotografie *KE 294 Frau mit Stocklocken und reich garniertem Pagodenärmeln mit Spitzenengageantes im Profil stehend* (siehe S. 57) fällt schwer. Das um 1867 datierte Foto weißt nicht auf typische Kleidungselemente der 60er hin. Statt enger Ärmel hat die Robe Pagodenärmel. Außerdem liegt keine schleppige Ausbildung der Krinoline vor, sondern nur eine dezente rückwärtige Betonung. Der Saumumfang ist recht gering, der Chignon sitzt auf mittlerer Hinterkopfhöhe. Der individuelle Kleidungsstil der Dame, der sich zeitlich nicht genau einordnen lässt, wird durch selten getragene Seitenlocken sowie den sehr opulenten, reich verzierten Pagodenärmel unterstützt.

Die auf der Fotografie *KE 656 Frau in dunkler Schlepprobe mit Schnurgeflechtapplikationen am Ärmel* (siehe S. 59) getragene Mode untermauert die Einschätzung der Datierung um 1868. Typisch für diese Zeit sind die vorne abgeflachte Schlepprobe, die

engen Ärmel, der hoch am Hinterkopf sitzende Chignon, sowie die Schnurgeflechtposamente. Allein die Krinoline könnte, der Zeit entsprechend, rückwärtig aufgebauschter sein und erste Turnürenformen andeuten. Auch hier fällt Schnitt, Stofflichkeit und Verzierung wieder dezent aus.

6. Schlussbetrachtung

„Was lebt, bewegt sich, was sich bewegt, wechselt, und wäre es nur in bald leisem, bald kräftigerem Auf- und Niederwogen. Die Mode ist nicht todt, nicht einmal während der Saison morte; Sie lebt und arbeitet unausgesetzt; rastlos baut sie auf, um zu zerstören, errichtet um neu zu schaffen, und hat sie wirklich etwas gefunden, dem sie das Sonnenlicht ihrer Gunst zuwendet, daß es sich kräftig entwickelt zu längerem als ephemeren Dasein. So muß es sich doch fortwährend größere und kleinere Änderungen und Variationen gefallen lassen.“

Frieda Lipperheide, Modenwelt 1869

Wie alle Künste und menschlichen Neigungen, so ist auch die Mode dem ständigen Wechsel der Zeiten ausgesetzt. Wie in allen gesellschaftlichen Belangen, so gibt es auch in der Bekleidung avantgardistische und konservative Geister. Der Fortschritt ging im 19. Jahrhundert noch wesentlich langsamer von statten als in der heutigen Zeit. Die modischen Variationen wechselten in einem bedächtigen Verlauf und erfuhren keine plötzlichen, einschneidenden Veränderungen. Ein Wechsel kündigte sich immer dann an, wenn ein bestimmtes Kleidungselement, beispielsweise die kuppelförmige Krinoline mit ihrem enormen Saumumfang, eine solch große Betonung und Übertreibung erfuhr, dass eine Steigerung kaum mehr möglich schien. Als Vorboten der Veränderung erwiesen sich, wie zu erwarten, die Modezeitschriften. Mit ihren Modegrafiken und Artikeln gaben sie Inspiration und Hilfestellung für die Berlinerinnen.

Welche Elemente nun tatsächlich Eingang in die Alltagsmode fanden, lässt sich an den Atelierfotografien sehr gut ablesen. Wie zu erwarten, wurden modische Veränderungen meist erst mit einiger zeitlichen Verzögerung aufgenommen, damals wie heute von jüngeren Frauen tendenziell schneller und mutiger. Ältere Damen hielten sich eher etwas zurück. Generell fiel die Ausstattung der Kleidung jedoch wesentlich schlichter aus, als in den Modeillustrationen propagiert. Am elfteiligen Auswahlkonvolut lassen sich die Modifikationen durch die Alltagsmode äußerst gut nachvollziehen. Nicht nur die Silhouette wandelte sich im Zweiten Rokoko, auch wenn diese am auffälligsten den Kurs der Mode markierte. Auch an anderen Details, wie Farbigkeit (Hell-Dunkel), Stoff oder Accessoires lässt sich eine Entwicklung gut ablesen. Die Mode bietet hierbei nicht immer nur eine vorherrschende Form an.

Die Kombination aller Bekleidungselemente spielt also eine gewichtige Rolle bei der Datierung und nicht nur ein einzelnes Kleidungsstück. Zur weiteren Präzisierung

müssen jedoch noch zusätzliche Aspekte mit einfließen. Die Konfektionierung, sowie die Rückseitengestaltung des Fotokartons, als auch der Wirkungszeitraum des Fotografen sind für eine zeitliche Einordnung unerlässlich. Allerdings ist es in den meisten Fällen nur möglich den Entstehungszeitraum einzugrenzen und einen ungefähren Richtwert zu bestimmen.

Die Atelierfotografien spiegeln einen authentischen Eindruck der Kulturgeschichte der Bekleidung in Berlin wider. Genauer als Modezeitschriften es vermögen, dokumentieren sie den Bekleidungsstil der damaligen Zeit und sind so, beispielsweise für den kostümgeschichtlichen Unterricht, überaus interessant und wertvoll.

Verschiedene Aspekte würden den Rahmen der Bachelorarbeit sprengen und wurden somit ausgeklammert. Einige Gesichtspunkte erwiesen sich auch schwieriger als erwartet. Die Stoffarten konnten z. B. nicht immer genau mit ihren Fachtermini benannt werden. Zudem stellte sich die Datierung als etwas problematisch heraus. Im Bezug auf die Zeit der Krinolinenmode von 1855-1870, wäre eine präzisere Einschätzung anhand der Mode auf den Fotografien wünschenswert gewesen. Dies erwies sich als Fehlannahme. So erstreckt sich die mögliche Entstehungszeit mancher Fotos, ermittelt lediglich anhand der Mode, auf eine Zeitspanne von fünf Jahren. Die Arbeit konnte nicht genauer auf die Schnitte der Kleidung eingehen. Verzichtet wurde auch auf eine Analyse sehr spezieller Aspekte wie Nahtführung, Belegform oder Taschenart. Die Erklärung des enormen Fachwissens über Schnitttechnik und Textilverarbeitung hätte einen zu großen Raum in der Bachelorthesis eingenommen. Diese Thematik bietet ausreichend Material für eine separate Arbeit.

Die Bachelorarbeit „Die Krinoline in der Berliner Atelierfotografie“ dokumentiert einen Teil der Bekleidungskulturgeschichte der Modestadt Berlin. Sie bildet den Auftakt für das Pilotprojekt einer fotografischen Referenz-Bilddatei zur Berliner Mode des 19. und frühen 20. Jahrhunderts im Studiengang Museumskunde an der Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin. Die Arbeit schafft außerdem, mit den aus den Modezeitungen entwickelten Kenntnissen, in Kapitel 3 erläutert, eine Basis für die Inventarisierung und Dokumentation von Atelierfotografien des Zweiten Rokoko, wie in Kapitel 4 aufgeführt. Die Erkenntnisse können zudem für die Entwicklung eines Thesaurus mit der Thematik der Krinolinenmode genutzt werden. „Die Herrenmode des Zweiten Rokoko in der Berliner Atelierfotografie“, „Die Kindermode des 19. Jahrhunderts in der Berliner Atelierfotografie“, sowie die „Die Turnüre in der Berliner Atelierfotografie“ wären denkbare Fortführungen der Thematik und Hilfe bei der Klärung wie Mode in Berlin tatsächlich getragen wurde.

Anhang

A. Kategorisierung der Krinolinenmodenfotografien

Kleidertypus, Silhouette und Krinoline

Trauerkleidung (?)
KE 664, Philipp Graff

Hochzeitskleid mit Schlepprock
KE 689, Robert Wallich

Opulentes Abendkleid mit ausladender, kuppelförmiger Krinoline
Ehefrau des Hoffotografen Jamrath
Quelle: Zettler (1994): S. 15, F. Jamrath

Hochgeschlossenes Tageskleid mit langer Schleppe, rückwärtig stark aufgebauscht
KE 251, Philipp Graff

Abendkleid mit kuppelförmiger, vom Bund an in Falten gelegter Krinoline
PI087, L. Haase

Dekolletiertes Abendkleid mit in Falten gelegter Krinoline
KE 817, C. Schwartz & Co

Kariertes Abendkleid mit glockenförmiger, schmaler Krinoline
KE 454, NN

Trauerkleidung (?)
KE 135, L. Haase & Comp.

Taille, Bluse, Ärmel und Kragen

Geknöpfte, gerade abschließende Taille mit eng anliegenden Ärmeln und kleinem gewelltem Wäschekragen
KE 304, H. Hirsch

Geknöpfte, mit Blenden verzierte Taille mit eng anliegenden Ärmeln und schlichtem, rundlichen Musselinkragen
KE 833, Lutze & Witte

Taille, vom Bund an in Falten gelegt, mit Ballonärmeln und weißen Manschetten sowie schlichtem weißen Musselinkragen
KE 339, J. Kaminer

Hochgeschlossene Taille mit senkrecht zur vorderen Mitte verlaufenden Falten, schmalen Ärmeln mit weißen Manschetten und einem sehr schmalen, stehendem Wäschekragen
PII008, C. Koch

Hochgeschlossene Taille,
in unregelmäßige Falten gelegt,
Pagodenärmeln mit weißen, schmalen Unterärmeln, sowie schmaler, stehender Wäschekragen
KE 130, Edg. Wallnau

Schulterfreie Taille eines Abendkleides,
mit einer volantreichen Berthe verziert,
sowie kurzen, gepufften Unterärmeln
KE 820, F. Jamrath & Sohn

Geknöpfte Schoßtaille
mit Revers und Fransensaum,
sowie schmalen Ärmeln
KE 518, L. Haase & Co

Geknöpfte Schoßtaille mit Rüschenverzierung,
Pagodenärmeln und
weißen, schmalen Manschetten
KE 674, Wilhelm Wolter

Taille mit Rückengarnitur,
schmale Ärmel mit reich verziertem Aufschlag,
sowie weißer, welliger Spitzenkragen
Prinzessin Victoria
KE 599, Hermann Günther

Posamentierte Schneppentaille
mit weiten Pagodenärmeln
und schmalen Unterärmeln,
sowie auffällig, großem Wäschekragen
KE 171, H. Lehmann & Comp.

Dezent ausgeschnittene Taille
mit üppigen Spitzenvolants,
schmale Ärmel und bauschige Unterärmel,
kein Wäschekragen
KE 438, A. Schwendy

Hochgeschlossene, gerade abschließende Taille,
Ballonärmel, kein Wäschekragen
KE 129, Carl Zimmermann

Zwei geknöpfte Schoßtaillen
(vorne links und rechts)
KE 635, Loescher & Petsch

Pagodenärmel mit rüschenbesetztem Aufschlag
und Zierknöpfen,
hochgeschlossene, rüschenbesetzte Taille
und dezenter Wäschekragen
KE 172, G. Steffens

Opulenter Pagodenärmel
mit Spitzen und Samtbändern verziert,
Spitzenegageantes, dezenter Wäschekragen
KE 294, Philipp Graff

Handknöchellanger, am Oberarm eng anliegender Pagodenärmel mit Schleife und Fransen besetzt, Spitzenegageantes, eng anliegende, geknöpfte Taille, rechteckiger, großer Spitzenkragen
KE 456, Loescher & Petsch

Rüschenbesetzter, weiter Pagodenärmel, bauschige Unterärmel, geknöpfte Taille und gewellter Wäschekragen
KE 534, Loescher & Petsch

Am Oberarm gepuffter, weit ausgestellter Pagodenärmel, keine Unterärmel, hochgeschlossene, im Brustbereich in Falten gelegte Taille, gewellter Wäschekragen
KIII-10, H. Schnaebli & Co

Fransenbesetzter Pagodenärmel, bauschige Unterärmel, glatte, geknöpfte Taille und gewellter Wäschekragen
NN, Heinrich Graf

Dreifach gepuffter Pagodenärmel
mit Spitzenbesatz, weißer Ballonunterärmel,
hochgeschlossene, weit über die Armkugel hinausragende Taille, runder Wäschekragen
Frieda Lipperheide
KE 453, Oertel & Co

Schlichter, schmaler Ärmel
mit dreifach gestreiftem Ärmelsaum,
keine Unterärmel,
dezente Taille
KE 699, Eduard Tannhof

Schmaler, reich bestickter Ärmel,
geknöpfte Taille, schmaler,weißer Umlegekragen
NN, L. Haase

Schlichter, schmaler Ärmel, weiße Manschetten,
geknöpfte Taille,
sehr schmaler, weißer Stehkragen
KE 721, A. Hahn

Kurzer, volant- und spitzenbesetzter Abendkleidärmel, schulterfreie, in Falten gelegte Taille, KE 454, NN

Schmaler, dreiviertellanger Ärmel mit Aufschlag, Rüschenverzierung und Zierknöpfen, schmale, geschoppte Unterärmel, geknöpfte Taille, schmaler Musselinkragen KE 709, Moritz Buchholz

Lange, ballonförmige Ärmel, keine Unterärmel, gefältete Schneppentaille, kein Wäschekragen KE 263, Max Pflaum (Nachfolger Julius Bergmann)

Zweimal gepuffte, am Unterarm eng anliegende Ärmel, Spitzenmanschetten, in Falten gelegte Taille, runder Spitzenkragen KE 264, D. Bengen

Hammelkeulenähnlicher Ärmel mit zwei Puffen, weiße Manschetten, geknöpfte Taille, runder Musselinkragen
AI-07 (Slg Einholz), J. Marzahn

Paspelierter Pagodenärmel mit dreieckigem Aufschlag und Zierknöpfen, Spitzenengageantes, geknöpfte Schneppentaille, runder, gewellter Wäschekragen
KE 212, Albert Grundner

Posamentierter Pagodenärmel, ballonförmige Unterärmel, hochgeschlossene, gerade abschließende Taille, sehr großer, weißer Spitzenkragen
KE 14, Pflaum & Co

Langer, am Oberarm weiter Ärmel, ausgeschnittene Taille mit Chemisette
KE 202, Albert Schwendy

Schmaler Ärmel
mit in Falten gelegtem Ärmelsaumbesatz,
schlichte Taille, weißer Brustbesatz
KE 268, F. W. Müller

Weiße Bluse mit Rüschenbesatz
KE 433, Albert Grundner

Übergewänder

Mantille mit zwei Spitzenvolants
Prinzessin Victoria
KE 521, L. Haase

Mantille mit zwei Spitzenvolant
Prinzessin Victoria
NN, L. Haase

Mantille mit zwei Spitzenvolant
Prinzessin Victoria
NN, L. Haase

Schwarz-weiße Mantille
mit transparenter Spitze
KE 577, NN

Dunkle Mantille
mit zwei üppigen Spitzenvolants
KE 822, C. Schwartz & Comp.

Weit geschnittener Samtpaletot
mit drei Knebelknöpfchen verschlossen
KE 132, Schwendy & Suck

Eng geschnittener Paletot
mit Fransensaum und Rückengarnitur
KE 424, R. Marowsky

Basquine oder Paletot mit Pagodenärmel,
Rückengarnitur und gewelltem Saum
S.A. Bofeld
KE 591, Ernst Milster

Spitzenverzierter Paletot mit Knebelknöpfen
KE 676, Wigand & Sohn

Samtpaletot mit sehr weit geschnittenen Pagodenärmeln und üppiger Spitzenverzierung
Prinzessin Victoria
Slg Einholz, L. Haase

Sackartig geschnittener Samtpaletot mit Pagodenärmel
NN, L. Haase

Samtrotonde mit kariertem Futter
KE 724, A. & F. Zeuschner

Dunkle Trachtenjacke (?) mit Samtpaspelierung
KE 312 , C. Schätzig

Sehr schlichte Zuavenjacke
ohne folkloristische Elemente
PIII097, Zielsdorff & Adler

Paletot (?) mit überdimensionierten Ärmeln
KE 645, Wiegand & Sohn

Sehr langer, weitgeschnittener Paletot
mit extrem weiten und langen Ärmeln
KE 664, Philipp Graff

Gemusterter Umhang oder
sehr breiter Kaschmirschal (?)
KE 744, D. Schnitzer

Promenadenkleid mit kurzem, sackartig
geschnittenem Paletot
mit Rüschensäumung
Quelle: Kaufhold (1993), S. 14, R. Marowsky

Stoffe

Unifarbener, schlichter Baumwollstoff (Batist?)
KE 530, C. Seegert

Unifarbener, glänzender Seidenstoff (Atlas?),
KE 620, H. Hirschfeld

Großkarierter Baumwollstoff (Batist?)
KE 172, G. Steffens

Baumwollstoff (Batist?) mit Schottenkarodesign
KE 230, Robert Wallich

Karierter Baumwollstoff (Batist?)
KE 387, H. Kost & C. Oldenburg

Kleinkarierter Seidenstoff (Atlas?)
KE 445, Philipp Graff

Großkarierter Baumwollstoff (Batist?)
KE 578, NN

Weißes Karo auf dunklem
Baumwollstoff (Batist?)
KE 611, Lutze & Witte

Großkarierter Baumwollstoff (Batist?)
KE 621, C. Braseh

Kleinkarierter Baumwollstoff (Batist?)
KE 690, Loeschner & Petsch

Baumwollschottenkaro (Rock), Samt und karierter Futterbaumwollstoff (Rotonde)
KE 724, A.& F. Zeuschner

Längsgestreifter Baumwollstoff (Batist?)
KE 102, H. Meyer

Hell-dunkler, längsgestreifter Baumwollstoff (Batist?)
KE 105, G. Roeseler & Sandow

Längsgestreifter Baumwollstoff (Batist?)
SK 102, Slg Keune, Lutze & Witte

Längsgestreifter Baumwollstoff
(Batist?)
PIII084, Otto Witte

Dunkler Baumwollstoff (Batist?)
mit Blattmuster (?)
KE 171, H. Lehmann & Comp.

Dunkler Baumwollstoff,
durch waagrechte, linienförmig angeordnete,
kleine und große weiße Punkte gemustert
KE 212, Albert Grundner

Schwarzer Samt (Paletot) und
heller Baumwollstoff mit Mäandermuster (Rock)
KE 132, Schwendy & Suck

Folkloristisch gemusterter Stoff
KE 744, D. Schnitzer

Weißer Baumwollstoff (Batist?)
mit kleinen dunklen Punkten
Marie Schwarz
PI089, L. Haase & Comp

Schwarzer Samt (Paletot)
und geblümter Brokat (Rock)
NN, L. Haase & Comp

Längsgestreifter Seidenstoff (Atlas)
SK 101, Slg Keune,
Photographische Gesellschaft Berlin

Gemusterter Seidenstoff (Atlas?)
mit antikisierenden Mäandern
KE 304, H. Hirsch

Posamente

Dunkle Spitzenvolants an der Taille
KE 438, A. Schwendy

Bandposament am Rocksaum
und helle Zierknöpfe
KE 708, F. Seidel

Stoffrosette am Gürtel
und Samtbänder an den Schultern
SK 102, Lutze & Witte

Schnurgeflecht mit Quasten an
Schultern und Ärmelsaum
KE 105, G. Röseler & Sandow

Schnurgeflecht mit Quasten an Schultern und Ärmelsaum
KE 445, Philipp Graff

Schnurgeflecht mit Quasten an Schultern und Ärmelsaum
KE 656, Pflaum & Co

Volants und Rüschen am Rock
KE 134, W. Schmidt

Volants am Rock
KE 270, R. Marowsky

Bluse mit Rüschen und Rock mit Volants
KE 433, Albert Grundner

Rüschen an Taille und
Rüschen und Rosetten am Rock
KE 534, Loescher & Petsch

Plissiertes Volant am Rocksaum
KE 671, Stiehm

Wellenförmig angeordnete Volants am Rock,
sowie Spitzen und Knebelknöpfe am Paletot
KE 676, Wiegand & Sohn

Volants am Rock
KE 723, Wilhelm Wolter

Weiße Zierknöpfe, Stoffrosette
und perlenbesetzte Posamente an Taille
KE 550, Albert Grundner

Fransen, Rüschen und Stoffblume an der Taille
KE 691, Loescher & Petsch

Fransen am Pagodenärmel
KE 58, Heinrich Graf

Großflächiger Rüschenbesatz an der Taille
KE 308, P. Biegner & Co

Plissierter Volantbesatz am Ärmel
KE 44, Ed. Radke

Samtschnitt an der Taille und Ärmelsaum
KE 721, A. Hahn

Sechsfacher Samtschnitt am Rock
PI081, Carl Grunert

Accessoires

Hängeohrring
KE 105, G. Röseler & Sandow

Halskette mit Kreuz
KE 202, Albert Schwendy

Große runde Brosche am Wäschekragen,
Ohrringe und Armband
KE 241, NN

Halskette mit großer Kamee
KE 350, F. Loescher & Petsch

Lange Perlenketten,
Armband und mehrere Ringe
KE 455, Heinrich Graf

Halskette Samtband mit Kreuz
KE 674, Wilhelm Wolter

Lange Kette mit Kreuz und Medaillon,
drei breite Armbänder und Ringe
KE 820, F. Jamrath & Sohn

Große Kameenbrosche am Kragen
und lange Uhrenkette
KE 678, Philipp Graff

Schlichte weiße Cravattenschleife
KE 102, H. Meyer

Dunkle Cravattenschleife mit
gepunkteten Enden und dunkle Gürtelschärpe
mit asymetrisch drapierter Rosette
KE 270, R. Marowsky

Schwarz-weiße Cravattenschleife
KE 306, Albert Grundner

Seitlich gebundene Gürtelschärpe
mit Fransenenden
NN, L. Haase

Bestickte Gürtelschärpe
mit perlenbesetzten Fransenenden
KE 14, Pflaum & Co.

Gestreifter, schmaler Schal
KE 239, Photographisches Institut

Breiter, heller, gerippter Schal
mit Fransenkante
KE 271, Joh. Richter

Karierter Schal und Pelzmuff
KE 340, Joh. Richter

Breiter transparenter Schal mit Musterung
KE 695, Theodor Prümm

Breiter, dunkler Gürtel mit Schnalle
KE 237, Hermann Günther

Sehr breiter, dunkler Gürtel mit Schnalle und Samthalsband mit Anhänger
KE 438, A. Schwendy

Schirm aus Kleidstoff
KE 723, Wilhelm Wolter

Pelzmuff
Slg Einholz, L. Haase

Schirm
KE 578, NN

Weißer Fächer mit Federn
KE 724, A. & F. Zeuschner

Schlichter Chignon im Nacken
KE 131, L. Haase & Comp.

Im Nacken geflochtener Chignon
KE 682, Carl Wigand & Sohn

Lockiger, hochansetzender Chignon
KE 350, Loescher & Petsch

Um den Kopf geflochtener Zopf
KE 819, Carl Zimmermann

Mittelgescheitelte Frisur mit Stocklocken
KE 271, Joh. Richter

Hochansetzender Chignon
mit seitlichen Stocklocken
KE 294, Philipp Graff

Mittelgescheitelte,
an den Seiten in Wülste gelegte Frisur
KE 530, C. Seegert

Weiße Haube
KE 197, Photograph. Kunst-Institut v. Kutzki

Haube
KE 312, C. Schätzig

Haube
KE 621, C. Brasch

Haube
KE 695, Theodor Prümm

Dunkle Haube
KE 699, Eduard Tannhof

Capote mit Kunstblumen,
Schleier und großer, weißer Schleife
KE 664, Philipp Graff

Capote mit gestreifter Schleife
KE 724, A. & F. Zeuschner

Capote mit Blumen und schwarzer Schleife
Prinzessin Victoria
Slg NN, L. Haase

Capote mit Blumen und schwarzer Schleife
Prinzessin Victoria
Slg NN, L. Haase

Florentiner Hut
mit hellen und dunklen Federn geschmückt
KE 132, Schwendy & Suck

Florentiner Hut
mit Band und Kunstblumen garniert
KE 226, L. Sax

Capuchon
KE 340, Joh. Richter

Kleiner, runder, krempenloser Toque
mit Federn verziert
KE 14, Pflaum & Co

Toque mit transparentem Band
und dreieckiger Garnierung
KE 676, Wiegand & Sohn

Großer Blumenkranz
KE 212, Albert Grundner

Kleiner Blumenkranz mit Zierband
KE 251, Philipp Graff

Langer, transparenter Trauerschleier (?)
KE 135, L. Haase & Comp.

Geflochtenes Haar mit Kopfputz
KE 236, Robert Wallich

Kopfputz mit Schleife gehalten
KE 268, F. W. Müller

Kopfputz
AII 07 (Slg Einholz), J. Marzahn

Kurzer, schwarzer Spitzenschleier
KE 577, NN

Heller Kopfputz
KE 678, Philipp Graff

Langer Brautschleier
mit kleinem Blumenkranz
KE 689, Robert Wallich

Schleife im Haar
KE 691, Loescher & Petsch

Schirmartiger Kopfputz
KE 709, Moritz Buchholz

B. Glossar

Abendkleid Elegante lange Robe, die sich durch Besonderheiten in Stoff, Schnitt und Aufputz auszeichnet und abends zu festlichen Gelegenheiten getragen wird. Die Taille ist meist weit ausgeschnitten und mit einer Berthe verziert. Die exklusivere Variante ist das Ballkleid.

Accessoires Modisches Beiwerk zur Kleidung wie Gürtelschärpe, Fächer, Schirm, Schmuck, Fußbekleidung u.a..

Agraffe Spange zum Hochraffen z.B. der Polonaise oder zum Zusammenhalten von Kleidungselementen.

Amazonenstiefel Schuhwerk mit vorderem, fast kniehohem Schaftrand, mit Quasten oder Besatzstreifen appliziert, die oft farbig abgesetzt waren.

Anilinfarbe Bezeichnung für eine bestimmte Gruppe von synthetischen Farbstoffen.

Atlas Schwerer Stoff mit glatter, glänzender Oberseite und stumpfer Unterseite, auch häufig Satin genannt.

Basquine Schoßjacke mit Pagodenärmel, gefertigt in anderer Farbe und Stoff wie der Rock.

Batist Feinfädriger, leichter, dicht gewebter Baumwollstoff, gebleicht oder/ und mehrfarbig bedruckt.

Berthe Die großzügigen, tiefen Ausschnitte der Abendkleidung umschließender Kragen, mit Bändern, Rüschen, Spitzen, Stickereien, Blumen, Federn und auch Edelsteinen verziert.

Brokat Jacquardgemusterter, mit Metallgespinsten durchwebter, schwerer, fester Seidenstoff.

Beduine Übergewand in Form eines halbkreisförmigen oder ovalen, ärmellosen vorn offenen Umhangs mit angesetzter Kapuze. Die Kapuze ist am Scheitel meist mit einer Zierborte und Quaste garniert.

Capote Haubenhut von unterschiedlichen modischen Formen, die Ohren und den Hinterkopf bedeckend mit Kinnband, Spitzen und Rüschen verziert. Der schmale, hochstehende Schirm ist innen mit Strohblumen und Rüschchen ausgefüllt.

Capuchon Den Kopf umschließende Kapuze, die zur kühleren Jahreszeit getragen wurde.

Charles Frederick Worth Am 13. November 1826 in Bourne, Lincolnshire geboren, 10. März 1895 in Paris gestorben. Begründer der Haute Couture.

Chemisette Weißer, das Dekolette bedeckender Brusteinsatz, aus Spitzen oder Musselin.

Chignon Haarknoten, den ein Kamm je nach der herrschenden Mode höher oder tiefer im Nacken oder auf dem Kopf hält.

Coiffure Kopfputz, die kunstvolle Schmückung der Frisur, mit Bänder, Blumen, Kämmen oder Hüten.

Cravattenschleife Cravatte, Halsbinde, häufig mittig mit einer Brosche verziert, aus unterschiedlichen Qualitäten gefertigt.

Dekollete Halsausschnitt bei Blusen, Taillen, Kleidern in der Damenbekleidung.

Drell Sehr dicht gewebter Stoff aus Leinen, Halbleinen oder Baumwollstoff, seltener aus Seide, für die Fertigung von Korsetts verwendet.

Engageantes Abschließende an den Ärmel extra angesetzte, trichterförmige Volants, aus Spitze, Batist oder Musselin.

Florentiner Hut Sommerhut aus Stroh mit breiter Krempe, verziert mit Blumen, Bändern und/oder Schleier.

Fichu Dreieckiges oder quadratisches, diagonal zu einem Dreieck gefaltetes Brust- bzw. Schultertuch aus Musselin, Spitze oder Batist.

Gaze Leichter, halbdurchsichtiger Stoff in Kattunbindung.

Gemme Vertieft geschnittener Edel- oder Halbedelstein, mit figural oder ornamental gestaltetem Bild, oft Profilabbildung eines Kopfes.

Gürtelschärpe Schärpe, Stoffstreifen zur Zierde um die Taille geschlungen, meist aus dem gleichen Stoff wie der Rock, in verschiedensten Ausführungen gefertigt, z.B. als Schleife gebunden, zu einer Rosette drapiert, bestickt oder an den Enden mit Fransen und Perlen ausgestattet.

Haute Couture Die für die elegante Mode international richtungsweisende Pariser Schneiderkunst, in exklusiver Maßarbeit von Großunternehmen gefertigt. 1858 in Paris begründet von Charles Frederick Worth.

Jupon Begriff für den Unterrock.

Kamee Erhabenes Relief, ornamental oder figural gestaltet, gefertigt aus einem Edel-, Halbedelschein oder einer Muschelschale, oft Profilabbildung eines Kopfes.

Kleiderordnungen Gesetze zur Beschränkung des Aufwands und zur Bestimmung der standesgemäßen Form der Kleidung, sie dienten der Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Hierarchien und merkantilen Interessen.

Konfektion Bezeichnung für die serienmäßige und industrielle Herstellung von Bekleidung.

Korsett Durch verschiedene Versteifungen und Schnürungen stark formendes Kleidungsstück, das den Oberkörper, mit unter auch die Hüften, nach dem Schönheitsideal der jeweiligen Zeit in Form bringt. In der Krinolinenmode sanduhrförmig, kurz geschnitten, Schnürung im Rücken, meist aus weißem Drell gefertigt und durch Fischbein versteift.

Krepp Stoff mit wellig, krausiger, körniger Oberfläche, entsteht durch unregelmäßiges Verflechten des Fadens beim Weben oder durch Verwendung stark überdrehter Garne.

Krinoline Reifrock der 1850-1870er Jahre, aus leichten Stahlschienen gefertigt. Begriff auch synonym für den Rock des Kleides verwendbar. Die Krinoline reduzierte die Anzahl der Unterröcke und gab den Stoffmassen Halt. Anfang der 1850er Jahre schmal und glockenförmig, um 1860 weit, kreisrund und kuppelförmig, in den 60er zunehmend vorne abgeflacht und rückwärtig mit keilförmiger Schleppe betont.

Manschette Abschluss eines Hemdärmels.

Mantille Dreieckiger Umhang, mit vorn lang herabhängenden Stoffteilen, vorne mit den Händen zusammengehalten oder gekreuzt und hinten zusammengebunden.

Moiré Stoff mit wasserwellenähnlicher, schillernder Ton-in-Ton-Maserung aus Seide oder Halbseide.

Muff Zylindrisch zusammengenähter Pelz oder Stoff, in den die Hände zum Wärmen von beiden Seiten hineingesteckt werden.

Musselin Sehr feinfädiger, leichter, lockerer, und glatter Baumwollstoff, fließend und weich im Griff, seltener aus Seide oder Wolle.

Organdy Feiner Baumwollstoff durch chemische Behandlung mit Schwefelsäure durchscheinend gemacht und dauerhaft gesteift.

Pagodenärmel Am Oberarm enganliegender, sich zum Handgelenk erweiternder Dreiviertelärmel.

Paletot Ohne Taillennaht gefertigter „Mantel“ der Krinolinenzeit, in verschiedenen Ausführungen: eher lose und sackartig geschnitten, mit Ärmeln oder Armschlitzen, doppelreihig oder einreihig etc..

Polonaise An den Seiten hochgeraffter Rock, ab ca. 1865. Die Krinoline im Saumumfang verringernd, Unterrock knöchelfrei und möglichst andersfarbig gehalten als die Polonaise, tagsüber zum Flanieren getragen, abends weiterhin Schlepproben.

Posamente Alle an Textilien zur Zierde applizierten Besatzartikel wie Spitzen, Volants, Tüllrüschen, Bänder, Borten, Kordeln, Quasten, Zierknöpfe, Schleifen, Rosetten, Blütengirlanden und Blumensträußchen etc.

Prinzesskleid 1864 von Charles Frederick Worth eingeführte, spezielle Kleidform, in der Taille durchgehend, nur mit Längsnähten auf Taille gearbeitet.

Promenadenkleid Tageskleid zum Spazieren und Flanieren

Rips Meist quer-, seltener längsgerippites Gewebe in Ripsbindung.

Revers Umschlag, Aufschlag, Klappe, nach außen geschlagene Vorderkante an Taille, Paletot etc..

Rock Nicht mit dem Oberteil des Kleides verbundenes Unterteil.

Rotonde Halbkreisförmiger, etwa hüftlanger Umhang mit rundem Umlegekragen oder Kapuze, meist mit schottischem Tartanmuster gefüttert.

Samt Gewebe mit dichtem, 2-3 mm hoch aufstehendem Flor, meist schwarz.

Schneppe, Schneppentaille Vorne spitze, mehr oder weniger tief in den Rock reichende Taille.

Schößchen Sehr kurzer an der Damenjacke oder -taille, auch nur im Rücken, angesetzter Schoß. Ende der 60er Jahre auch separate Schößchen, die über dem Rock getragen wurden.

Schoß In der Taille angesetzter, bis zum Saum reichender, also Hüften, Oberschenkel, auch die Knie bedeckender Teil von Überbekleidung

Schoßtaille Oberteil des Kleides mit angenähtem Schößchen, aus dem gleichem Stoff wie der Rock gefertigt.

Silhouette Schattenbild einer Figur. In der Mode die Kontur einer Modelinie.

Taft Stabiles Gewebe aus Seide mit dichter Ketteinstellung, wodurch sich feine Querrippen bilden.

Tagesskleid Hochgeschlossenes, meist in Taille und Rock aufgeteiltes Kleid. Dezenter in Stoff, Schnitt und Ausputz als das Abendkleid bzw. Ballkleid.

Taille Enganliegendes Kleideroberteil, tagsüber hochgeschlossen mit separatem Wäschekragen oder Chemisette versehen, oft vorne geköpft, abends großzügiger, meist mit Berthe verziertem Ausschnitt.

Toque Kleiner, krempenloser, flacher, barettähnlicher Hut.

Tüll Netzartiges Gewebe mit regelmäßigen sechseckigen Öffnungen, sehr gut für Stickereien geeignet.

Turnüre Über dem Gesäß angebrachte Unterkonstruktion, in Form eines Polsters bzw. eines Gestelles aus Stahlschienen, zur rückwärtigen Hochraffung des Kleides.

Volant Lose herabhängender Besatz an Kleidern, besonders zahlreich in der 50er Jahren vertreten.

Zuavenjacke Taillenkurzes, boleroähnliches Jäckchen mit schräg geschnittener Front, höchstens mit zwei Haken verschlossen, folkloristische Anmutung, zu in den 60er Jahren aufkommenden Blusen getragen.

Zweites Rokoko Begriff für die Zeit der Krinolinenmode (1850-1870), in Anlehnung an das opulente, stark vom königlichen Hof beeinflusste Rokoko im 18. Jahrhundert.

Zwischenmeisterei Konfektionäre liefern Schnitte und Material an Meisterbetriebe, die diese in eigenen Räumen selbst zuschneiden, und anschließend als Nähauftrag an Heimarbeiterinnen weitergeben.

C. Quellenverzeichnis

Literatur

Boehn, M v., *Die Mode (Bd.7)- Menschen und Moden im 19. Jahrhundert,* München: Bruckmann, 1963.

Harrer, M., *Geschichte des Reifrocks II,* in: Bazar, Nr.44, Bd. 10, Berlin 23. November 1864, S.364 ff..

Kaufhold, E., *Fixierte Eleganz. Photographien der Berliner Mode,* in: Gundlach, F.C. (Hrsg.), Berlin en vogue, Tübingen [u.a.]: Wasmuth, 1993.

Krengel, J., *Das Wachstum der Berliner Bekleidungsindustrie vor dem Ersten Weltkrieg,* in: Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands, Bd. 27, Berlin 1978, S.206 f..

Maas, E., *Tische- Deutschland 1900-1945,* Nördlingen: Greno, 1987.

Buxbaum, G., *Á la mode- Die Modezeitschriften des 19. Jahrhunderts,* 2., durchges., Dortmund: Harenberg-Kommunikation, 1983.

Rasche, A., *Frieda Lipperheide- 1840-1896 ; ein Leben für Textilkunst und Mode im 19. Jahrhundert; [... anläßlich des hundertjährigen Bestehens der Lipperheideschen Kostümbibliothek in öffentlichem Besitz],* Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1999.

Ullstein, L. (Hrsg.), *„Der Bazar – Illustrirte Damen-Zeitung“,* Berlin: Verlag Louis Schäfer, 1855-1870. 1862, Ausgabe Nr. 17, S. 125

Zedlitz, F. v. (Hrsg), *Neuestes Conversations-Handbuch für Berlin und Potsdam,* Berlin: V. f., 1834.

Zettler, H.; Mauter, H., *Berlin in frühen Photographien 1844 - 1900 - Raritäten aus den Anfängen der Photographie,* 1., hrsg. vom Märkischen Museum Berlin, Berlin: Argon, 1994.

Zobelitz, F. v., *Franz Freiherr von Lipperheide, ein Genie der Tat,* in: Börsenblatt, Nr.212, 12 .9.1906, S. 8660-8662.

Internet

Forschungsprojekt „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhunderts“

URL: http://www.berliner-fotografenateliers.de/index2.html, 23.Juni 2009, 15:14

URL: http://www.berliner-fotografenateliers.de/index2.html, 23. Juni 2009, 17:45

URL: http://www.berliner-fotografenateliers.de/index2.html, 18.August 2009, 17:22

URL: http://www.berliner-fotografenateliers.de/index2.html, 23. Juni 2009, 17:50

HTW

URL: http://www.htw-berlin.de/Forschung/Forschungskatalog/Projekt.html?id=1245, 23.Juni 2009, 16:14

Wikipedia

URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Mode, 19. Juni 2009, 20:49

Sonstige Quellen

Targiel, R.-R.., stadtarchiv@frankfurt-oder.de, Stadtarchivar, 29. Juni 2009, Email

D. Abbildungsnachweis

Kapitel 2

Abb. 1, S. 12: Bazar 1863, Nr. 45, B. IX, S. 349

Abb. 2, S. 12: Victoria 1866, Nr. 1, B. XVI, S. 1

Abb. 3, S. 13: Modenwelt 1869, Nr. 1, B. V, S. 1

Kapitel 3

Abb. 1, S. 22: Bazar 1857, Nr. 1, B. V, S. 5

Abb. 2, S. 23: Victoria 1866, Nr. 37, B. XVI, Beilage

Abb. 3, S. 24: URL: http://www.lorkande.de/Krinoline/Krinoline.htm, 21. Juni 09

Abb. 4, S. 25: Bazar 1864, Nr. 37, B. X, S. 304

Abb. 5, S. 25: Bazar 1870, Nr. 7, B. XVI, S. 64,

Abb. 6, S. 26: Victoria 1866, Nr. 37, B. XVI, Beilage

Abb. 7, S. 27: Bazar 1857, Nr.10, B. V, S. 76

Abb. 8, S. 27: Bazar 1857, Nr.10, B. V, S. 76

Abb. 9, S. 28: Bazar 1862, Nr. 17, B. VIII, S. 125

Abb. 10, S. 28: Bazar 1861, Nr. 24, B. VII, S. 187

Abb. 11, S. 29: Bazar 1862, Nr. 42, B. VIII, S.324

Abb. 12, S. 29: Bazar 1863, Nr. 25, B. XI, S. 196

Abb. 13, S. 29: Bazar 1858, Nr. 48, B. XI, S. 373

Abb. 14, S. 30: Victoria 1865, Nr. 23, B. XV, Beilage

Abb. 15, S. 30: Bazar 1865, Nr. 17, B. XI, S. 147

Abb. 16, S. 30: Bazar 1856, Nr. 6, B. IV, Beilage

Abb. 17, S. 31: Bazar 1856, Nr. 12, B. IV, Beilage

Abb. 18, S. 31: Victoria 1865, Nr. 1, Beilage

Abb. 19, S. 31: Bazar 1870, Nr. 5, B. XVI, S. 41

Abb. 20, S. 31: Victoria 1866, Nr. 7, B. XVI, S. 54

Abb. 21, S. 31: Victoria 1865, Nr. 37, B. XV, Beilage

Abb. 22, S. 31: Victoria 1865, Nr. 47, B. XV, Beilage

Abb. 23, S. 32: Modenwelt 1868, Nr. 8, B. III, S. 64

Abb. 24, S. 32: Modenwelt 1868, Nr. 16, B. III, S. 127

Abb. 25, S. 32: Bazar 1861, Nr. 6, B. VII, S. 43

Abb. 26, S. 33: Modenwelt 1868, Nr. 8, B. III, S. 57

Abb. 27, S. 33: Bazar 1865, Nr. 19, B. XI, S. 163

Abb. 28, S. 33: Modenwelt 1869, Nr. 10, B. III, S. 112

Abb. 29, S. 34: Bazar 1862, Nr. 38, B. VIII, S. 296

Abb. 30, S. 34: Bazar 1865, Nr. 19, B.XI, S.165

Abb. 31, S. 34: Bazar 1865, Nr. 2, B. XI, S. 16

Abb. 32, S. 34: Modenwelt 1868, Nr. 13, B. III, S. 101

Kapitel 4

KE 14, S. 51: Sammlung Einholz, „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhundert“

KE 132, S. 47: Sammlung Einholz, „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhundert“

KE 212, S. 49: Sammlung Einholz, „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhundert“

KE 251, S. 55: Sammlung Einholz, „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhundert“

KE 270, S. 41: Sammlung Einholz, „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhundert“

KE 294, S. 57: Sammlung Einholz, „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhundert“

KE 433, S. 53: Sammlung Einholz, „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhundert“

KE 453, S. 43: Sammlung Einholz, „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhundert“

KE 521, S. 39: Sammlung Einholz , „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhundert“

KE 656, S. 59: Sammlung Einholz, „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhundert“

PI087, S. 45: Sammlung Peters, „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhundert“

Kapitel 5

Abb. 1, S. 66: Bazar 1863, Nr. 25, B. XI, S. 196

Abb. 2, S. 67: Bazar 1856, Nr. 6, B. IV, Beilage

Abb. 3, S. 68: Bazar 1862, Nr. 42, B. VIII , S. 324

KE 521, S. 66: Sammlung Einholz , „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhundert“

KE 453, S.67: Sammlung Einholz , „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhundert“

KE 132, S. 68: Sammlung Einholz , „Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhundert“

E. Bibliographie

Boehn, M. v., *Das Beiwerk der Mode- Spitzen, Fächer, Handschuhe, Stöcke, Schirme, Schmuck,* München: Bruckmann, 1928.

Boehn, M v., *Die Mode (Bd.7)- Menschen und Moden im 19. Jahrhundert,* München: Bruckmann, 1963.

Buxbaum, G., *Á la mode- Die Modezeitschriften des 19. Jahrhunderts,* 2., durchges., Dortmund: Harenberg-Kommunikation, 1983.

Dähn, B., *Berlin Hausvogteiplatz- Über 100 Jahre am Laufsteg der Mode,* Göttingen/ Zürich: Musterschmidt-Verlag, 1968.

Durian-Ress, S., *Schuhe- vom späten Mittelalter bis zur Gegenwart,* München: Hirmer, 1991.

Fukai, A.; Kogure, T., *Fashion- die Sammlung des Kyoto Costume Institute ; eine Modegeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert,* Köln [u.a.]: Taschen, 2005.

Gundlach, F.C. (Hrsg.), *Berlin en vogue,* Tübingen [u.a.]: Wasmuth, 1993.

Haak, A. (Hrsg.), *„Victoria – Illustrirte Muster- und Modenzeitung“,* Berlin: o.V., 1955-1970.

Hardtwig, W.; Brandt, H.; et al., *Deutschlands Weg in die Moderne- Politik, Gesellschaft und Kultur im 19. Jahrhundert,* München: Beck, 1993.

Harrer, M., *Geschichte des Reifrocks I,* in: Bazar, Nr.42, Bd. 10, Berlin 8. November 1864, S.344 ff..

Harrer, M., *Geschichte des Reifrocks II,* in: Bazar, Nr.44, Bd. 10, Berlin 23. November 1864, S.364 ff..

Jedding-Gesterling, M.; Brutscher, G.; Hurschmann, R., *Die Frisur- eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart; veranschaulicht an Kunstobjekten der Sammlung Schwarzkopf und internationalen Museen,* München: Callwey, 1988.

J**ohnston, L.; Davis, R.,** *Nineteenth-century fashion in detail,* London: Vund A Publ, 2005.

Kaufhold, E., *Fixierte Eleganz. Photographien der Berliner Mode,* in: Gundlach, F.C. (Hrsg.), Berlin en vogue, Tübingen [u.a.]: Wasmuth, 1993. **Krengel, J.,** *Das Wachstum der Berliner Bekleidungsindustrie vor dem Ersten Weltkrieg,* in: Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands, Bd. 27, Berlin 1978, S.206 f..

Kybalová, L., *Das große Bilderlexikon der Mode - Vom Altertum zur Gegenwart,* Dresden: Verlag der Kunst, 1980.

Lenning, G.; Krause, G.; Rakewitz, G., *Kleine Kostümkunde,* 13., Berlin: Schiele und Schön, 2003.

Lipperheide, F. (Hrsg.), *„Die Modenwelt – Illustrirte Zeitung für Toilette und Handarbeiten“,* Berlin: Verlag F. Lipperheide, 1865-1870.

Loschek, I., *Reclams Mode- und Kostümlexikon,* 4., erw., Stuttgart: Reclam, 1999.

Maas, E., *Tische- Deutschland 1900-1945,* Nördlingen: Greno, 1987.

Rasche, A., *Frieda Lipperheide- 1840-1896 ; ein Leben für Textilkunst und Mode im 19. Jahrhundert; [... anläßlich des hundertjährigen Bestehens der Lipperheideschen Kostümbibliothek in öffentlichem Besitz],* Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1999.

Thiel, E., *Geschichte des Kostüms- d. europ. Mode von d. Anfängen bis zur Gegenwart,* 5., Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1980.

Ullstein, L. (Hrsg.), *„Der Bazar – Illustrirte Damen-Zeitung“,* Berlin: Verlag Louis Schäfer, 1855-1870.

Waidenschlager, C.; Gustavus, C., *Berliner Chic- Mode aus den Jahren 1820 bis 1990,* Tübingen: Wasmuth, 2001.

Waugh, N., *Corsets and crinolines,* 5., London: Batsford, 1987.

Westphal, U., *Berliner Konfektion und Mode- die Zerstörung einer Tradition; 1836 – 1939,* Berlin: Ed. Hentrich, 1984.

Zika, A., *Ist alles eitel?- zur Kulturgeschichte deutschsprachiger Modejournale zwischen Aufklärung und Zerstreuung ; 1750 – 1950,* Weimar: VDG, Verl. und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2006.

Zedlitz, F. v. (Hrsg), *Neuestes Conversations-Handbuch für Berlin und Potsdam,* Berlin: V. f., 1834.

Zettler, H.; Mauter, H., *Berlin in frühen Photographien 1844 - 1900 - Raritäten aus den Anfängen der Photographie,* 1., hrsg. vom Märkischen Museum Berlin, Berlin: Argon, 1994.

Zobelitz, F. v., *Franz Freiherr von Lipperheide, ein Genie der Tat,* in: Börsenblatt, Nr.212, 12 .9.1906, S. 8660-8662.

Internet

URL: http://www.berliner-fotografenateliers.de, 31. August 2009

URL: http://www.htw-berlin.de/Forschung/Forschungskatalog/Projekt.html?id=1245, 31. August 2009

URL: http://www.lorkande.de/Krinoline/Krinoline.htm, 31. August 2009

URL: http://www.zeitschriften.ablit.de/graf/gz046.htm, 31. August 2009

URL: http://www.onb.ac.at/files/frauenzeitschriften.pdf, 31. August 2009

URL: http://www.korsetts.de/Alltagsmode_im_19_Jahrhundert.php, 31. August 2009

URL: http://www.stofflexikon.com, 31. August 2009

F. Digitalisierte Form der Bachelorarbeit

G. Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere, dass ich meine Bachelorarbeit ohne Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Diese Arbeit hat in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner Prüfungsbehörde vorgelegen.

Berlin, den 1. September 2009