

Modisch immer im Trend - die Leuchtenberg-Prinzessinnen

Vortrag von Frau Prof. Dr. Kerstin Merkel am 20.07.2017
(veröffentlicht im Sammelblatt Nr. 109/2017 des Historischen Vereins Eichstätt)

Garderobe um Auguste Amalia: Statussymbol und Wirtschaftsfaktor

Die Kleidung der Leuchtenberger Prinzessinnen ist in zahlreichen Gemälden, Graphiken und später auch Fotografien dokumentiert. Sie sind immer hervorragend gut gekleidet und frisiert, so wie es sich für eine Dame ihres gesellschaftlichen Standes gehörte. Damals wie heute finden gesellschaftlich hochrangige bzw. politisch aktive Frauen eine sehr hohe mediale Beachtung. Ihr äußeres Erscheinungsbild wird genauestens studiert, bewertet und schließlich interpretiert. Kleinste Details werden als Bedeutungsträger erkannt. Ein aktuelles Beispiel ist Bundeskanzlerin Angela Merkel, die am 1. September 2013 beim TV-Duell anlässlich der Bundestagswahl 2013 eine „Deutschlandkette“ trug. Schaumkoralle, Onyx, Bergkristall und vergoldete Elemente assoziierten die Farben der deutschen Fahne. Das nationale und internationale Medieninteresse fokussierte so sehr auf die Kette, dass man diese als Symbol für die visuelle Inszenierung von Politik wertete, durch das ein Interesse an den Inhalten verdrängt werden würde.

Ist das eine Neuheit unserer medialen Welt? Keineswegs, die Frauen in der ersten Reihe des politischen Geschehens, seien es Politikerinnen oder Ehefrauen der regierenden Männer sahen sich schon immer in der Pflicht, durch ihre Kleidung ein Statement abzugeben. Das konnte ganz klare Botschaften enthalten, aber es konnte auch einfach durch Pracht und Eleganz stellvertretend für Macht und Reichtum des jeweiligen herrschenden Systems stehen.

Die Leuchtenberger Prinzessinnen sind das Beispiel einer Gruppe, die sich rund ein Jahrhundert in ihrem Modeverhalten beobachten lassen. Jede von ihnen erlebte mehrfach tiefgreifende Verwandlungen in der vor allem aus Frankreich bestimmten Mode und musste sich dem anpassen, wenn sie dem gesellschaftlichen Anspruch entsprechen wollte. Wie weit folgen die Damen diesem französischen Modediktat, wo gibt es vielleicht national oder persönlich begründete Alleingänge?

Im Mittelpunkt der Betrachtung steht Auguste Amalia (1788 bis 1851), die älteste Tochter des bayerischen Herzogs und des späteren Königs Maximilian I. Joseph von Bayern. Maximilian erhielt die Königswürde 1806 von Napoleon. Im Gegenzug unterstützte er diesen mit bayerischen Truppen und willigte in die Ehe seiner Tochter mit Eugène Beauharnais ein. Eugene ist der Adoptivsohn von Napoleon und der Sohn von Josephine Beauharnais aus deren erster Ehe.

Auguste Amalia und Eugene wurden von Napoleon zum Vizekönigspaar von Italien ernannt. Nach Napoleons Absetzung verließen die beiden 1814 Italien und kamen nach München, wo man sie 1817 mit dem Titel des Herzogs von Leuchtenberg versorgte und Eichstätt zusprach. Die Familie wohnte aber bevorzugt in München in ihrem neu erbauten Palais.

Wie alle adligen Mädchen wurde Auguste Amalia von klein auf im Modeverhalten trainiert. Sie sollte nicht nur in der Lage sein, sich perfekt zu kleiden, sondern auch dem Anlass entsprechend. Gerade bei Hof gab es klare Vorgaben, Hofkleidung ließ kaum individuelle Freiheiten, sondern war deutlich definiert und ein Fehlverhalten wurde durchaus geahndet. In ihrem sozialen Umfeld lernten die Kinder ganz selbstverständlich, das Gegenüber zu „lesen“ und aufgrund von Kleidung und Habitus in das soziale Herkunftsumfeld einzuordnen.

Modisch sein war nicht nur „schön sein“, sondern ein gesellschaftliches Differenzierungskriterium.

Die wichtigsten Lehrerinnen und Vorbilder waren für Auguste Amalia ihre Mutter, die Stiefmutter und die Schwiegermutter. Ihre drei Vorbilder sollen hier vorgestellt werden, weil sie alle prägend für das junge Mädchen waren.

Mutter Auguste Wilhelmine und die „Robe à l’anglais“

Die Mutter von Auguste Amalia war Auguste Wilhelmine von Hessen Darmstadt (1765 bis 1796), die 1785 Maximilian von Bayern heiratete. Königin Luise nannte sie „Die schöne, engelhaftige Prinzessin von der Pfalz“. Der Leibarzt von Maximilian jedoch schrieb: „Wir bekommen einen Engel, aber ich fürchte, der wird uns nicht lange erhalten bleiben“. Schon bei der Braut zeichnete sich die Schwindsucht ab. Sie starb, als Auguste Amalia acht Jahre alt war, womit der Mutter genug Zeit verblieb, der Tochter ein eigenes modisches Profil zu vermitteln.

In dem Gemälde von Johann Joseph Friedrich Langenhöfel (1750 bis 1807) aus dem Bestand der bayerischen Staatsgemäldesammlungen zeigt sich Auguste Wilhelmine in einem weißen Kleid, einem bestickten Gürtel, der als rote Schärpe auf dem Rücken gebunden ist und mit hochtoupiertem grau gepudertem Haar, in dem ein Diademreifen steckt (Abb.1).

Sie wird begleitet von ihren beiden ältesten Kindern, Kronprinz Ludwig und Auguste Amalia. Ludwig trägt eine Art Overall mit Matrosenkragen und roter Schärpe, Auguste Amalia ein pastellblaues Kleidchen. Das Gemälde dürfte kurz nach 1790 entstanden sein. Auguste Wilhelmine präsentiert sich in der aktuellsten Mode, dem aus England kommenden weißen, ausgesprochen einfachen Musselinkleid.

Diese „Mode à l’anglaise“ war etwa 1770 bis 1795 im Trend. Die Idee ging vom englischen Landadel aus und wurde auf dem Kontinent übernommen. Sie ist das absolute Gegenteil von der Mode, die zuvor vom Adel getragen wurde: teure, bunte Stoffe, aufgeputzt mit Stickereien, Applikationen und viel Schmuck. Zwei Gründe trugen zu der extremen Vereinfachung der Frauenkleidung bei.

Erstens war es die Entdeckung der Antike durch Winckelmann und die damals noch vertretene These, antike Skulptur sein marmorweiß gewesen. Im Zuge der Antikenbegeisterung wurde auch die Frauenkleidung „antikisiert“, was sich aber vorerst nur in der Farbe niederschlug. Die Betonung des Oberkörpers durch die Korsage und die Negierung von der Taille abwärts durch lange weite Röcke blieb bestehen. Den Mut, auch die Form durch körperbetonende anschmiegende Stoffe zu ändern, sollte erst später kommen. Der zweite Grund für die Vereinfachung der Mode war der enorme Einfluss von Jean Jacques Rousseaus Devise „Zurück zur Natur“. Diese Philosophie wurde vor allem durch seinen Roman „Emile ou de l’éducation“ (1762) verbreitet. Es ist die Zeit, in der man sich von den barocken Gärten verabschiedet und den naturnahen englischen Landschaftsgarten schafft und in der man die kunstvolle Rokokokleidung durch einfache weiße Musselingswänder ersetzt.



Abb. 1

Auch die Kindererziehung wird neu definiert, Mütter sollen sich selbst um den Nachwuchs kümmern statt ihn bezahlten Ammen und Kindermädchen zu übergeben. Die Kinderkleidung wird neu gestaltet, statt kleiner Kopien von Erwachsenenkleidung gibt es nun bewegungsfreundliche und kindgerechte Kleidchen und schlichte Hosenanzüge. Das Porträt von Auguste Wilhelmine zeigt eine Rousseausche Idealwelt: Mutter und Kinder in einfacher englischer Kleidung, verbunden im intimen familiären Miteinander vor der Kulisse eines Landschaftsgartens im englischen Stil.

Die Schwiegermutter Kaiserin Josephine und das Empirekleid

Das schlichte Musselinkleid wurde allerdings auch durchaus kritisch gesehen. Als sich Marie Antoinette von ihrer Hofmalerin Elisabeth Vigée-Lebrun in einer solchen Robe malen ließ, waren viele Franzosen empört, dass ihre Königin im „Chemise“, also im Hemd zu sehen sei. Zu stark erinnerte das weiße Gewand an Nachthemden und Unterwäsche, als dass man es direkt als Alltagskleid akzeptiert hätte.

Einen tief greifenden Wandel erfuhr das Damenkleid nach der französischen Revolution, als man die Idee der antiken Mode mit aller Konsequenz realisierte. Kurz vor dem Jahrhundertwechsel trugen die Französinnen eng am Körper herabfließende, weiße Kleider ohne Ärmel, unter der Brust gegürtet und ohne aufwändige Korsagen bzw. Unterröcke. Eigentlich sollte man unter den Hemdkleidern in antiker Tradition gar nichts tragen, aber hautfarbene Trikots und kleine Bustiers halfen sowohl gegen Kälte als auch beim Modellieren der Figur.¹

Natürlich gab es auch Avantgardistinnen, die diese Mode populär gemacht haben. In Frankreich ist Madame-Recamier, die in den Gemälden von Jaques Louis David-(Paris, Louvre, 1801) und von Francois Gerard (Paris,-Musée Carnevalet, 1805) in antiker Kleidung, barfuß und mit antikem Raumambiente dieser Mode ein Denkmal setzte (Abb.2).

Sie trägt die „Titus-Frisur“, benannt nach den windzerzausten Haaren des antiken Kaisers. Zum ersten Mal tragen Frauen kurze natürlich fallende Haare, und zum ersten Mal gibt es eine „Unisex-Frisur“, die gleichermaßen bei Frauen und Männern beliebt ist. In Deutschland ist es Königin Louise von Preußen, die schon 1795 als Skulptur in der „Prinzessinnen-gruppe“ von Gottfried Schadow in einem antiken Gewand auftrat.

Auch Josephine Bonaparte folgte diesem Ideal. Ihre schlanke Figur war ideal für die dünnen Durchscheinenden Stoffe der fließenden Gewänder, unter denen man üppige Formen nicht kaschieren konnte wie einst unter den zahlreichen Unterröcken und in den Korsagen der Rokoko-Kleider.

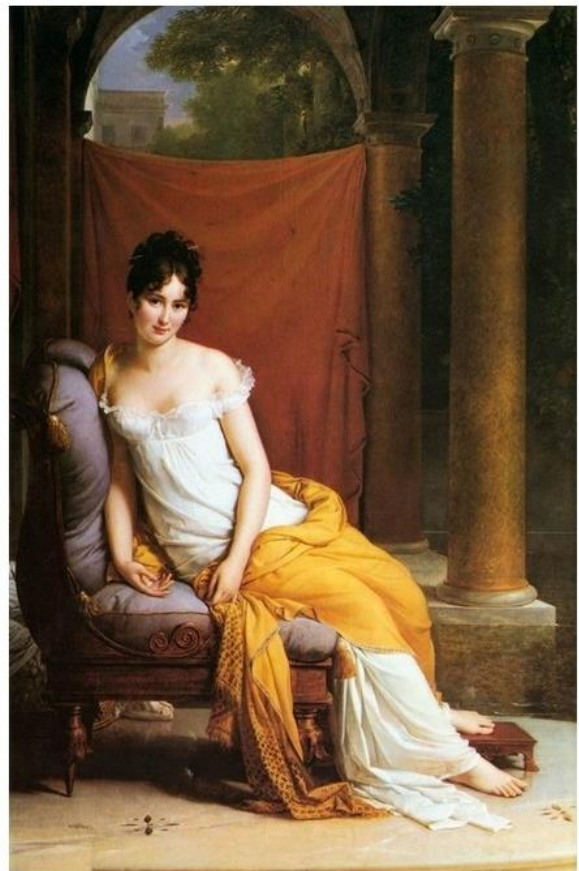


Abb. 2

In dem Porträt von Francois Gerard (1801) sieht man sie vor ihrem Garten in Malmaison (Abb.3). Schon in diesem Bild kündigen sich aber dezente und dennoch sehr tiefgreifende Änderungen an. Eigentlich sollte diese Mode naturnah sein, ungekünstelt und einfach. Dem entsprachen die Baumwollmusseline, der sehr schlichte Schnitt, der reduzierte Schmuck, der Verzicht auf stark Gesichtschminke und die ungepuderten Haare, die in ihren natürlichen Farben und Locken ungezwungen fielen. Doch Josephine trägt ein Unterkleid, offenbar aus Satin, sowie flache Satinschuhe, was ihrem Erscheinen eine edle Eleganz verleiht. Das Obergewand ist goldverbrämt – von Einfachheit und Naturnähe à la Rousseau ist hier keine Rede mehr. Die windzerzausten Locken der Titus-Frisur haben sich in sorgfältig und symmetrisch ondulierte, an der Stirn aufliegende Kringel verwandelt. Ein antik wirkendes Diadem und große Perlenohrringe runden die herrschaftliche Erscheinung ab.



Abb. 3

Was ist passiert? Tatsächlich steckt hinter diesem Wandel Napoleon, der dafür zwei Gründe hatte. Zuerst sah er in der Mode einen Wirtschaftsfaktor. Sein Ziel war die Stärkung der französischen Textilindustrie, die nach der französischen Revolution am Boden lag. Frankreich produzierte primär Seide im Süden und Leinen im Norden. Der feine Baumwollmusselin kam jedoch aus den britischen Kolonien und war als Importware ein schwerer Schlag für die heimische Produktion. Um diese wieder aufzubauen, nutzte Napoleon die Kaiserin als „Model“ und als „Designerin“. Josephine, erste Dame des Kaiserreichs, hatte freie Hand für die teuersten Roben.

Ein schönes Beispiel für den Aufwand, den sie trieb, war die Garderobe ihrer Krönung. Allein die Kosten für die Stickereien und Agraffen des Krönungsmantels beliefen sich auf 16.000 Francs, für die goldbestickte Robe de Cour auf 7.000 Francs. Sicherheitshalber ließ sich die Kaiserin noch eine zweite Robe für 10.000 Franc fertigen, falls es eine „Panne“ mit der ersten gegeben hätte. Wer will schon mit einem Fleck im Kleid zur eigenen Krönung gehen? Der gestärkte Spitzenkragen, eine so genannte „Cherisque“² kam auf 240 Francs, auch hier standen zwei zur Verfügung.³ Der Kragen als Rückgriff auf die Herrschaftsmode des 17. und 18. Jahrhunderts ist natürlich ein Anachronismus auf dem Kleid im antiken Stil, genauso wie der Hermelinmantel, der auf mittelalterliche Herrschaftskleidung zurückgeht, oder das Schabrackenelement unter der Brust, das barocke Ornamentik aufgreift.

Hier lässt sich ablesen, was der zweite Grund von Napoleon war, auf einen Modewandel hinzuarbeiten. Der „Empereur“ war darauf bedacht, seine Dynastie in einem dem Herrschaftsanspruch angemessenen Erscheinungsbild auftreten zu lassen. Hier ergab sich ein Konflikt: in der zeitgenössischen Mode – flatternde durchsichtige schmucklose Hemdkleidchen – konnten die Kaiserin und die Prinzessinnen der Bonaparte-Familie nicht in die Geschichte eingehen. Welchen Eindruck hätte da die Nachwelt gehabt? Mit Hilfe der kreativen Joséphine gelang es, die Mode soweit mit modischen Versatzstücken aus der Vergangenheit zu nobilitieren, dass sie als Herrschaftskleidung tauglich war.

Josephine kümmerte sich explizit um die weibliche Verwandtschaft, was deren äußeres Erscheinungsbild anging, und natürlich auch um Auguste Amalia, die vom Moment ihrer Hochzeit an unter den Einfluss der französischen Kaiserin, ihrer Schwiegermutter, geriet.

Die Stiefmutter Friederike Karoline von Baden und ihr Halstuch

Wie pointiert man eine Botschaft mit einem bescheidenen Kleidungsstück inszenieren kann, zeigt die bayerische Königin und Stiefmutter von Auguste Amalia.

In einem Porträt von Moritz Kellerhoven (Abb.4) trägt Karoline ein weißes Kleid mit hoch angesetzter Taille, darüber einen roten Kaschmirschal. Um ihr dunkles Haar hat sie ein langes weißes Stoffband gewickelt, womit sie ihre Frisur im antiken Stil nach oben hält. Ungewöhnlich ist aber, dass ein Teil des Bandes unter dem Kinn entlanggeführt wird.

Ihr großes Vorbild für diese ungewöhnliche Bandage ist Königin Luise von Preußen (1776 bis 1810), deren berühmtes Porträt von Johann Gottfried Schadow genau diese Wickelung um Haar und Kinn zeigt (Abb.5). Gemeinsam mit ihrer Schwester wurde sie in der so genannten „Prinzessingruppe“ als ganzfigurige Marmorskulptur dargestellt. Das anmutige Bildnis der beliebten Kronprinzessin verbreitete sich rasend schnell in Form von Graphiken, kleinen Büsten und Porzellanbildern. Nach der Entstehung der Gruppe im Jahr 1797 gab es in den Modejournalen sofort Abbildungen von der ungewöhnlichen Wickelung um Haar und Kinn, wollten die modebewussten Damen schon damals die „Promis“ und ihre Mode nachahmen. Leider verschwand die reizende „Prinzessingruppe“ ziemlich schnell aus der Öffentlichkeit, weil sie Luises Ehemann, der preußische König Friedrich Wilhelm III. die Ausstrahlung seiner Frau als zu erotisch empfand und deshalb die Skulptur der Öffentlichkeit vorenthielt. Doch gab es mittlerweile genügend Kopien, um das Bild zu verbreiten. Die Bandage um Kopf und Kinn war also am Anfang keineswegs ein politisches Zeichen, sondern eine kleine modische Extravaganz der jungen preußischen Kronprinzessin.



Abb. 4



Abb. 5

Rund zehn Jahre später überredet sie maßgeblich ihren Mann, Frankreich den Krieg zu erklären. Die schlecht ausgebildeten Preußen erlitten eine dramatische Niederlage und 1806 zog Napoleon als Sieger in Berlin ein. Luise hasste ihn als „moralisches Ungeheuer“, dennoch erklärte sie sich auf Bitten ihres Mannes und dessen Berater bereit, ihn am 6. Juli 1807 in Tilsit zu einem Vieraugen-Gespräch zu treffen. Offenbar hoffte man darauf, dass ihr Charme und ihre Schönheit den Franzosen dazu bringen würden, weniger hart mit den preußischen Verlierern umzugehen. Das war ein sehr gewagtes Spiel, denn Napoleon verachtete politisch aktive Frauen und hatte Luise als „schwertfuchtelnde Amazone“ bezeichnet, die den Preußen dasselbe schreckliche Schicksal bescheren würde wie Helena den Trojanern.

Trotz der gegenseitigen Vorbehalte war Napoleon neugierig auf die schöne Königin, die sich für diesen Tag besonders attraktiv gab und für das Gespräch von dem preußischen Staatsmann Fürst von Hardenberg gründlich instruiert war. Der französische Kaiser glaubte gar, „Hardenbergs Papagei“ sprechen zu hören, musste aber letztendlich anerkennen, dass Luise eine wohlunterrichtete, geistvolle und kluge Frau war, die hartnäckig immer wieder auf ihre Themen zurückkam und souverän das Gespräch beherrschte. Das berühmte Vieraugen-Gespräch der beiden führte nicht zu dem gewünschten Erfolg. Trotz ihrer Fürsprache wurde Preußen massiv zur Kasse gebeten.

Genau in dieser spannungsvollen Zeit entstand das Gemälde der bayerischen Königin Karoline, die mit der Kopfbandage ein politisches Statement für Königin Luise abgibt. Jeder in der damaligen Zeit wusste, was damit gemeint war, denn jedem war klar, dass dieses Tuch für die preußische Königin stand. Und nicht nur für Luise, sondern auch für ihre antinapoleonische Haltung, für ihren Mut und ihre Politik.

Wie stand es denn um die politische Haltung der bayerischen Königin? Sie hegte eine tiefe Abneigung gegen Frankreich im Allgemeinen und gegen Napoleon im Besonderen. Dieser war verantwortlich für die Ermordung ihres Jugendschwarms, des Herzogs von Enghien. Ihre antinapoleonische Haltung erreichte ihren Höhepunkt, als der Kaiser die Eheschließung seines Stiefsohns Eugène de Beauharnais mit Prinzessin Auguste Amalia beschloss. Sie war quasi das Pfand, das Kurfürst Max für die bayerische Königskrone gab. Als er nach München zurückkehrte, wagte er nicht, seiner Ehefrau und der Tochter unter die Augen zu treten, wohlwissend, dass ihm von den beiden ein Sturm der Entrüstung entgegenschlagen würde. Diese Hochzeit kam gegen den heftigen Widerstand der beiden Frauen zustande. Doch während sich die unglückliche Braut beim Anblick des Bräutigams heftig ihn diesen verliebte und in eine unerwartet glückliche Ehe eintrat, war Karoline nicht willens, mit ihrer Meinung zurückzuhalten. Es kam in München zu heftigen Szenen zwischen ihr und Napoleon, bis dieser sie mit dem Hinweis erpresste, das Schicksal Bayerns liege in seinen Händen. Nun versteht man sicher besser, was sie ohne Worte mit dem schlichten weißen Kopfband in ihrem Porträt zum Ausdruck bringen wollte: Schweigenden Widerstand.

Sehr viel später sollte wieder einmal ein Tuch zum politischen Symbol werden. In den späten 1960-er und den 1970-er Jahren war es das Arafat-Tuch und wurde zugleich ein modisches „Muss“ der Jugend. Es ist auch als Palästinenserschal oder Kufiya bekannt, doch wurde es durch den Anführer der Fatah-Organisation, Jassir Arafat, zu einem Symbol seiner politischen Bewegung. Er hatte sogar eine spezielle Art, das Tuch zu tragen. Über der rechten Schulter lag es als Dreieck gefaltet, sodass es an die Region Palästina einschließlich Israel erinnerte.

Auguste Amalia, Vizekönigin von Italien und Herzogin von Leuchtenberg

Auguste Amalia galt als schönste Prinzessin ihrer Zeit. Ihre Kammerfrau bezeugt, dass die Figur der Prinzessin wie geschaffen sei für die Hofkleider.⁴ Schon als kleines Mädchen trug sie modernste englische Kinderkleidchen, die im Schnitt auf die Empire-Mode vorbereiteten (Abb. 1) Als junges Mädchen erscheint sie in einem Porträt in einem schlichten Chemisenkleid mit einer Frisur „à la grecque“ oder „à l’antique“, wie man sie von antiken Skulpturen kannte: locker hochgesteckte naturfarbenen Haar, mit frei fallenden Stirnlöckchen und orangeroten Bändern fixiert (Abb.6).



Abb. 6

Doch bei aller Natürlichkeit und Ungezwungenheit gibt es doch einen deutlichen Hinweis auf den hohen Stand des Mädchens. An der linken Brust trägt sie den Elisabethen-Orden, den sie schon als Kind erhalten hatte.⁵

Mit dieser schlichten Chemisenmode und den natürlich fallenden Haaren, wie sie es unter dem erzieherischen Einfluss ihrer Mutter und Stiefmutter gelernt und praktiziert hatte, war Schluss, als ihre Schwiegermutter eingriff. Josephine hatte offenbar wenig Vertrauen in die Kultur des Bayerischen Hofes, sodass sie nicht nur mit sehr viel Gepäck, sondern sogar mit 15 Köchen ankam. Mit außerordentlicher Großzügigkeit beschenkte sie Karoline und Auguste Amalia. Die beiden wagten kaum mehr, der eleganten Französin ein Kompliment zu machen, denn kurz darauf erhielten sie das gelobte Kleidungsstück als Präsent überreichte.⁶ Offiziell erhielten beide je einen Korb mit fünf Spitzenkleidern, Taschentüchern, gestickten Schals und eine große Menge künstlicher Blumen. Damit sicherte Josephine, dass die ersten Damen des bayerischen Hofes zur Hochzeit im neuesten französischen Stil gekleidet waren.

Mit dem Akt der Ziviltrauung am 13. Januar 1806 im Grünen Gewölbe der Münchner Residenz zog also die französische Hofmode in Bayern ein. Das lässt sich in dem Gemälde von Francois Guillaume Menageot, das Napoleon für die Galerie de Diane in den Tuileries bestellt hat, sehr gut nachvollziehen (Abb.7).⁷

Links im Saal sitzen auf einem roten Podest das französische und das bayerische Herrscherpaar. Josephine trägt ein weißes, goldbesticktes Kleid mit Puffärmeln, einer „Cherisque“ als Spitzenkragen, weiße lange Seidenhandschuhe und eine lange goldbestickte Schleppe, die man typischerweise abknöpfen konnte.

Die Kleidung ähnelt ihrem eigenen Krönungskleid. Es ist zwar immer noch der Schnitt der antikischen Chemise-Kleider, aber der Stoff ist statt aus „englischer“ Baumwolle aus der französische Seide, genau wie die wertvolle Handarbeit der Goldstickerei und der gestärkten Spitze in Frankreich geschaffen wurde.

Karoline trägt Schwarz. Auf den ersten Blick könnte man das als Affront auffassen, ist doch Schwarz eine Trauerfarbe. Aber die Farbe erlaubt eine Vielfalt an Interpretationen, sie ist auch immer ein Inbegriff von Eleganz und Höflichkeit. Tatsächlich gibt sich Karoline hier geradezu avantgardistisch. Gerade fängt dunkle, einfarbige Kleidung an, nach einem rund zwanzigjährigen Diktat der Farbe Weiß wieder einen Kontrast zu setzen. Seit der „Robe à l’anglais“ war die Farbe aus der Mode verschwunden, jetzt kehrt sie in ihrer dunkelsten Ausprägung wieder. Wie so oft in der Mode fordert eine bestimmte Erscheinungsform eine absolute Gegenreaktion – auf Hell kommt Dunkel, auf Eng folgt Weit, auf Kurz folgt Lang. Die Braut hingegen trägt ein Hofkleid, das dem von Josephine ähnelt. Weiß mit einer goldenen Bordüre auf der Vorderseite, Cherisque und Puffärmel. Wie ihre Schwiegermutter und ihre Stiefmutter hat sie die Haare unter dem Diamantdiadem zu flachen an der Stirn



Abb. 7

liegenden Löckchen geformt – eine typische Nachfolge der „Titus-Frisur“. Doch anders als die beiden älteren Damen trägt sie keine Handschuhe, was wohl dem Akt der Trauung geschuldet ist. Sie reicht ihrem Bräutigam die bloße Hand.

Ob es sich bei dem Diadem schon um Eugènes Hochzeitsgeschenk handelt, ist nicht überliefert. Tatsächlich hat sich Josephine auch um diese Detail bemüht und für ihren Sohn ein repräsentatives Geschenk besorgt. Das Diadem stammt aus dem Besitz ihrer Rivalin, der Schauspielerin Marguerite-Joséphine Weimer alias Georges, die von 1802 bis 1804 die Geliebte Napoleons war.

Doch sei auch ein Blick auf die anderen Teilnehmer der Trauung gestattet. Gerade die männlichen Mitglieder der französischen Gruppe zeigen sich aktueller als die Bayern, die bei Hof immer noch ihre Haare weiß pudern bzw. weiße Perücken mit Zopf und Seitenlocken tragen. Sogar der junge Prinz Ludwig sitzt mit weißen Haaren neben seiner Stiefmutter. Er ist kaum zu identifizieren, kennt man ihn doch aus späteren Porträts mit wilden, dunklen, zerzausten Künstlerlocken.

Sämtliche Herren tragen noch Kniebundhosen und Seidenstrümpfe – ein Kontrast zu tatsächlichen Entwicklung der Männermode, in der sich seit der französischen Revolution die lange Hose entwickelte. Sie war geradezu ein Zeichen der politischen Gesinnung. Als „Sansculottes“ („ohne Kniebundhosen“) definierten sich vorerst die Revolutionäre, doch nur allzu gerne übernahm man das Kleidungsstück in den Alltag, weil man damit den Kauf der extrem teuren Seidenstrümpfe umgehen konnte. Doch es waren gerade diese Strümpfe und die Kniebundhosen, mit denen sich der reiche Adel definierte. So behielt man diese Standeskleidung noch lange bei Hofe bei, wie sich bei dem bayerischen Hochzeitsbild beobachten lässt.

Blickt man auf die Hofdamen, die hinter Josephine und hinter Ludwig sitzen, sieht man diese fast identisch bekleidet. Sie tragen die „Robe de Cour“. Keinesfalls konnte man mit selbst gewählter Kleidung zu einem solchen Ereignis kommen, das wurde vorher genauestens abgesprochen und geplant, was der Hofstaat und auch die Damen zu tragen hatten. Die „Robe de Cour“ trug zu einer gewissen Egalisierung der Damen bei, was hinsichtlich der Hierarchisierung im Hofleben sicher manchen Streitereien vorbeugte.

Zuletzt sei noch auf eine ganz besondere Gruppe verwiesen: Im Hintergrund, aber mittig im Bild stehen vier Herren in „Tracht“. Es handelt sich dabei um vier Bauern aus Oberwittelsbach, darunter Lorenz Aloys Gerhauser und der Blasibauer. Die Staatszeitung berichtet davon, dass sie vom König eingeladen und in „Altbairische Kostüme gekleidet“ wurden. Maximilian wollte damit als Wittelsbacher auf sein Stammland hinweisen. Das ist ein frühes Beispiel dafür, dass man eine Nationalität über Kleidung, also „Tracht“ definiert. Lokale Kleidung bzw. Tracht war ursprünglich ebenfalls einem Modewandel unterworfen, doch mit der am Anfang des 19. Jahrhunderts einsetzende Begeisterung für diverse deutsche Trachten im Zusammenhang mit der Findung einer Nation ließ die Tracht zu einem textilen Denkmal erstarren. Die Kleidung, in der die vier Oberwittelsbacher erscheinen, ist das, was sich der König als Tracht vorgestellt hat. Die Brustlätze waren schön komplementär zu ihren Strümpfen gestaltet, sodass ein farbenfrohes Wechselspiel von Rot und Blau entstand. Sie erscheinen dem heutigen Betrachter als folkloristische Belebung, aber für dieses Ereignis waren sie ein politisches Statement für ein sehr altes Adelsgeschlecht – ein Statement, mit dem Napoleon nicht mithalten konnte.

Noch im selben Jahr schuf Andrea Appiani ein Staatsporträt von Auguste Amalia, in dem sie wieder eine typisch napoleonische Hofrobe trägt (Abb.8). Wie schon in ihrem Kinderbild und auch bei ihrer Hochzeit trägt sie das Kreuz des Damenordens der heiligen Elisabeth. Der Orden weist sie als bayerische Prinzessin aus.

Napoleon selbst war um Augustes repräsentatives Auftreten bemüht. Er schreibt ihr, „dass Sie auch mir sagen, was ich Ihnen senden könnte“.⁸ Tatsächlich wird nicht er, sondern Josephine diese Aufgabe übernommen haben. Der Hintergrund für das Bestreben des Kaisers war, dass er offenbar für seine über Europa verstreuten Familienmitglieder ein „Corporate Design“ im Auftreten schaffen wollte. Die Großfamilie trat in einer Art gemeinschaftlicher Hofrobe auf, hinter deren Entwurf Josephine stand. Und ihr gelang es, die Absicht Napoleons umzusetzen, indem sie dem flatterhaften Chemisenkleid eine herrschaftliche Würde verlieh. Doch wie schon angemerkt, steckte auch ein erhebliches wirtschaftliches Interesse hinter Napoleons Bemühen um die Damenkleidung.⁹ Der Zusammenbruch der Textilindustrie machte Frankreich schwer zu schaffen, waren vor der Revolution in Lyon noch 15.000 Personen in der Branche tätig, so waren es danach nur noch 8000. Von 2700 Gaze- und Schleiermachern waren gar nur noch 400¹⁰ geblieben. Wen wundert es, dass Josephine ihre Satinkleider mit hauchdünnen, goldbestickten Schleiertüchern überzog? Ein solches Kleid schuf viele Arbeitsplätze. Dennoch trugen die Damen auch bei Hofe, wie auch in der eigenen Familie, weiterhin Mousseline und beteuerten gegenüber Napoleon, es handele sich um französisches Leinen aus Saint-Quentin in der Hoffnung, der Kaiser vermöge die Stoffqualitäten nicht zu unterscheiden.¹¹

Napoleons Modebewusstsein führte durchaus zu angespannten Situationen, wenn er die Damen bei Hofe direkt ansprach: „Das ist dasselbe Kleid wie gestern, haben Sie kein anderes?!“. Eine andere musste sich anhören: „Ihr Kleid ist nicht gerade das sauberste. Ziehen Sie sich nie um? Ich habe Sie schon 20mal darin gesehen!“¹²

Drei Jahre später, 1809, sieht man Auguste Amalia mit ihren beiden ältesten Kindern in einem Gemälde von Andrea Appiani (Abb.9). Sie trägt ein rotes Kleid, das trotz seiner Goldstickerei aufgrund des klassischen Empire-Schnitts von schlichter Eleganz ist. Ihr Haar trägt sie in der Mitte gescheitelt und hinten mit dem Brenneisen in Locken gedreht. Passend zum Kleid ist auch das Ambiente in antiken Formen gehalten.



Abb. 8



Abb. 9

Ihre Tochter Josephine trägt natürlich auch ein Empire-Kleidchen, und Eugenie, die noch auf ihrem Arm sitzt, ist zwanglos mit einem weißen Hemdchen bekleidet, das ihr über die Schulter rutscht. Auguste Amalia und ihre Tochter zeigen gemeinsam auf einer Landkarte auf die Stadt Raab, wo Eugen am 14. Juni 1809 die Habsburger unter Erzherzog Joseph besiegte. Das Bild war von Auguste Amalia für ihren Mann bestellt und in sein Feldlager geschickt worden. Die kleine Eugenie hält deshalb ein Medaillon mit einem „E“ in der Hand, das doppeldeutig auf den Adressaten Eugène, aber auch auf das Baby selbst anspielt. Der Dankesbrief des beschenkten Ehemannes kam am 4. September 1809. Auguste Amalia könne sich nicht vorstellen, welche Freude sie ihm gemacht habe. Das Gemälde habe sein Glück eingefangen, das er mit seiner kleinen Familie erlebe.¹³

In einem weiteren ganzfigurigen Porträt erscheint Auguste Amalia in einem dunkelgrünen Samtkleid. Die Farbe wurde hier sicher gewählt, weil es sich um ein Doppelbildnis des Vizekönigspaars handelt.¹⁴ Eugène trägt einen dunkelgrünen Samtrock, man erscheint farblich abgestimmt im „Partnerlook“. Tatsächlich ist Auguste Amalia damit modisch absolut im Trend, denn die dunklen Kleider haben sich parallel zu der weißen Empiremode einen festen Platz erobert.

Kurz vor dem Tod ihres Mannes muss das Porträt von Josef Karl Stieler entstanden sein (Abb.10).¹⁵ Es zeigt Auguste Amalia von der Seite, sie wendet sich spontan über die Schulter dem Betrachter zu. Ihr weißes Kleid zeigt einen nach unten geschobenen Tailleansatz, ein erster Hinweis auf die Mode des Biedermeiers. Dem entsprechen auch die hauchdünnen Ärmel, die in „Keulenform“ die kleinen Puffärmel verdecken. Auch ihre Frisur – große mit der Brennschere geformte Stirnlocken – sind schon biedermeierlich. Ganz und gar herrschaftlich ist der Hermelinmantel, den sie so lässig über der Schulter trägt und der eindeutig auf ihre hochadelige Herkunft verweist. Sehr individuell ist eine Art Turban aus Goldstoff mit einem Perlennetz. Das ganze Kleidungsensemble zeigt, dass es ihr gelingt, mit der Mode zu gehen.

Solche Porträts wurden gerne als Graphik verbreitet. Bei diesem Bild erlaubte sich der Stecher eine Eigenwilligkeit (Abb.11). Er formte den goldenen Turban in ein gestreiftes Exemplar um, das am vorderen Rand mit einer Perlenkette und einer Agraffe geschmückt ist. Der Turban ist ein gewagtes Zitat, übernommen von der „Großen Odaliske“, einem 1814 entstandenen Skandalbild von Jean Auguste Ingres, heute im Louvre.



Abb. 10



Abb. 11

Die Odaliske ist eine nackt hingelagerte Haremsdame, die lasziv auf ihren Gebieter wartet. Warum der Graphiker nun ausgerechnet Auguste Amalia mit einem Turban dieser Herkunft schmückte, sei dahin gestellt. Immerhin hat auch Ingres ein berühmtes Vorbild zitiert. So stammt der quer gestreifte Turban ursprünglich von Raffaels berühmter und von Ingres hochgeschätzter „Madonna della Sedia“ (1513 bis 1514, Florenz, Palazzo Pitti).

Bei Auguste Amalia und allen drei Frauen, die ihr Moderverhalten geprägt haben, lässt sich feststellen, dass Kleidung ein wichtiger Bestandteil der Repräsentation war. Am aktivsten war sicher Kaiserin Josephine, die die Ausstattung der napoleonischen Familienmitglieder zu ihrer Aufgabe gemacht hatte. Den Frauen standen keine Designer zur Seite, dieses Arbeit musste im wesentlichen selbst erledigt werden. Die Gestaltung und Schöpfung standesgemäßer Kleidung gehörte zur alltäglichen Arbeit dieser Frauen, die sich um die Anschaffung der Stoffe und die Organisation der Näharbeiten kümmerten. Maximal standen ihnen fähige Hofausstatter zu Verfügung, die bei dem Design und der Wahl der Materialien beratend tätig waren.

Ziel des Aufwandes war Repräsentation, die Visualisierung von Status und Macht. Zwar waren die Frauen nicht die Regierenden, aber sie standen diesen zur Seite und verkörperten nicht nur die Ehefrau, sondern auch ihr Herkunftsgeschlecht. Napoleon war besonders daran gelegen, die einfache Herkunft seiner Familie zu kaschieren und die neuen Könige und Königinnen zu nobilitieren. Keiner sollte sich durch modische Eigenmächtigkeiten zum Gespött machen. Seine Befürchtungen waren durchaus begründet, wenn man an seine Schwester Pauline in Rom denkt, die noch heute in der Villa Borghese als nackte Venus von Antonio Canova in Marmor zu bewundern ist. Letztendlich waren es aber die weiblichen Mitglieder der Familie, auch die angeheirateten wie Auguste Amalia, die der kurzen Existenz des Hauses Bonaparte seine Pracht, seinen Stil und seine Visualität verliehen haben.

Fußnoten:

¹ Zander-Seidel, S.62

² „Cherisque“ nannte man den abstehenden Spitzenkragen, der Begriff leitet sich ab von „Collerette à la Cyrus“. Die „Tragédie de Cyrus“ mit einem solchen Bühnenkostüm wurde zu der Zeit im Théâtre Français gespielt. Der Kragen findet sich etwa von 1800 bis 1815/20.

³ Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire, Band 3, 1844, S.67-68 (Google Book)

⁴ Schroll, S.111.

⁵ Vonhof-Habermayr, S.226-227.

⁶ Schroll, S. 91.

⁷ Hamm, Napoleon in Bayern, S.77, Kat.Nr.34a. Der Maler war nicht anwesend und kannte die Personen zum Großteil auch nicht, er war auf Skizzen angewiesen, die ihm von Dillis geschickt wurden.

⁸ Schroll, S.111.

⁹ Nicht nur die Damenkleidung wurde gefördert, auch die Uniformen wurden unter Napoleon wirtschaftsfördernd umgestaltet.

¹⁰ Zu den Zusammenhängen vgl. Barreto.

¹¹ Joannis, S.33.

¹² Vgl. Barreto.

¹³ Leone, S.115 – 117.

¹⁴ Francois Gérard, Vizekönigspaar von Italien, 1810, Stockholm, Königliche Kunstsammlungen.

¹⁵ 1824-25, in Schloss Malmaison, ein weiteres Exemplar befindet sich im Privatbesitz: Bois-Préau-Rueil-Malmaison, Île-de-France.

Literatur:

Zander-Seidel, Jutta, Kleiderwechsel. Frauen-, Männer- und Kinderkleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts, Nürnberg 2002

Barreto, Christina, Napoleon and the empire of fashion 1795-1815.

Leone, Francesco, Andrea Appiani, pittore di Napoleone, Mailand 2015.

Schubert, Susanne, Leuchtenberg. Zeit des Adels in Seeon und Stein, Seeon 2008.

Rosa, Marina, Il primo Regno d'Italia 1805 – 1814, Viterbo 2009.

Joannis, Claudette, Joséphine, impératrice de la mode, l'élégance sous l'Empire, Paris 2007.

Schroll, Armin, Prinzessin Auguste Amalia von Bayern (1788–1851). Eine Biographie aus napoleonischer Zeit, München 2009

Vonhof-Habermayr, Margit, Das „Familienalbum“ der Herzogin Maria Amalia von Pfalz-Zweibrücken – die Fürstenbildnisse im Rathaus zu Neuburg an der Pfalz. In: Neuburger Kollektaneenblatt 163, 2015, S.202-265.

Hamm, Margot u.a. Hg., Napoleon in Bayern, Ausstellungskatalog Ingolstadt 2015.