

Bettina Weitner

Das Kostüm bei Hans Makart

Seine Auseinandersetzung mit Historie
in Malerei, Theater, Festzug und Künstlerfest



Herbert Utz Verlag · München

Kunstgeschichte (tuduv)

Band 86

Umschlagabbildung: Von Unbekannt, nach einem Aquarell Hans Makarts, Niederländisches Künstlerfest am 22. Dezember 1879, Farblichtdruck, 23,7 × 33,3 cm (Bildausschnitt), 41 × 50,1 cm (Passepartout), Wien Museum, Inv. Nr. HMW 18919
Aus: Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 69
(Ausschnitt)



Zugl.: Diss., Bonn, Univ., 2015

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben – auch bei nur auszugsweiser Verwendung – vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH · 2017

ISBN 978-3-8316-4584-8

Printed in EU
Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · www.utzverlag.de

INHALTSVERZEICHNIS

1 EINLEITUNG | 11

- 1.1 Untersuchungsgegenstand | 16
- 1.2 Arbeitsthesen und Untersuchungsmethode | 18
- 1.3 Fragestellung | 24
- 1.4 Aufbau der Arbeit | 25
- 1.5 Materialgrundlage und deren methodische Erschließung | 26
- 1.6 Fragestellung im Kontext des Forschungsstandes | 28
 - 1.6.1 Forschungsüberblick Hans Makart | 28
 - 1.6.2 Forschungsüberblick Hans Makart und das Kostüm | 31
 - 1.6.3 Das Kostüm in der Malerei.
Ein Desiderat der kunsthistorischen Forschung | 35
- 1.7 Kostüm und Maskerade als Untersuchungsobjekt. Terminologische Abgrenzung und methodische Voraussetzungen | 39

2 HANS MAKARTS SCHAFFEN UND DIE VORAUSSETZUNGEN | 43

- 2.1 Gesellschaftliche Voraussetzungen: Geschichte und visuelle Kultur | 43
- 2.2 Visuelle Medien und ihre Bedeutung für die Historienmalerei | 46
- 2.3 Hans Makart im Kontext: kostümthematische Vorlagen und ihre Bedeutung für Malerei, Künstlerfest und *Lebende Bilder* | 49
- 2.4 Hans Makart als Historienmaler | 57
 - 2.4.1 „Das harmonisch Schöne“: Makarts Kunstpraxis im Kontext seiner Zeit | 58
 - 2.4.2 Makarts Professur an der Akademie der bildenden Künste | 64
 - 2.4.3 Exkurs: Kostümlehre an der Akademie der bildenden Künste Wien | 65

3 DAS HAPTISCHE KOSTÜM | 67

- 3.1 „Eine farbensprühende, bunte Märchenwelt“: Hans Makarts Atelier | 67
- 3.2 Das historische Kostüm als Ausdruck künstlerischen Selbstverständnisses | 73
- 3.3 Kostüme und Textilien aus Makarts Sammlung | 80
- 3.4 „Zauberfeste“: Kostümfeste in Makarts Atelier | 90
 - 3.4.1 Bild und Fest im Einklang:
Makart als Arrangeur historischer Kostümfeste | 93
 - 3.4.2 „[...] als seien die gemalten Gestalten aus dem Rahmen getreten“:
Das Kostümfest zu *Venedig huldigt Caterina Cornaro* | 99
 - 3.4.3 Ein „Lebensbild aus der Zeit van Dyck's“:
Die Kostümfeste zu *Der Einzug Karls V. in Antwerpen* | 106
 - 3.4.4 Eine „Carnevalsnacht aus der Zeit des Empire“:
Das Kostümfest zu *Der Sommer* | 113
 - 3.4.5 Abschließende Bemerkungen | 120

- 3.5 Wiener Gschnas: Kostümfeste im Künstlerhaus | **121**
- 3.5.1 Makarts Beteiligung an den Kostümfesten des Künstlerhauses | **127**
- 3.5.2 Ein „blitzendes Meer von Form und Farbe“:
Das Kostümfest zu „Kleopatra“ | **130**
- 3.5.3 „[E]in Musterbild vollendeter Kostümkunst“:
Künstlerfeste zu *Der Einzug Karls V. in Antwerpen* und den Festzug von 1879 | **133**
- 3.5.4 „Mascherata Veneziana“:
Künstlerfeste zu *Venedig huldigt Caterina Cornaro* | **139**
- 3.5.5 Abschließende Bemerkungen | **143**

3.6 Der Festzug von 1879 | **144**

- 3.6.1 Beteiligte Personen und die Anfertigung der Kostüme | **145**
- 3.6.2 Die Ölskizzen Hans Makarts | **146**
- 3.6.3 Die Anfertigung der Kostüme | **149**
- 3.6.4 Das Kostüm als „malerischer Schmuck“: abschließende Bemerkungen | **158**

3.7 *Tableaux vivants* am Hofe: Makart als Arrangeur *Lebender Bilder* | **162**

- 3.7.1 *Maximilian I. Erstes Zusammentreffen mit Maria von Burgund* | **164**
- 3.7.2 *Karl V. überläßt auf dem Reichstage zu Worms [...] Erzherzog Ferdinand die österreichischen Länder* | **168**
- 3.7.3 Abschließende Bemerkungen | **170**

3.8 „Leonardo Da Vinci oder Tam o' Shanter“: Makarts Kostümschilderungen und deren Einfluss auf die Kleidermode nach 1878 | **171**

4 HANS MAKART UND DAS KOSTÜM IM THEATER | 174

- 4.1 Inszenierte Historienmalerei: Die Wiener Bühnen der 1870er-Jahre | **175**
- 4.2 „Ein Makartisches Bild!“: Makarts Einfluss auf das Bühnenkostüm | **180**
- 4.3 *Charlotte Wolter als Messalina* (1875) | **185**
- 4.3.1 Die Vorstudien zu *Messalina* im Photoatelier | **188**
- 4.3.2 Abschließende Bemerkungen | **189**

5 DAS GEMALTE KOSTÜM: DIE HISTORIENGEMÄLDE HANS MAKARTS | 191

5.1 *Venedig huldigt Caterina Cornaro* (1872-1873) | 191

- 5.1.2 Zwischen Kostümfest und Historienschilderung:
Zur Diskussion der Themenfindung | **193**
- 5.1.3 Die Entwürfe | **196**
- 5.1.4 Die Bildfiguren des ausgeführten Gemäldes | **199**
- Caterina Cornaro | **201**
- Das Gefolge der Caterina Cornaro | **203**
- Die weibliche Huldigungsgruppe | **207**
- Weitere Bildfiguren | **208**

5.1.5 „[E]in Elysium in Gold und Diamanten“: Die assoziative Vermittlung des historischen Moments | 211

5.1.6 Abschließende Bemerkungen | 215

5.2 *Der Einzug Karls V. in Antwerpen* (1878) | 217

5.2.1 Vorarbeiten, Quellenstudium und die Ausführung des Werkes | 218

5.2.2 Die Bildfiguren des ausgeführten Gemäldes | 223

- Karl V. und die Ehrenjungfrauen | 223

- Der weibliche Zuschauerreigen | 231

- Die männlichen Bildfiguren | 242

5.2.3 Abschließende Bemerkungen | 246

6 DIE SYNTHESE: DAS HISTORISCHE KOSTÜM IM PORTRÄT | 248

6.1 Hans Makarts Porträts im Kontext seiner Zeit | 248

6.2 Das Porträt bei Hans Makart | 250

6.3 Die frühen Porträts | 255

6.4 Porträts im Umfeld von *Venedig huldigt Caterina Cornaro* | 258

6.5 Porträts im Umfeld von *Der Einzug Karls V. in Antwerpen* | 266

6.6 Porträts im Umfeld des Empire-Fest | 280

6.7 Abschließende Bemerkungen | 285

7 SCHLUSSBETRACHTUNGEN | 288

8 ANHANG | 292

8.1 Verzeichnis der verwendeten Archivalien | 292

8.2 Literatur | 295

8.3 Abbildungsnachweis | 335

Abbildungen | 342

1 EINLEITUNG

Wohl war auch die Makartzeit in den Galerien entstanden, in ihrem Wesen durchaus Kostümkunst. [...] Dieser Wiener Farbenrausch ist eine unvergeßliche Episode der Kunstgeschichte. Das ganze Leben wurde zu einem großartigen Kostümfest, die Kunst ein Farbenfasching, wie im alten Venedig. [...]¹

Der Kunstkritiker Ludwig Hevesi (1843–1910) beschrieb mit diesen Worten rückblickend die 1870er-Jahre in Wien, jene Jahre, die von dem österreichischen Künstler Hans Makart (1840–1884) geprägt wurden und dessen großformatige Historienbilder und Atelierfeste bis heute als eindruckliche Exponenten dieses Dezenniums gewertet werden.

Schon zu Lebzeiten wurde die Virtuosität der Kostümdarstellungen in Makarts Werken von Zeitgenossen hervorgehoben. So betonte der Kunsthistoriker Robert Stiassny (1862–1917) Makarts „Stoffgefühl“² und resümierte:

Man vermeint den Atlas oder die Seide dieser gleissenden Frauenhüllen rauschen zu hören, das Auge lechzt sich an jenem kunstvollen Spitzengewebe und es möchte zum Tastorgan werden gegenüber der Kostbarkeit dieser Brokatrobe oder jener in schweren Falten niederlastenden Sammetportière.³

Der Kunstschriftsteller Friedrich Pecht (1814–1903) bescheinigte dem Künstler 1872 in seinem Feuilletonbeitrag *Eine Herbstwoche in Wien* eine „von allen Modernen unerreichte und nur bei Rubens wieder zu findende Geschicklichkeit in Darstellung von Schmuck, kostbaren Stoffen u. dgl. und ihrer Verwendung zu den reizendsten malerischen Contrasten.“⁴ Posthum assoziierte man den Namen Makart schließlich mit der malerischen Gestaltung von Textilem als seiner eigentlichen künstlerischen Materie: „[D]er geniale Kritiker, der über die Schöpfung eines anderen schreibt, ist wie Makart, der aus einem kostbaren Goldbrokatstoff ein prächtiges Kostüm zurechtschneidert. Oder meinetwegen wie ein Meisterschneider, der das nämlich tut; in seinem Fach ein Makart“⁵, lautet ein Nachruf im Deutschen Nekrolog aus dem Jahre 1908.

¹ Hevesi, Ludwig: *Altkunst-Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909, Seite 5–6.

² Stiassny, Robert: *Hans Makart und seine bleibende Bedeutung*, in: Sammlung Kunstgewerblicher und Kunsthistorischer Vorträge; 12, Leipzig 1886, S. 12.

³ Ebenda S. 12–13.

⁴ Pecht, Friedrich: *Eine Herbstwoche in Wien*, in: Neue Freie Presse, 9. November 1872, Nr. 2950, Morgenblatt, S. 1–3, hier S. 2.

⁵ Hevesi, Ludwig: *Speidel, Ludwig*, in: Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog, XI. Bd., Berlin 1908, S. 193–223, hier S. 209–210. Ich danke Dr. Doris Lehmann für diesen Hinweis.

Die Durchsicht des Œuvre veranschaulicht die fortwährende Auseinandersetzung des Künstlers mit historischen Kostümen. Bereits während seiner Münchner Studienzeit in der Klasse des Historienmalers Karl Theodor von Piloty (1826–1886) an der Akademie der Bildenden Künste schuf Makart Gemälde, die die bevorzugten Sujets seines Wiener Schaffens antizipierten.

Makarts Œuvre ist vielseitig: Szenen aus den Werken Dante Alighieris und William Shakespeares, Entwürfe für Theatervorhänge sowie Darstellungen von Kostümfesten und Galanterien reihen sich neben allegorische Sujets, orientalisierende Genre, Stilleben und Raumdekorationen, Porträts und großformatige Historiengemälde, bis die reiferen Schaffensjahre die Auseinandersetzung mit den Opern Richard Wagners und gotischen Architekturen bezeugen.

Der am 28. Mai 1840 in Salzburg geborene Johann Evangelist Ferdinand Apolinaris Makart siedelte 1869 auf Ruf des Kaisers Franz Joseph I von seiner Studienstadt München nach Wien über, jene Stadt die er bis zu seinem Tod im Jahre 1884 künstlerisch prägen sollte.⁶

Der zentrale Schaffensort des Künstlers bildete sein Atelier in der Gußhausstraße im Wiener Stadtteil Wieden nahe der Karlskirche, das er im Zuge seiner Berufung auf Staatskosten erhalten hatte. Es sollte nur wenige Jahre dauern, bis sich das Atelier, angeregt durch zahlreiche Feuilletonberichterstattungen, zu einem Publikumsmagneten für Reisende entwickelte. Gegen Entgelt war es Aussenstehenden erlaubt, den Meister zu bestimmten Uhrzeiten bei der Arbeit zu bewundern und Eindrücke seiner berühmten Wirkstätte zu erhalten. Großes Interesse erfuhr dabei Makarts private Ateliersammlung, die wesentliche Grundlage seines malerischen Schaffens bildete. Neben Kopien Alter Meister, antiquarischen Büchern, Waffen und Geschirr war es vor allem ein umfangreicher Kostümfundus an historischen und „exotischen“ Gewändern, den der Künstler auf Reisen und Versteigerungen zusammengetragen hatte und für sein malerisches Schaffen wesentliche Inspirations-

⁶ Zu Makarts Biographie siehe ausführlich Pecht, Friedrich: *Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen*. Zweite Reihe, Nördlingen 1879, S. 341–379; Mikula, Renata: *Studien zu Hans Makart*, Diss. Wien 1971 (masch.); Frodl, Gerbert: *Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis*, mit einem Beitrag von Renata-Mikula Salzburg 1974; Heinzl, Brigitte: *Hans Makart. Zeichnungen – Entwürfe*, Begleitkatalog zur Ausstellung, Salzburg Carolino Augusteum; Schaffer, Nikolaus: *Biografie von Hans Makart*, in: *Ausst.-Kat. Salzburg 2007*, S. 9–50.

quelle darstellte. Darüber hinaus schöpfte der Künstler selbst aus seinem Fundus und kleidete sich privat in seine Schätze.⁷

Neben der malerischen Darstellung von Kostümen und der Einrichtung seines Ateliers tat sich der Künstler auch in der Austragung von Kostümfesten hervor. Die regelmäßig in Makarts Atelier veranstalteten Kostümbälle avancierten rasch zu gesellschaftlichen Großereignissen, auf denen die Teilnehmer das „Venedig des 16. Jahrhunderts“ oder die „Rubens-Zeit“ auferstehen ließen.⁸

1881 und 1882 wurde Makart zum Vorstand der Wiener Künstlergenossenschaft gewählt und war in dieser Funktion für die Ausstattung der Festivitäten des Künstlerhauses, unter anderem für die berühmten Kostümbälle zur Faschingszeit, verantwortlich.⁹

⁷ Hevesi schilderte 1899: „Zuweilen sah man das interessante Paar [Makart und seine zweite Gattin Bertha Linda, Anmerkung der Verfasserin] auf einem Kostümballe der Künstler, z. B. vor zwei Jahren in zwei unvergleichlichen spanischen Kostümen aus alten Goldstoffen, deren überwuchernde Stickerei sich in zollhohen roten Buckeln über den Stoff erhob.“ Hevesi, Ludwig: *Wiener Totentanz. Gelegentliches über verstorbene Künstler und ihresgleichen*, Stuttgart 1899, S. 166, Aufsatz ist mit dem Datum 4. September 1884 versehen. Die Schriftstellerin und Journalistin Christine von Thaler (1853–1936), die unter dem Pseudonym Christa del Negro veröffentlichte, erinnert sich in ihren Lebenserinnerungen wie ihr der Künstler allerlei Gegenstände vom Bazar in Kairo mitbrachte. S. Thaler, Christine von (Christa del Negro): *Fantasia. Das Lesebuch der ersten deutschen Journalistin*, bearb. von Rudolf Schade, Berlin 1929, S. 193.

⁸ Pecht hielt fest: „Das Atelier des Malers war allmählig ein Rendezvous der gesamten eleganten Welt und Halbwelt geworden und der Maler Arrangeur aller lebender Bilder und Maskenfeste. Endlich gab er selbst solche, zu welchen Zutritt zu erhalten eine Sache des höchsten Ehrgeizes ward und deren eines allein ihn 15.000 fl. gekostet haben soll.“ Pecht 1879, S. 367–368.

⁹ Vgl. Eitelberger, Rudolf: *Hanns Makart*. Vortrag gehalten am 16. October 1884 in der Kunstgewerbeschule des k.k. österr. Museums für Kunst und Industrie, in: Mittheilungen des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie (Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe); 1. November 1884, XIX. Jg., Nr. 230, Wien 1884, S. 242–251, hier S. 245. Das Wiener Künstlerhaus fungierte als zentraler Versammlungs- und Ausstellungsort der Künstler-schaft. 1861 wurde die „Genossenschaft bildender Künstler Wiens“ aus den ehemals unabhängig voneinander agierenden Künstlervereinigungen „Eintracht“ und „Albrecht-Dürer-Verein“ gegründet. Das vorrangige Ziel war die Bildung einer Ständevertretung sowie die Möglichkeit einen repräsentativen Versammlungs- und Ausstellungsort zu errichten. Die Jahresausstellungen des Wiener Künstlerhauses, deren erste 1869, die letzte 1914 stattfand, waren für die Genossenschaft der Künstler bedeutend, da sie zum Großteil das Schaffen heimischer Künstler vorführten und von der Öffentlichkeit rege besucht wurden. Vgl. *Das Künstlerhaus, Kaiser Franz Joseph I. und die Ringstraße*, hrsg. in Zusammenarbeit mit den Wiener Festwochen von der Gesellschaft bildender Künstler Österreichs (Ausst.-Kat. Wien, Künstlerhaus, 22. Mai – 24. Juni 1979). Wien 1979. Zur Gründungsgeschichte s. Anonym: *Die Gründungsgeschichte des Wiener Künstlerhauses* (Aus der ‚Denkschrift zur Feier des zehnjährigen Bestandes des Künstlerhauses‘), in: Österreichisches Kunstchronik, 1. April 1879, S. 161–167; Ranzoni, Emerich: *Malerei in Wien mit einem Anhang über Plastik*, Wien 1873, S. 94–112; Aichelburg, Wladimir: *Das Wiener Künstlerhaus. 1861–1986. 125 Jahre in Bild-dokumenten*, Wien 1986 sowie ebd. online <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/>, abgerufen am 23.02.2015; Winklbauer, Andrea: *Unter dem Motto der Phantasie. Wiener Künstlerfeste im 19. Jahrhundert*, in: Parnass Sonderheft Historismus, 1996, Heft 12, S. 114–118.

Sowohl in den Atelierfesten als auch in den kostümierten Feiern der Künstlerschaft ist der thematische und stilistische Bezug auf die gemalten Bildwelten evident und die Austragung von Kostümfesten historischer Thematik somit grundlegend für Makarts malerisches Schaffen.

Seine Bildakteure führte Makart dabei nur selten in zeitgenössischer Kleidung vor. Wie zu zeigen sein wird, verweisen die Einkleidungen, die der Künstler für seine Figuren wählte auf historische Stilepochen, die den Bezug zu Renaissance und Barock deutlich erkennen lassen, gleichsam aber auch kostüm- und kunsthistorische Anachronismen, Phantasieelemente, Parallelen zur zeitgenössischen Mode sowie Anklänge an das Theater- und Festkostüm nicht zu kaschieren versuchten.

Das gemalte historische Kostüm ist bei Makart ein facettenreiches Gebilde, dessen Zusammenstellung einen freien Umgang mit historischen Sujets erkennen lässt. Den Kostümschilderungen Makarts ist somit ein *historisierender* Charakter inhärent.

„Historisierend“ bedeutet in vorliegender Untersuchung, dass aus der Historie entlehnte Bildmotive entnommen, diese jedoch nicht rekonstruierend aus den Zeugnissen der Vergangenheit nachgebildet, vielmehr mit zeitgenössischen Vorstellungen und dissonanten Kostümstilen anderer Kulturepochen verknüpft wurden. Historistische Praxis fand ihr Ziel dabei nicht im Zusammenfügen einzelner Kopien, sondern in der Übernahme des Ausschnitthaften und der Zusammenführung vereinzelter historischer Elemente in eine eigenständige, *selbst erschaffene* Bildfindung.¹⁰ Die so entstandenen Kunstwerke lösen nicht den Anspruch auf historische Authentizität im Sinne einer minutiösen Rekonstruktion historischer Vorlagen ein, denn sie bleiben in ihrer Deut- und Lesbarkeit eng mit der Entstehungszeit und deren ästhetischen Vorstellungen verhaftet.

Diese „historistische Rezeptionspraxis“¹¹ bezog sich, so Mara Reissberger, auf ein historisches Vorbild, adaptierte dessen einzelne signifikante Details und schuf durch das Zitieren „ein neues Ganzes.“¹² Nicht dem Tradieren, vielmehr dem *Zitieren* des Vergangenen galt der Impetus, wie Reissberger es formulierte.¹³

¹⁰ Vgl. Reissberger, Mara: *Zum Problem künstlerischer Selbstdarstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Lebenden Bilder*, in: Zeman, Herbert (Hg.): *Die Österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830–1880)*, Graz 1982, S. 741–769, hier S. 753 und Anm. 43.

¹¹ Ebd. S. 753.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., in: Wagner-Rieger, Renate/Reissberger, Mara (Hg.): *Theophil von Hansen (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche; VIII)*. Wiesbaden 1980, S. 217–321, hier S. 249.

In Makarts Umgang mit historischen Kostümen spiegelt sich das Verständnis von Historie in jenem Zeitalter wider, das in der Forschung als „Historismus“¹⁴ bezeichnet wird. Stilistische Merkmale historischer Epochen fanden Eingang in zeitgenössische Kulturgüter, die bildende Kunst, Architektur, Interieur aber auch Kleidermode und kulturelle Praktiken, miteinschlossen. Die Adaption fand ihre positive Aufnahme durch eine unter zeitcharakteristischen Gesichtspunkten *stilisierte Interpretation*. Erst in der Überführung der historischen Muster nach zeiteigenen Parametern ließ sich das Historische glaubwürdig vermitteln und fand in dieser Aneignung codierte visuelle Muster, welche die mentalen Vorstellungen und Gedankenbilder der eigenen Lebenszeit zu artikulieren vermochten.

Dass dem Kostüm in der Malerei und dem *Verkleiden nach historischen Vorbildern* so große Aufmerksamkeit beigemessen wurde, ist eng mit dem zeitspezifischen Geschichtsverständnis, der „Vereinnahmung“ von Geschichte, verzahnt. Der Historismus gefiel sich im *Spiel der Mimikry*, dem Nachstellen historischer Stoffe in *Lebenden Bildern*, im Theater, auf Festzügen, Kostümbällen und Künstlerfesten. Im Nachahmen historischer Figuren ging es dabei nicht so sehr um die Assimilation an das Vorbild, im Sinne eines „Auslöschens“ der eigenen „Identität“ oder Lebenszeit, als vielmehr um deren Überhöhung mit den Mitteln der vestimentären „Maskerade.“¹⁵

¹⁴ Der Begriff „Historismus“ bleibt umstritten und ist nicht eindeutig definiert. Vielfach wird er synonym mit dem Begriff „Eklektizismus“ verwendet und auf die Baukunst der 2. H. d. 19. Jh. übertragen. Eine Vereinheitlichung und Festlegung ist jedoch verkürzt und gerade im Hinblick auf die Vielfältigkeit der Terminologie nicht unproblematisch. In vorliegender Untersuchung meint „Historismus“ die vertiefte Auseinandersetzung mit historischen Kunstepochen und Stilen aller Gattungen und deren Implementierung in die eigene Lebenswelt und Kunstproduktion unter zeitcharakteristischen Merkmalen. Zu der aktuellen Diskussion um eklektische Verfahren in der Kunst und den Versuch, diesen vorurteilsfrei auf die bildenden Künste anzuwenden s. die Publikation zu der internationalen Tagung an der Universität Bonn: *Best of? Eklektizismus in den bildenden Künsten von der Renaissance bis in die Postmoderne* (5. bis 7. März 2009) und die daraus hervorgegangene Publikation von Lehmann, Doris H./Petri, Grischka (Hg.): *Eklektizismus und eklektische Verfahren in der bildenden Kunst* (Studien zur Kunstgeschichte; 195). Hildesheim/Zürich/New York 2012. Der Hang zum eklektischen Prinzip in Makarts Schaffen wurde zwar erkannt, jedoch lediglich in Zusammenhang mit seinen Figurenkompositionen hinterfragt, nicht aber in der Darstellung seiner historischer Kostüme. Vgl. Mikula 1971, S. 28, S. 64; Novotny, Fritz: *Zu einem Bildnis Sarah Bernhards von Hans Makart*, in: Gosebruch, Martin/Dittmann, Lorenz (Hg.): *Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970*, Köln 1970, S. 336–339, hier S. 338.

¹⁵ Die Autorin übernimmt die Definition von Nina Trauth: Der Terminus „Maskerade“ wird auf jene Bildfiguren und Personen angewandt, die in einer nicht der Zeitkleidung entsprechenden Ausschmückung erscheinen und damit, wie Trauth es definiert, „maskiert“, in „Kleidung, Schminke und Habitus“ von den herrschenden Konventionen abweichend, dargestellt sind. S. Trauth, Nina: *Maske und Person. Orientalismus im Porträt des Barock* (Kunstwissenschaftliche Studien; 157). Berlin/München 2009, zugl. Diss. Trier 2005, S. 28. Zum „Maskenmotiv“ im 19. Jahrhundert s. ebd.: *(K)ein Ende der Maske im 19. Jahrhundert*, in: Kruse, Christiane (Hg.): *Maske, Maskerade und die Kunst der Verstellung* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 52). Wiesbaden 2014, S. 215–238.

Das Feld, in dem Makart so souverän operierte, muss vor dem Hintergrund der Konstituierung der Kunstgeschichte als Wissenschaft, der Wiederentdeckung der „Alten Meister“, einem wachsenden historischen Bewusstsein der Öffentlichkeit und deren Zugang zu den „schönen Künsten“ sowie dem damit einhergehenden „Kult“ um Geschichte in sämtlichen privaten Lebensbereichen gelesen werden.¹⁶ Der Aneignung von den als vorbildhaft empfundenen Epochen, Kulturen und Personen mittels Kostüm war eine Interpretation vorausgegangen, die die zeiteigenen (Wert-)Vorstellungen bereits in das Vor-Bild projiziert hatte.

Die *Mimikry durch Kostüm* ist vor diesem Hintergrund somit als performativer, schöpferischer Akt zu verstehen, der in der *Imitation* auch immer sich selbst spiegelte, reflektierte und die eigene Lebenssituation über das Kostüm verhandelte.

Die *historische Maskerade*, die im Folgenden die Kostümierung samt Schmuck, Accessoires und sonstigen Beigaben sowohl innerhalb eines Festes oder Festzuges, in *Lebenden Bildern* als auch in den zu besprechenden Gemälden und auf dem Theater meint, fungierte dabei als visuelle, verweisende Metapher und in ihrer freien Stilisierung als Bindeglied zwischen Vergangenheit und Gegenwart, gewünschter und „realer“ Lebenswirklichkeit.

Einhergehend mit dieser Rezeptionspraxis wurde der historisch überlieferte Inhalt unter neue Vorzeichen gestellt. Der *fiktive Charakter* rückte die Darstellungen in die Welt des Theaters, literarischer Stoffe und Sagen und wurde zum ästhetisch-dekorativen Element künstlerischer und bürgerlicher Lebensgestaltung.

Makarts malerische Interpretation historischer Stoffe und seine kostümreichen, kunst- und kostümgeschichtlich höchst komplexen Bildsujets, stehen somit in enger Wechselbeziehung zu dem Historienverständnis und der Kulturpraxis seiner Lebenszeit.

Das historische Kostüm in seinen Gemälden ist als „Schlüssel“, nicht nur ausschließlich zu Makarts Historienverständnis zu verstehen, sondern gleichsam Indikator, um die eingangs von Hevesi konstatierte „unvergeßliche Episode der Kunstgeschichte“¹⁷ kulturwissenschaftlich zu erschließen.

1.1 Untersuchungsgegenstand

Auch wenn die wissenschaftliche Literatur wiederholt die Könnerschaft Hans Makarts in der malerischen Umsetzung von Textilien anführte und sich die Phalanx seiner Historienschilderungen sowie die opulente Kostümausstattung der Bildfiguren zu einem Topos entwickelten, existiert bis dato keine eingehende Untersuchung, die sich dezidiert mit der Behandlung des historischen Kostüms in seiner Malerei auseinandersetzt und deren Provenienz innerhalb des Schaffens sowie im Kontext von Makarts Lebenszeit systematisch analysiert.

¹⁶ S. hierzu Kapitel 2 vorliegender Untersuchung.

¹⁷ Hevesi 1909, S. 5–6.

Die vorliegende Arbeit wird sich diesem Desiderat widmen und Herkunft, Umgang und Funktion von historischen Kostümen sowie deren Einbindung in Makarts Schaffen herausarbeiten.

Das gemalte respektive gezeichnete und das geschneiderte Kostüm sind im Schaffensprozess des Künstlers nicht voneinander zu trennen. Gemaltes und *haptisches Kostüm*¹⁸ bedingen sich gegenseitig. Beide Komponenten sind in ihrer Schöpfungspraxis eng miteinander verzahnt, so dass beide Untersuchungsgebiete äquivalent erschlossen werden. Neben Makarts malerischem Schaffen werden dahingehend sowohl die private Kostümsammlung des Künstlers, als auch die von ihm ausgerichteten und unter seiner Leitung ausgestatteten Kostümfeste in seinem Atelier und im Wiener Künstlerhaus, die Kostüme des Festzuges von 1879 sowie Makarts Einfluss auf die Bühnenkostüme der Wiener Theater als Untersuchungsfelder berücksichtigt.

Aufgrund seiner Verwurzelung in den künstlerischen Entwicklungen der Residenzstadt München werden ferner Makarts Studienjahre an der Kunstakademie sowie deren Festivitäten und die kulturellen Entwicklungen des im Fokus stehenden Zeitraums in der vorliegenden Abhandlung berücksichtigt.¹⁹

Im Zentrum der Arbeit stehen die beiden Historien Gemälde *Venedig huldigt Caterina Cornaro* (1872–1873, Abb. 1) und *Der Einzug Karls V. in Antwerpen* (1878, Abb. 2).²⁰ Diese bezeugen nicht nur Makarts Umgang mit historischen

¹⁸ Das geschneiderte Kostüm wird in vorliegender Untersuchung auch als „haptisches“ oder „stoffliches“ Kostüm bezeichnet. Die Begriffe wurden bewusst gewählt, um es von dem gemalten resp. gezeichneten Kostüm in Makarts Schaffen abzugrenzen. Als weitere Begrifflichkeit wird das Adjektiv „vestmentär“ von lateinisch „vestmentum“ (das Kleidungsstück) in Bezug auf Kleidung im weitesten Sinne einfließen.

¹⁹ Makarts Kunstschaffen ist eng mit der Akademieklasse des Historienmalers Karl Theodor von Piloty an der Münchner Kunstakademie verbunden, in die der Künstler 1860 aufgenommen wurde. Ferner war Makart häufig Gast der 1853 gegründeten Künstler-Gesellschaft „Jung München“. Vgl. Härtl-Kasulke, Claudia: *Karl Theodor Piloty (1826–1886). Karl Theodor Pilotys Weg zur Historienmalerei 1826–1855*. Mit einem kommentierten Katalog seiner Historienbilder (Miscellanea Bavarica Monacensi; 152). München 1991, zugl. Diss. Freiburg i. Br. 1990, S. 54. Zur sog. „Pilotyschule“ s. ebd. S. 56–59; Uhde-Bernays, Hermann: *Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert*. 2. Teil: 1850–1900. Neu herausgegeben von Eberhard Ruhmer (Pantheon-Colleg). München 1983. Dem progressiven, das romantische Künstlerideal infrage stellenden Zusammenschluss gehörten u. a. Wilhelm von Diez (1839–1907) und Wilhelm Busch (1832–1908) an. Vgl. Kamm, Stefanie: *Wilhelm von Diez, 1839–1907. Ein Künstler zwischen Historismus und Jugendstil* (Reihe Kunstgeschichte; 43). München 1991, zugl. Diss. Frankfurt a. M. 1990, S. 10–11. Zur „Diez-Schule“ s. Wolf, Georg Jakob: *Wilhelm von Diez und seine Schule*, in: *Die Kunst für Alle*, Oktober 1917, Jg. 33, Heft 1/2, S. 1–20.

²⁰ Beide Werke werden bis heute nicht vorbehaltlos als Historien Gemälde im „akademischen Sinne“ anerkannt und bereits zu Lebzeiten des Künstlers äußerst kontrovers diskutiert. Zur zeitgenössischen Kritik um Makart s. ausführlich Lehmann, Doris H.: *Historienmalerei in Wien. Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik* (Studien zur Kunst; 11). Wien/Köln/Weimar 2011, sowie die Ausführungen in Kapitel 2.4 dieser Untersuchung. Die vorliegende Dissertation ordnet beide Werke der Gattung Historienmalerei zu, auch deshalb, weil sie vom Künstler selbst als Werke dieser Gattung geschaffen wurden und verstanden werden sollten.

Kunstgeschichte (tuduv)

- Band 86: Bettina Weitner: **Das Kostüm bei Hans Makart** · Seine Auseinandersetzung mit Historie in Malerei, Theater, Festzug und Künstlerfest
2017 · 388 Seiten · ISBN 978-3-8316-4584-8
- Band 85: Regina Gade: **„de mi invención“?** · Francisco de Goya im Dienst der spanischen Monarchie von 1775 bis 1792
2015 · 888 Seiten · ISBN 978-3-8316-4485-8
- Band 84: Sabine Schmid: **Fotografie zwischen Politik und Bild** · Entwicklungen der Fotografie in der DDR
2014 · 374 Seiten · ISBN 978-3-8316-4293-9
- Band 83: Isabel von Bredow-Klaus: **Heilsrahmen** · Spirituelle Wallfahrt und Augentrug in der flämischen Buchmalerei des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit. Mit einem Katalog der originalen und gemalten Pilgerzeichenkollektionen und der gemalten Muschelkollektionen · 3., durchgesehene Auflage
2009 · 485 Seiten · ISBN 978-3-8316-0883-6
- Band 82: Bastian Eclercy: **Suis manibus?** · Studien zur Beteiligung von Mitarbeitern am Entwurfsprozess von Duccios Maestà
2004 · 130 Seiten · ISBN 978-3-8316-0365-7
- Band 80: Valerie Hammerbacher: **Der Aufruhr der Elemente – der Vulkanausbruch** · Eine Motivstudie zur englischen Naturästhetik des 18. Jahrhunderts
2004 · 190 Seiten · ISBN 978-3-8316-0366-4
- Band 74: Cornelia Andrea Harrer: **Galerien und Doppelaltäre in süddeutschen Barockkirchen**
1995 · 526 Seiten · ISBN 978-3-8316-7533-3
- Band 67: Enno Burmeister: **Architektur und Denkmalpflege** · Synthese in Theorie und Praxis
1994 · 222 Seiten · ISBN 978-3-8316-7502-9
- Band 42: Gertraud Heinrich: **Die Fossati-Entwürfe zu Theaterbauten** · Materialien zur Architekturgeschichte Istanbuls im 19. Jahrhundert
1989 · 118 Seiten · ISBN 978-3-8316-7326-1
- Siegfried Käss: **Der heimliche Kaiser der Kunst** · Adolph Bayersdorfer, seine Freunde und seine Zeit · alte ISBN: 3-88073-252-3
1987 · 317 Seiten · ISBN 978-3-8316-7252-3

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:
Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · info@utzverlag.de

Gesamtverzeichnis mit mehr als 3000 lieferbaren Titeln: www.utzverlag.de