

The winner takes it all – Weltgeschichte auf dem Taschentuch

KATHARINA-SOPHIE NIEDERMÜLLER

Während der Französischen Revolution (1789–1799) fanden politische Themen auch in der Kleidung ihren Niederschlag. Schon einige Jahrzehnte zuvor hatte man begonnen, politische oder tagesgeschichtliche Themen auf Textilien zu drucken, und so war es keineswegs verwunderlich, dass sich diese Motive in der Folge auch auf Taschentücher gedruckt fanden. Politische Ereignisse, Gesinnungen und Geisteshaltungen wirkten (z. B. in der Farbsymbolik) auch in Dekorationsstoffe des häuslichen Bereichs ein und so fanden sich auf Bettvorhängen oder

Sesselbezügen bisweilen Darstellungen von Friedensschlüssen oder siegreichen Taten. Die Knöpfe der Kleidung wurden ebenfalls für politische Aussagen genutzt und auf ihnen prangte meist revolutionäres Gedankengut. Als sich die politische Lage gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein wenig beruhigt hatte, erfreute man sich mehr an mythologischen, biblischen oder literarischen Themen.¹

Wie kam es jedoch dazu, dass das eher unauffällige, kleine Taschentuch, das im Gesamtbild der Kleidung eines



Abb. 1: Spotttuch über Napoleons Karriere. Auftr. K. Allesch

Menschen nicht besonders hervorsteicht, während der Französischen Revolution eine derartige Bedeutung bekam? Der Mensch schnäuzt sich, seit es ihn gibt, doch nicht immer verwendete er dafür ein Tuch. Zu Beginn reichten ihm die bloßen Finger, um die Nase von Verunreinigungen zu befreien. Erst die Römer und die Griechen nahmen dafür kleine Tüchlein, die sie auch zum Abwischen von Schweiß oder zum Verhüllen des Gesichtes verwendeten. Bekannt ist auch, dass römische Kaiser zum Akt der Eröffnung von Gladiatorenspielen ein kleines Tuch fallen ließen. Das Taschentuch wurde so aufgrund seiner vielschichtigen Verwendung wichtiger Bestandteil der Kleidung. Während des Mittelalters fristete es jedoch sein Dasein mehr im „Sack“ der Kleidung, weswegen es auch den Namen „Sacktuch“ erhielt. Die Kirche verlieh dem Taschentuch liturgische Bedeutung – benutzte man es doch während der Feier der Heiligen Messe dazu, den Kelch anzufassen. Die Renaissance, die sich in der Folge vermehrt der Antike zuwandte, holte das Taschentuch wieder in den Mittelpunkt des täglichen Lebens. Es diente damals als Mittel zum Kokettieren und wurde (meist) von den Trägerinnen in erstaunlich vielfältiger Art und Weise verwendet. Sie vermittelten damit den männlichen Partnern versteckte Signale, wie es um ihre Gemütslage stand. Noch heute zeugen zahlreiche Porträts von dieser Sitte.²

Von Italien aus gelangte das Taschentuch an andere Fürstenhöfe des damaligen Europa. Aufgrund von Kleiderverordnungen kann man darauf schließen, dass bis in die Zeit des Barock Taschentücher nur von höheren Gesellschaftsschichten verwendet wurden. Erst am Ende des 18. Jahrhunderts wurde ein solches Tuch auch von jedem Knecht, jedem Fuhrmann und jedem Handwerksburschen getragen. Grund dafür war die Verbilligung in der Herstellung solcher Tücher, die zu erschwinglichen Preisen erstanden werden konnten.³

Mitte des 18. Jahrhunderts kam das „Tabak-Schnupfen“ in Mode. In allen Gesellschaftsschichten war es deshalb für jedermann obligat, ein Schnupf- oder Taschentuch mit sich zu führen.⁴

Wie bereits zuvor erwähnt, kam es Mitte des 18. Jahrhunderts in Mode, Textilien mit politischen oder tagesgeschichtlichen Themen zu bedrucken. Höchstwahrscheinlich aufgrund der leichten Handhabung der quadratischen Taschentücher im Druckvorgang dürften diese zum Haupt-

träger dieser Mode avanciert sein. Da zudem der Verkauf in allen Gesellschaftsschichten möglich war, war dies mit Sicherheit ein zusätzlicher Beweggrund für die Produzenten, Taschentücher mit politischen Motiven anfertigen zu lassen.⁵

Nach der Französischen Revolution waren es vor allem die Taten Napoleons, die eine Vielzahl von Bildthemen boten. Keineswegs immer Lobeshymnen, sondern sehr oft Kritik in Form von Spotttüchern. Von Land zu Land waren die Bildmotive unterschiedlich, je nachdem, von welcher Bedeutung bestimmte Ereignisse für das jeweilige nationale bzw. internationale Interesse waren. Zudem konnte man mit Hilfe dieser bedruckten Tücher abweichende Darstellungen der Geschehnisse unter Umgehung der Zensur in ein anderes Land einführen. So wurde das Taschentuch zu einem wichtigen Instrument oppositioneller Agitation. Doch sehr bald wurde dem ein Riegel vorgeschoben und das Anfertigen von Spotttüchern für strafbar erklärt. Neben diesen sogenannten „Spotttüchern“ dienten solche, die tatsächliche politische Ereignisse zeigten, der staatlichen Propaganda.⁶

Eines der ältesten erhaltenen politischen Taschentücher stammt aus dem Jahre 1763. Es wurde anlässlich des Friedens von Hubertusburg gedruckt und nimmt mit einer Inschrift direkten Bezug auf die Geschehnisse der damaligen Zeit. Die bedruckten Taschentücher waren breiten Bevölkerungsschichten zugänglich, während die Dekorations- bzw. Möbelstoffe mit ähnlichem Dekor eher einem begrenzten Publikum zur Verfügung standen. Sie waren sehr teuer und nur wenige konnten es sich leisten, ihre Innenräume den modischen Zeitströmen immer aufs Neue anzupassen.⁸

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass es sowohl bedruckte Taschentücher mit tatsächlichen politischen Geschehnissen gab als auch solche, die ein belustigendes Bild davon lieferten. Diese sogenannten Spotttücher hoben sich meist schon in ihrer Farbigkeit von den anderen ab (grellrote und schmutziggelbe Farben sind hierfür als Vorlieben auszumachen). Ihre Bedeutung darf keineswegs unterschätzt werden, da mehrmals in Zeitschriften beanstandet wurde, dass sich die Bevölkerung an derartigen Tüchern erfreut, diese kauft und gebraucht.¹⁰

Die Textilindustrie Ende des 18. Jahrhunderts hatte sehr viele unterschiedliche Zweige, wovon einer der politische

Stoffdruck war. Um diesen Zweig auszubauen und in weiterer Folge auch Spotttücher anfertigen zu können, mussten erst die Beschränkungen für die Indienne-Produktion¹¹ fallen. Danach erst konnte man die Stoffe in den einzelnen Manufakturen nach Belieben mit floralen oder figürlichen und somit auch politischen Motiven versehen. Insgesamt spielten solche Motive im Bezug auf die gesamte Produktion einer Stoffdruckmanufaktur aber eher eine untergeordnete Rolle.¹²

Bei der Auseinandersetzung mit bedruckten Taschentüchern ist die Technik des Stoff- bzw. Zeugdrucks ein wichtiger Punkt. Man geht grundsätzlich davon aus, dass schon die Menschen der Stein- und Bronzezeitkulturen Gegenstände zu ihrer Verschönerung bedruckt haben. Als ein „Druck“ wird generell eine mechanische Vervielfältigung eines Bildes oder Ornamentes verstanden, und so dürften die auf alten Tongefäßen gefundenen Verzierungen aus der Frühzeit der Menschheit ein Hinweis auf diese Tätigkeit sein. Griechen und Römer verwendeten beispielsweise Bronze- oder Töpfermarkenstempel. Einziger Unterschied zum wirklichen Zeugdruck war das Fehlen der Druckfarbe im Druckvorgang. Damals war nur der Abdruck der auf den Stempeln befindlichen Motive zu erkennen, und im Fall einer Bearbeitung mit Farbe wurde diese mittels Pinsel auf die auszugestaltende Oberfläche aufgetragen.¹³

Bemalte Stoffe dürften wohl die unmittelbaren Vorläufer der bedruckten gewesen sein. Ausschlaggebend für Letztere war mit Sicherheit das Bedürfnis nach mechanischer Vervielfältigung eines Musters, die einhergeht mit einer deutlichen Zeitersparnis, einer erhöhten Produktion, einer Arbeitserleichterung und einer exakten Ausführung. Zum Druckvorgang musste hierfür lediglich ein Farbmittel hinzugefügt werden und so bedruckte man in der Folge sowohl Stoff als auch Papyrus oder Pergament. Welches Volk als erstes diesen entscheidenden Schritt Richtung Stoffdruck tätigte, liegt heute noch im Dunkeln. Auch der genaue Zeitpunkt ist nicht mehr feststellbar, doch setzt man aufgrund von Funden das Einsetzen des Stoffdruckes an den Beginn des 6. Jahrhunderts.¹⁴

Nachdem es durch das Mittelalter hindurch immer wieder vereinzelt Funde aus Gräbern oder in Kirchenschätzen gibt, lässt sich zu Beginn des 15. Jahrhunderts ein deutlicher Aufschwung in der Beliebtheit von bedruckten Stoffen dokumentieren. In den folgenden beiden Jahrhunderten ist aufgrund des steigenden Luxus und Wohlbefindens der

Menschen ein deutlicher Rückgang in der Verwendung bedruckter Textilien zu verzeichnen. Erst im 18. Jahrhundert, als sich das Baumwollgewebe¹⁵ als bedruckbare Unterlage durchsetzte, sind neuerliche Zuwächse in der Beliebtheit bedruckter Stoffe erkennbar. Verantwortlich dafür war das große Interesse aller Bevölkerungsschichten an derartigen Textilien. Hinzu kam, dass technische Innovationen auch in der Textilindustrie wirksam wurden und diese so der steigenden Nachfrage seitens der Bevölkerung nachkommen konnte. Im 19. Jahrhundert wurden die einzelnen Neuerungen perfektioniert und die Textilindustrie erreichte ein nie da gewesenes technisches Niveau.¹⁶

Wie entsteht ein bedrucktes Gewebe? Heute erlauben rotierende Walzen, die mit unterschiedlichen chemisch zusammengesetzten Farben bestrichen sind, einen sehr raschen und gleichmäßigen Druck. Demgegenüber bediente man sich in der Frühzeit einer Druckform, die meist eine Holzplatte war, und schnitt dort das gewünschte Muster mit Messer, Meißel und Stemmeisen ein. Es gab hier grundsätzlich zwei Möglichkeiten: Auf der einen Seite konnte man das Muster vertieft in die Holzplatte einschneiden, was nach dem Druck ein weißes Muster auf farbigem Grund zur Folge hatte. Andererseits war es möglich, lediglich die Linien für das Muster in der Druckform stehen zu lassen, und das sich so ergebende Relief des Musters erschien nach dem Druck farbig, während der Hintergrund weiß blieb. Durch alle Zeiten hindurch wurden diese beiden Techniken nebeneinander angewendet.¹⁷

War die Druckform fertiggestellt, so folgte der eigentliche Druck. Dabei wurde der unbedruckte Stoff auf eine weiche Unterlage gelegt. Durch die Jahrhunderte hindurch verwendete man für den zu bedruckenden Stoff hauptsächlich Leinen und Seide, die beide Mitte des 18. Jahrhunderts von den Baumwollgeweben abgelöst wurden. Nun wurde die Druckform mit Farbe eingefärbt und auf den Stoff gelegt. Hernach wurde durch Andrücken mit den Händen oder mittels Schlägen eines Holzhammers die Druckform auf das Gewebe gepresst. Am Ende entfernte man die Druckform wieder und erhielt das fertige, bedruckte Gewebe. Cennino Cennini (1370–1440)¹⁸ war einer der ersten Künstler, der diesen Vorgang für die Nachwelt in seinem Traktat der Malerei festhielt.¹⁹

Verwendete man bis weit ins 18. Jahrhundert hinein hauptsächlich Holzplatten als Druckform, so sind ab diesem

Zeitpunkt Kupferplatten für die einsetzende industrielle Anfertigung üblich geworden. Das komplizierte Druckverfahren, dass damals aufkam, geht auf die Erfindung des Schotten John Bell in den Jahren 1783–84 zurück und wurde zwei Jahrzehnte später auch auf dem Kontinent üblich. Als nächster Fortschritt wurden die einzelnen verwendeten Kupferplatten durch gravierte Druckwalzen ersetzt, die das Bedrucken von großen Stoffbahnen möglich machten. In der Folge wusste man auch das lithographische Druckverfahren²⁰ für die Textilproduktion zu nutzen und konnte damit vor allem die Herstellung von Taschentüchern vereinfachen. Ein sehr genaues und detailliertes Bild der Zustände in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in Österreich liefert das umfangreiche Werk²¹ des Ersten Österreichischen Kommissars für Fabriksinspektionen, Stefan Ritter von Keeß.²²

Nicht nur in Bezug auf den eigentlichen Druckvorgang wurden im 18. bzw. 19. Jahrhundert entscheidende Neuerungen getätigt. Beim Bedrucken eines Textils kam die Vor- und Nachbearbeitung der Stoffe hinzu. Wie bereits erwähnt, wurden damals in erster Linie Baumwollgewebe bedruckt, und da man auf eine lange Haltbarkeit der Muster großen Wert legte, wurden die unbedruckten Textilien zuerst gebleicht, gereinigt und geglättet, ehe sie mit unterschiedlichen Motiven bedruckt wurden. Nach dem Aufdruck setzte man die Stoffe heißer, feuchter Luft aus und anschließend wurden sie in kaltem Wasser gewaschen und gesteift. Durch die Nachbearbeitung sollte vor allem die Klarheit der Farbe und die Frische des Gewebes verstärkt werden.²³



Abb. 2: Europas große Bühne 1812. Aufn. K. Allesch

in einen bedruckten Stoff überhaupt als solchen ausmachen zu können und diesen nicht mit einem bemalten oder mit einem mit Schablonen bedruckten zu verwechseln, wird auf bestimmte Kennzeichen geachtet. Bemalte Stoffe haben grundsätzlich wässrig verlaufende Ränder und in Farbflächen finden sich vielfach unregelmäßig verteilte Farbmengen. Zudem ist die gemalte Linie eher unregelmäßig, wulstig, mager oder geschwellt. An den Enden solcher Linien sind auch vereinzelt unfreiwillige Auslaufslinien der Farbe zu erkennen. Dem gegenüber haben bedruckte Textilien scharf abbrechende, unverschommene Ränder und die Farbflächen lassen eine gewisse Gleichartigkeit im Farbauftrag erkennen. Die scharf abgegrenzten Linien gleichen zwar den schablonierten Mustern, doch wirken letztere eher plump und man hat bei dieser Technik zudem Probleme, ein Farbfeld mit einer In-sich-Musterung herzustellen. Man kann sich zwar hierfür mittels Stegen in den Schablonen behelfen, diese müssen jedoch auf der gedruckten Oberfläche wieder übermalt werden. Ein weiteres Indiz dafür, dass es sich um einen bedruckten Stoff handelt, bieten die sogenannten „Passer“ Neben einfarbigen bedruckten Stoffmustern gibt es auch solche mit unterschiedlichen Farben. Im Druckvorgang kann jedoch immer nur eine Farbe nach der anderen auf das Gewebe gedruckt werden und so ist es nötig, Stellen zu kennzeichnen, um im endgültigen Erscheinungsbild einen stimmigen farblichen Musterfluss zu erhalten. Diese Stellen sind als Punkte in der jeweiligen Druckfarbe an den Ecken der einzelnen Textilien erkennbar.²⁴

Aufgrund der Verwendung und Nutzung der Taschentücher sind heute nicht mehr allzu viele davon erhalten geblieben. Nicht ganz geklärt ist, ob sie ausschließlich für die Verwendung beim Schnupfen zur Verfügung standen, doch ergeben sich zu anderwärtigen Verwendungen nur Spekulationen.²⁵ Untersuchungen, die die Auflagenhöhe dieser Taschentücher zu eruieren versuchen, scheitern an den sehr unterschiedlichen Stückzahlen, die uns heute noch erhalten sind. Höchstwahrscheinlich hing die Produktionszahl sehr stark vom Gespür der Hersteller ab, welche Themen sich jeweils am besten verkauften.²⁶ Demnach wurden sehr populäre Taschentücher öfter reproduziert als diejenigen, die in der Bevölkerung weit weniger Anklang fanden. Bedruckte Taschentücher sind vor allem wegen ihres kulturhistorischen und technischen Aspektes interessant und geben Einblick in jene Themenbereiche, die das Volk bewegt haben.²⁷

Das Taschentuch des Landesmuseums stammt aus einer Serie von antinapoleonischen Taschentüchern mit Namen „Stage of Europe – Europäische Schaubühne 1812“, die 1813/14 in England angefertigt wurde. Über die Stückzahl gibt es keine genauen Angaben, doch dürfte diese sehr groß gewesen sein, da uns auch heute noch einige Exemplare in Museen zugänglich sind. Wie viel Stück eventuell noch in privaten Sammlungen vorhanden sind, ist der Literatur nicht zu entnehmen.²⁸

Ein Exemplar, das aus derselben Serie stammt, befindet sich beispielsweise im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.²⁹ In Anlehnung an dieses Tuch kann für das Kärntner Exemplar Folgendes festgehalten werden: Es handelt sich um einen Kupferplattendruck in Rot auf gelb gefärbtem Baumwollgrund. Rechts und links sind Webkanten zu erkennen und oben und unten ist das Tuch handgesäumt. Die Höhe beträgt 76,5 cm, die Breite 84 cm, wobei es sich um die üblichen Maße eines Taschentuches der damaligen Zeit handelt.³⁰ Die Inschriften sind zweisprachig ausgeführt, was auf die englische Produktion und den Vertrieb auf dem deutschsprachigen Kontinent hinweist.³¹

Dieses Spotttuch, das während der Befreiungskriege (1813–15) angefertigt wurde, bezieht sich auf die damaligen Geschehnisse in Europa einschließlich Russland. Konkret zeigt das große achteckige Mittelfeld – wie man bereits durch die Inschrift erfährt – die Europäische Schaubühne gegen Ende des Jahres 1812. Thematisiert wird der aufgrund des Brandes von Moskau vollzogene Rückzug napoleonischer Truppen aus Russland. Auf einer hölzernen Bühne wird Napoleon, der in die Knie gezwungen wurde und dem der Säbel bereits aus der Hand gefallen ist, durch die Personifikation von Russland mit einem gezogenen Säbel unmittelbar bedroht: Zeichen des verlorenen Feldzuges. Napoleon zugewandt ist die Personifikation von Preußen, das zuerst auf napoleonischer Seite an der Eroberung beteiligt war, sich dann aber in der Konvention von Tauroggen im Dezember 1812 dem russischen General Diebitsch verpflichtet und somit der russischen Armee Ostpreußen zugänglich gemacht hatte. Man erkennt, dass die Person im Begriff ist, ihren Säbel ebenfalls zu ziehen und Napoleon zu drohen. Der noch nicht ganz gezogene Säbel soll hier höchstwahrscheinlich als Sinnbild für das verspätete Eintreten auf russischer Seite dienen. Hinter Russland ist noch die Personifikation von Schweden erkennbar, die vom linken Rand der Bühne mit

gezogener Waffe einläuft. Schweden verbündete sich schon im April 1812 mit Russland, da Napoleon diesem Land die Angliederung Norwegens versagt hatte. Aufgrund der geographischen Lage war Schweden nicht unmittelbar am Kriegsgeschehen beteiligt und es stellte für Napoleon keine unmittelbare Gefahr da, was auch auf dem Taschentuch durch den Personenabstand erkennbar ist. Auf der rechten Seite der Bühne befinden sich noch weitere Personen, die dem mittleren Geschehen geschichtlich gesehen ein wenig voraus sind. So erkennt man den jüngsten Bruder Napoleons, Jérôme Bonaparte, der hier für das verbündete neugegründete Königreich Westphalen und für die Heiratspolitik seines großen Bruders steht. Kniend und die Arme zu Himmel gewandt, dürfte er wohl für sein eigenes Schicksal beten. Indessen scheinen die Vertreter der Rheinbundstaaten Franz I. von Österreich überzeugen zu wollen, ebenfalls dem Krieg beizutreten. Im Juli 1806 erfolgte durch Gründung des Rheinbundes die Konsolidierung des französischen Herrschaftsgebietes. Dieser Bund kündigte jedoch Napoleon ein paar Jahre später die Gefolgschaft auf.³²

Dass es sich hier um eine aufgestellte Schaubühne handelt, vermitteln uns die beiden Zuschaueransammlungen vor und hinter der Bühne, die diese Szene bejubeln. Zwei Leute im Publikum halten Schriftstücke in den Händen,

bei denen es sich einerseits um das beschönigende *Bulletin*/29 vom 3. Dezember 1812, zum Russlandfeldzug von Napoleon selbst verfasst, handelt und andererseits um die „Dispatches from L°Chathcart“ Deutliche Belustigung darüber steht den Leuten ins Gesicht geschrieben.³³

Die erste zentrale Inschrift *Stage of Europe Decr 1812/ Europäische Schaubühne in December 1812* befindet sich auf dem Balkenboden der aufgestellten Bühne, eine zweite Inschrift, die Bezug nimmt auf das kleinere, eingesetzte Bildfeld in den Wolken oberhalb des Geschehens, wurde zu beiden Seiten von diesem als aufgerollte Schriftrolle verwirklicht. Gezeigt wird eine Bildallegorie: Die stolze, aufgerichtete, weibliche Personifikation des Sieges ist hier im Begriff, das Schwert, das Napoleon entfallen ist – zu werten als Zeichen des verlorenen Krieges – im Tempel zu Ehren der knienden Personifikation von Europa aufzuhängen. Währenddessen hält die ebenfalls kniende Personifikation der Geschichte den Vorgang für die Ewigkeit auf einer Schrifttafel fest. Die dazugehörige Inschrift lautet: *VICTORY scized his sword as it fell from his hand/Saying "EUROPE your Freedom secure"/Then hung it aloft in the Temple of Fame./ A TROPHY to RUSSIA while time shall remain./ Or the page HISTORY writes shall endure.// Aus seiner Hand das fallend Schwert der Siegergriff/ Und sagte: "Sicher nun Europa, deine Freiheit"/*



Abb. 3: Napoleon erhält von Josephine das Kommando über die Armee in Italien. Aufn. K. Allesch

Dann hängte es hoch in dem Ruhmes Tempel auf, Für
Russland eine Trophäe so lange da giebt's Zeit, Oder die
Seite Geschichte da schreibt, fort dauern soll.³⁴

Acht kleinere Szenen, die um das Mittelbild herum gruppiert sind, zeigen verschiedene Vergehen, die Napoleon zur Last gelegt werden. Geschichtlich sich auf tatsächliche Ereignisse stützend, geben sie diese in belustigender Art und Weise wieder. Im Speziellen handelt es sich hier um Raub, Unmoral, Gottlosigkeit, Unbarmherzigkeit, Niedertracht, Verrat, Mord und Betrug. Die erste Handlung, die sich in Bezug auf das zentrale Mittelfeld 16 Jahre zuvor ereignet hat, befindet sich direkt unter diesem. Die Inschrift hierzu lautet: *BONAPARTE receiving Josephine the cast off*

Mistress/ of Barras with the command of the Army of Italy/ BONAPARTE empfaengt Josephine, die verworfene Geliebte/ von Barras mit Befehle ueber die Italienische Armee. Das hier gezeigte Vergehen der Niedertracht behandelt das Jahr 1796. In dieser Zeit wurde eine Verbindung zwischen Napoleon und Josephine, der ehemaligen Geliebten des Barras, zu beiderseitigem Nutzen eingegangen. Josephine war älter als Napoleon und wollte sich mit dieser Heirat höchstwahrscheinlich ihr kostspieliges Leben finanzieren, doch auch Napoleon profitierte von dieser Verbindung. Der Großteil des Hintergrundes wird hier von einer Palastmauer eingenommen, während auf der rechten Seite ein kleiner Ausblick in eine Stadt, höchstwahrscheinlich Paris, angedeutet wird. Im Vordergrund kann man zur

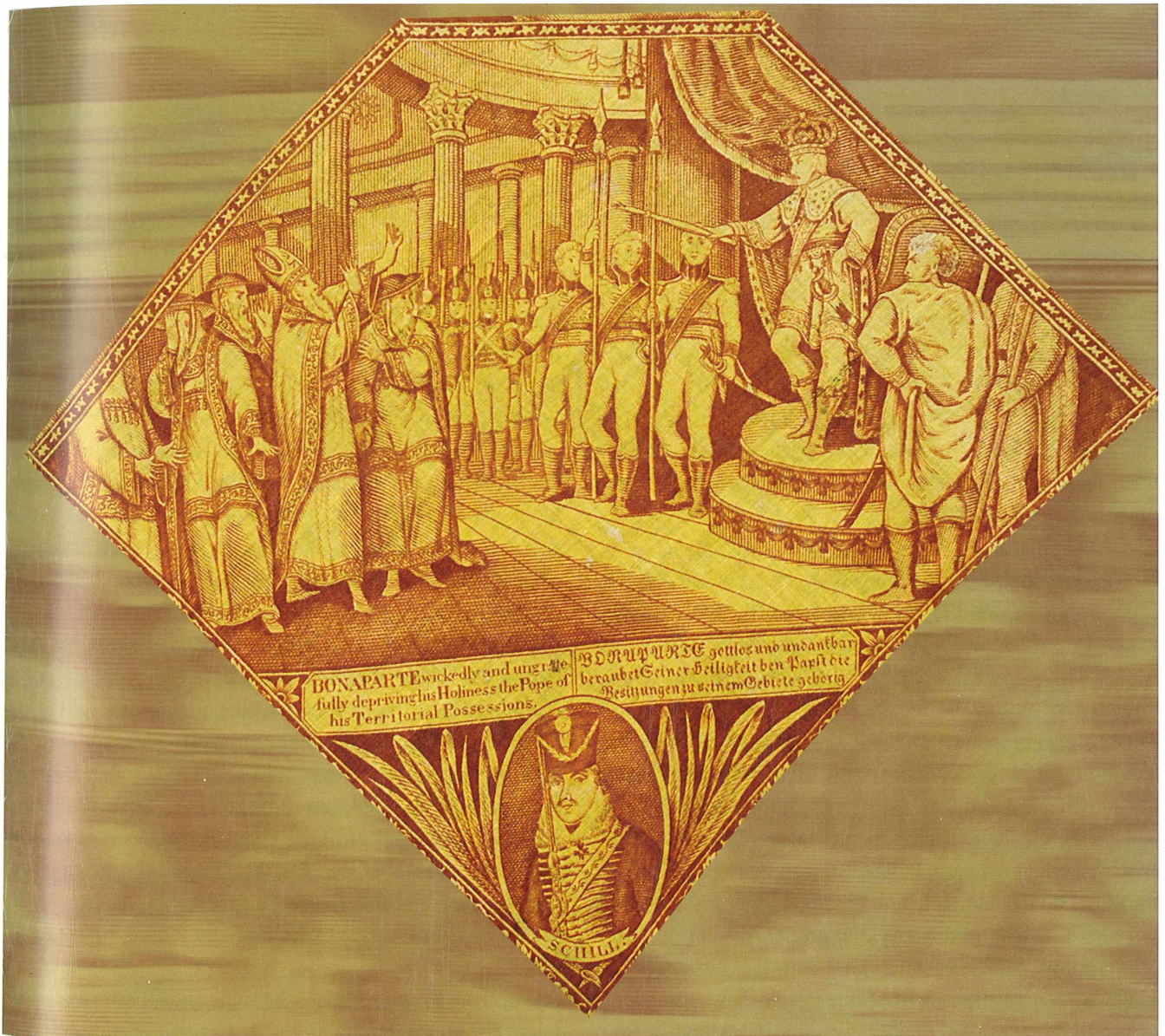


Abb. 4: Napoleons Triumph über Papst und Kirchenstaat. Auftr. K. Allesch

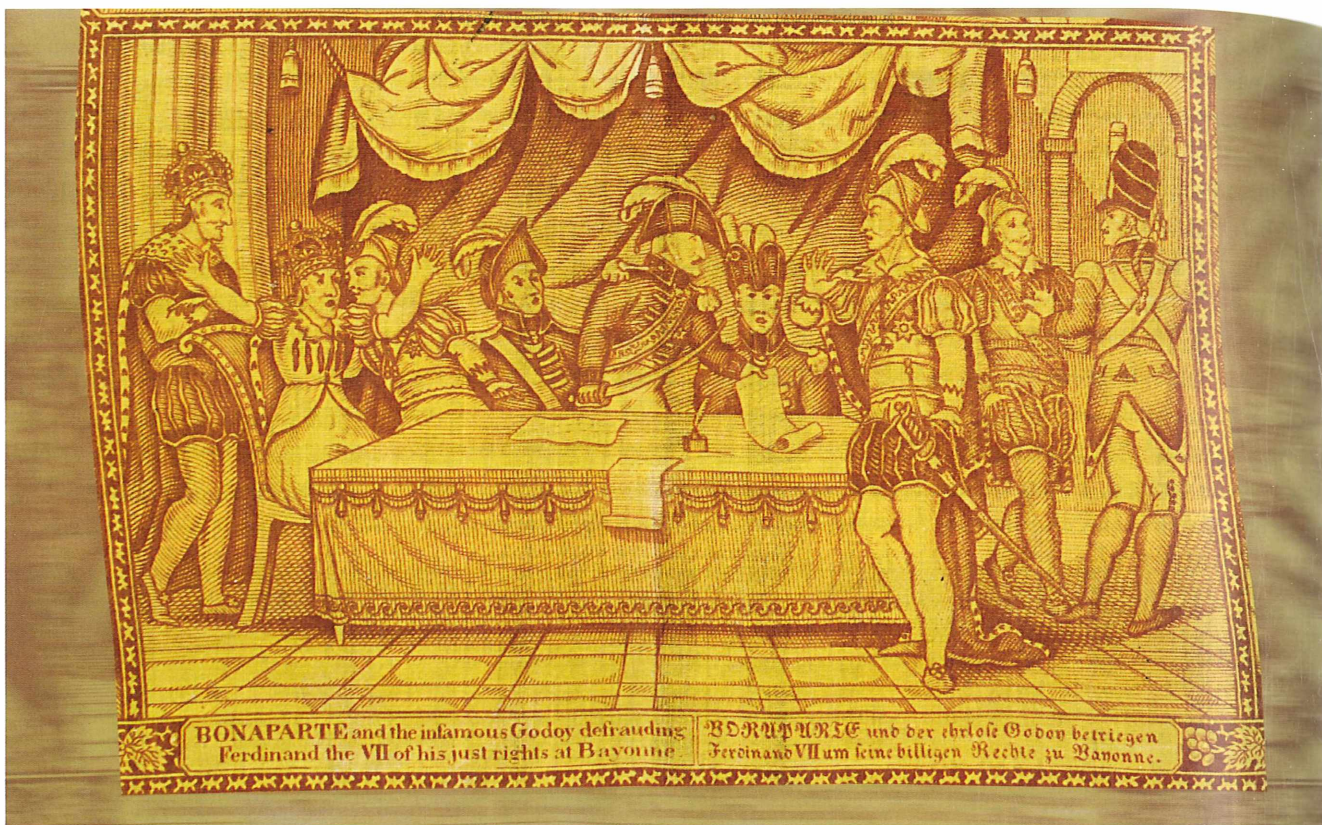


Abb. 5: Napoleon als Betrüger, der Ferdinand VII. seiner Rechte beraubt. Aufn. K. Allesch

Linken von Josephine Barras erkennen, der Napoleon eine Schriftrolle, in der das Kommando über die „Armee von Italien“ verzeichnet ist, aushändigt. Josephine lässt sich von dem ehrfürchtig in die Knie gegangenen Napoleon die Hand küssen. Ganz links im Eingang des Palastes stehen noch vereinzelt Personen, die in aufregendes Geflüster untereinander vertieft sind.³⁵

Dem Uhrzeigersinn folgend wird in der nächsten Szene links unten in der Ecke mit der Inschrift *BONAPARTE wickedly and ungrate/fully depriving his Holiness the Pope of/ his Territorial Possessions.// BONAPARTE gottlos und undankbar/ beraubt Seiner Heiligkeit den Papst die/ Besitzungen zu seinem Gebiete gehoerig* eine große Versammlung gezeigt. In deren Mitte steht Napoleon erhöht auf einem zweistufigen Podest und droht dem Papst und seinen Gefolgsleuten mit seinem Zepter. Wie bereits die Inschrift erkennen lässt, handelt es sich hier um Raub. Der Papst hat die Hände gleich der Position einer Fluchabwehr vor das Gesicht gestreckt. Die große Ansammlung im Hintergrund beider Männer lässt auf die Größe beider Hofstaaten schließen. So befinden sich durch ihre Hüte gekennzeichnete Kardinäle hinter dem Papst und in Reihe und Glied aufgestellte Soldaten versetzt hinter Napoleon

zur Unterstützung. Männer, die einer beratenden Tätigkeit nachgehen, sind ebenfalls vorhanden. Im Hintergrund der Versammlung ist eine klassizistische Architektur erkennbar, die auf den damals bevorzugten Architekturstil verweist. Ein weiteres Detail, das hier noch Erwähnung finden sollte, ist der zurückgezogene Vorhang hinter Napoleon. Seit der Tradition byzantinischer Kaiser ist dieses Stück Stoff ein Zeichen dafür, dass der Kaiser anwesend ist. Der Vorhang dient als Akt des Ver- und Enthüllens. In diesem Fall soll auf die Präsenz Kaiser Napoleons hingewiesen werden. Geschichtlich gesehen, behandelt diese Szene die Thematik des Italienfeldzuges von Napoleon 1796. Anstatt sich gebührend zu verteidigen, zollten die einzelnen Städte dem Feldherren große Ehrerbietung und feierten ihn beispielsweise in Mailand als großen Befreier. Andere Städte wiederum überreichten ihm Gold und Kunstgegenstände, um sich einen Frieden auszuhandeln. Der Papst war über das fast kompromisslose Entgegenkommen seiner Gebiete sehr aufgebracht, was hier in der Szene klar zum Ausdruck kommt.

Die nächste Szene zeigt einen großen, zur Bildebene parallelen Tisch, um den mehrere Menschen versammelt sind. *BONAPARTE and the infamous Godoy defrauding/ Ferdi-*

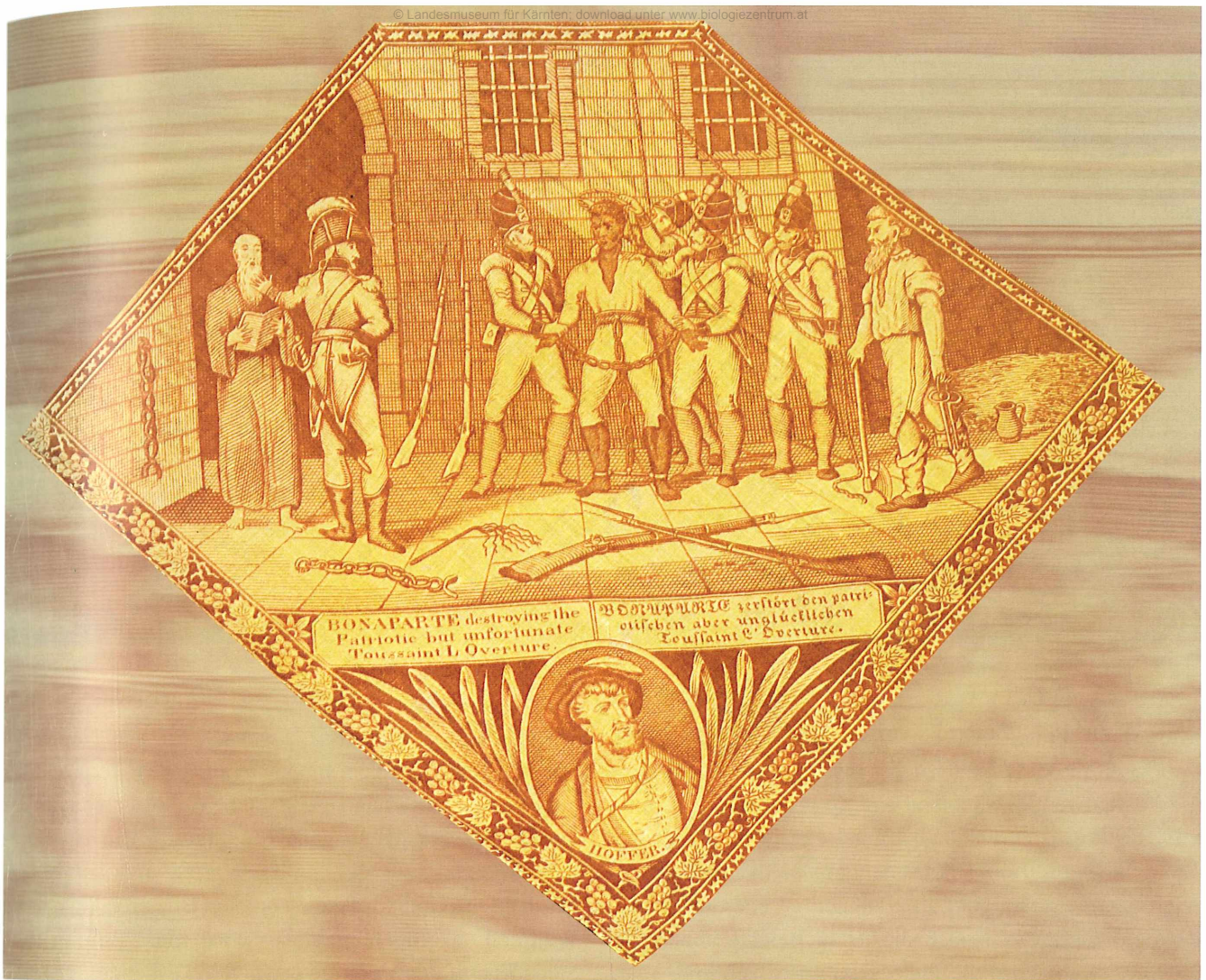


Abb. 6: Napoleon verurteilt Toussaint L'Ouverture zum Tod. Aufn. K. Allesch

and the VII of his just rights at Bayonne// BONAPARTE und der ehrlose Godoy betrogen/ Ferdinand VII um seine billigen Rechte zu Bayonne ist am unteren Bildrand zu lesen. In diesem Fall wird Napoleon das Vergehen des Betrugers zur Last gelegt. Zu sehen sind hier wieder das Vorhangmotiv und der gezogene Säbel als unmittelbare Bedrohung. Der Tisch, an dem sich die ganze Szene abspielt, weist eine eckige Form auf – nicht nur aufgrund des querrchteckigen Bildfeldes, sondern höchstwahrscheinlich auch deshalb, da ein runder Tisch seit dem europäischen Rittertum Gleichberechtigung bedeutet, die in diesem Zusammenhang mit Sicherheit fehl am Platz gewesen wäre.

Ferdinand VII., Sohn des spanischen Königs, wollte sich 1807 der Herrschaft seines Vaters bemächtigen. Durch einen politischen Coup gelang es Napoleon, in diesem

Streit seinen Bruder Joseph als König einzusetzen, der jedoch kurze Zeit später wieder vertrieben wurde. Einen weiteren Platz in diesem Bild hat der spanische Staatsmann Manuel de Godoy, der bei dieser Verschwörung Napoleon zu Hilfe kam.

BONAPARTE destroying the/ Patriotic but unfortunate/ Toussaint L'Ouverture// BONAPARTE zerstört den patriotischen aber unglücklichen Toussaint L'Ouverture lautet die Inschrift des nächsten Bildes. Bei dieser Gefängnissszene, die Napoleon des Mordes beschuldigen sollte, sind wenige Männer anwesend. Bei dem Mann, der in dieser Szene hingerichtet wird, handelt es sich um den haitischen Nationalhelden Toussaint L'Ouverture. Dieser war 1799 von Frankreich als Gouverneur der Kolonie Haiti eingesetzt worden. Durch seine Forderungen nach Abschaffung der Sklaverei handelte er sich großen Ärger mit dem



Abb. 7: Die Hinrichtung des Herzogs von Enghien. Aufn. K. Allesch

Mutterland Frankreich ein. Toussaint gelang es, die Franzosen für kurze Zeit von der Insel zu verbannen, doch kurz darauf sandte Napoleon eine Expeditionstruppe aus, um die Insel zurückzugewinnen. In den folgenden Kämpfen wurde Toussaint festgenommen und nach Frankreich deportiert. Im Bild zu erkennen ist ein Geistlicher, der dem Verurteilten noch die letzte Beichte abnehmen möchte. Ihm wird Einhalt geboten, während man Toussaint bereits den Strick um den Hals gelegt hat. Im Vordergrund sind noch zwei gekreuzte Gewehre erkennbar, zudem noch eine Kette und eine Geisel, die höchstwahrscheinlich auf vorangegangene Folter hinweisen dürfte.

Im Jahre 1799 ernannte sich Napoleon selbst zum Ersten Konsul Frankreichs. Offiziell sollte er dieses Amt für zehn Jahre innehaben. Mit dieser Ernennung erhielt er zudem sämtliche Vollmachten im Staat. Es bildete sich großer Widerstand gegen die Amtserhebung, und Verschwörungen gegen Napoleon standen an der Tagesordnung. 1803 wurde eine solche aufgedeckt, bei der unter anderem der Herzog von Enghien, ein Mitglied des ehemaligen Königshauses, beteiligt war.

In der folgenden Szene mit der Inschrift *BONAPARTE after a mock trial ordering/ the Duke D'Enghein to be Shot// BONAPARTE nach falschem Verhoere ordinirt/ den Herzog*

D'Enghein erschossen zu werden wird auf Napoleons unmoralisches Handeln hingewiesen. Im Hintergrund der Szene ist eine Festung zu erkennen. Viel Rauch deutet das unmittelbar vorangegangene Kampfgeschehen an. Recht makaber sind hier der geöffnete Sarg und das bereits geschaufelte Grab, das ganz vorne im Bild zu erkennen ist. Während Trompetengeblase wird der Befehl zum Schießen auf den Herzog von Enghien gegeben.

Beim nächsten Vergehen handelt es sich um Verrat. Erkennbar ist hier Napoleon, der sich an den Mastbaum eines Segelbootes klammert und ängstlich auf das Land, das er verlassen will (durch die Inschrift als Ägypten identifizierbar), zurückblickt. Sein Boot ist bereits auf hoher See, doch trotzdem treibt er seine wenigen Begleiter im Boot zur Eile an. Untermauert wird die Szene durch folgende Inschrift: *BONAPARTE meanly betraying/ his officers and cowardly deserting/ his Troops in Egypt// BONAPARTE niedertraechtlich seine/ Officiere verraethend und feige verlas-/ send seine Truppen in Egypten*. Nachdem Napoleon mit seinen Truppen erfolgreich in Ägypten gelandet war, spitzte sich 1799 die außenpolitische Lage Europas zu. Der Zweite Koalitionskrieg bahnte sich auf dem Festland an, was Napoleon, der ohnehin Probleme bei der Machterhaltung in Ägypten hatte, dazu veranlasste, dieses Land heimlich zu verlassen. Mit Glück auf hoher See gelang ihm die Umsegelung der Royal Navy, die

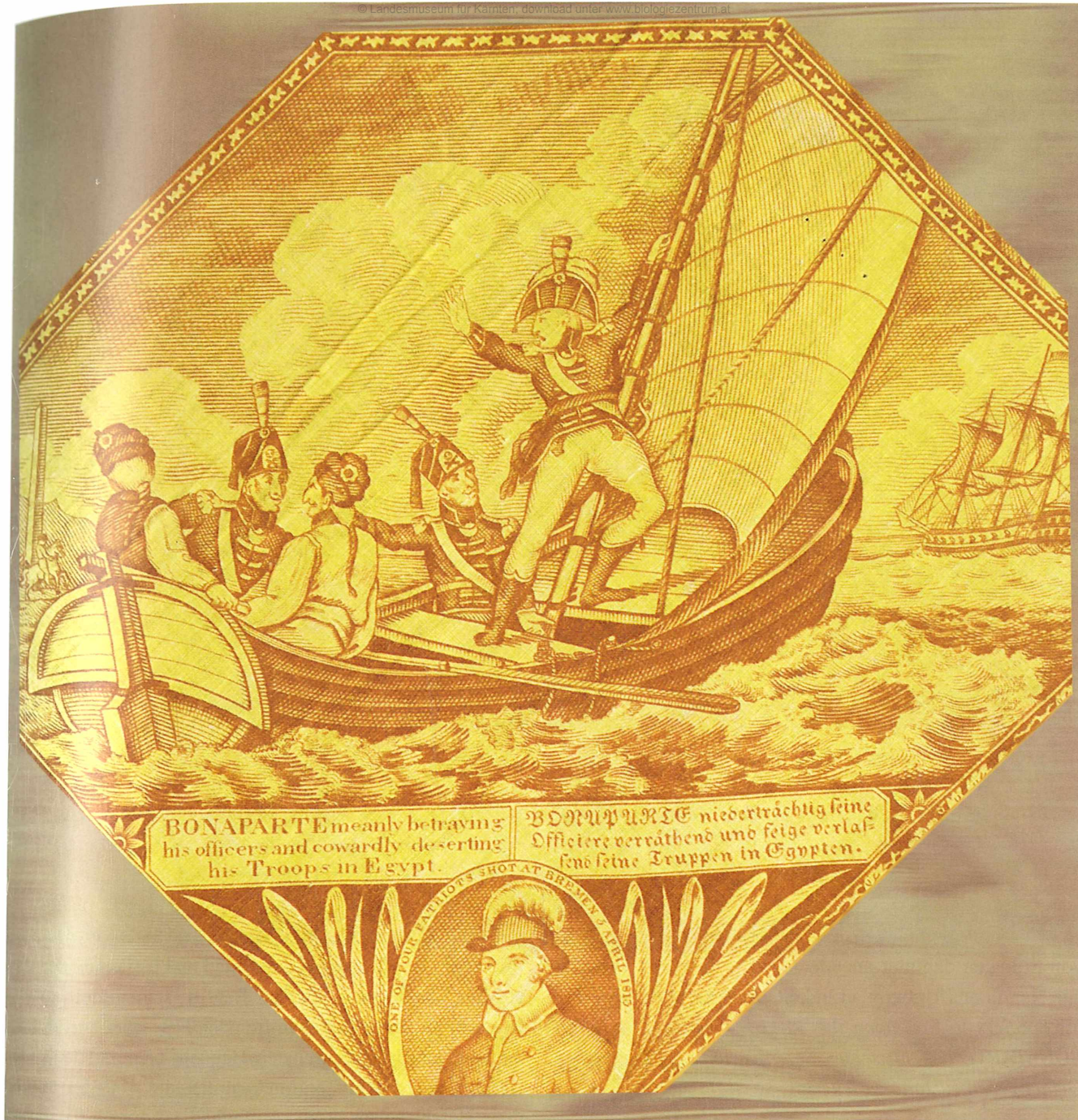


Abb. 8: Napoleons „Flucht“ aus Ägypten. Aufn. K. Allesch

kampfbereit auf ihn auf dem Mittelmeer wartete, und so landete er sicher auf Korsika.³⁶

Eine querrrechteckige Szene zeigt in der Folge eine exotische Landschaft mit Palmen. Dass es sich um ein weiteres Schlachtfeld handelt, macht ebenfalls wieder Rauch über dem Geschehen deutlich. Ähnlich der vor-vorhergehenden Szene ausgeführt, sind auch hier Napoleons Männer auf der linken Seite, während der zu Erschießende bzw. hier

die Feinde (Türken) sich auf der entgegengesetzten Bildhälfte finden. Bei dem Sieg verkündenden Reiter im Bildvordergrund dürfte es sich wohl um Napoleon handeln – bestärkt durch die Inschrift –, da diese Art der Darstellung des Herrschers auf einem Pferd einem gängigen ikonographischen Typus entspricht. Es gibt in vielen europäischen Städten auch heute noch eine Vielzahl solcher Reiterstandbilder. Das älteste erhaltene Standbild dieser Art ist das – mittlerweile durch eine Kopie ersetzt –



Abb. 9: Hinrichtung der gefangenen Türken in Jaffa. Aufn. K. Allesch

Reiterstandbild des Marc Aurel auf dem Kapitol in Rom.³⁷ Vom Künstler sehr geschickt verwirklicht wurde die endlos erscheinende Reihe der Soldaten. Dicht in Reih und Glied aneinandergestellt, scheinen sie in den Wogen des Nebels zu verschwinden und eine noch größere Anzahl von Soldaten dahinter anzudeuten. Die Inschrift verweist auf Napoleons Unbarmherzigkeit: *BONAPARTE ordering his Soldiers to fire/ upon the Turkish Prisoners at Jaffa/ BONAPARTE befiehlt seinen Soldaten auf die/ Türkischen Gefangenen zu Jaffa zu feuern.*

Der Ägyptenfeldzug war schon sehr lange geplant. Die Franzosen wollten sich vor allem die Vorrangstellung im Mittelmeer sichern, die bis dahin in englischer Hand lag. Zusammen mit den Türken wurde ein Feldzug vorbereitet. Nach der Einnahme von Ägypten erklärte Napoleon jedoch dem Osmanischen Reich, das sich gegen Frankreich gewendet hatte, den Krieg. Da die französische Flotte versenkt wurde und somit vom Mutterland abgetrennt war, setzte Napoleon seinen Feldzug nach Gaza und Jaffa fort. Was dort geschah, verdeutlicht die Inschrift.³⁸

Bei der nächsten Szene hat sich die Landschaft, in der sich das Geschehen abspielt, verändert. Palmen und eine kleine Pyramide, die sich im Hintergrund befindet, deuten wiederum auf Ägypten. Die Person in der rechten Bildhälfte mit ihrer Gefolgschaft ist auf den ersten Blick als Muslim identifizierbar. Kopfbedeckung, Gewand und Gesten deuten darauf hin. Napoleon ist hier im Begriff, seinen Gott zu verleugnen, indem er sich dem fremden Herrscher ehrfürchtig, mit vor der Brust gekreuzten Händen, nähert. Die beiden Gefolgsleute im Hintergrund ahmen die Unterwürfigkeit ihres Befehlshabers nach. Auffallend ist der Größenunterschied der Personengruppen im Bild. Trotz der bekannten geringen Körpergröße Napoleons ist der Muslim zu groß dargestellt worden. Man könnte hier vielleicht Anklänge an den mittelalterlichen Bedeutungsmaßstab vermuten. Verstärkt wird das gottlose Handeln Napoleons durch das Treten der Bibel mit den Füßen, während er sich zum Koran, den ein kniender Mann neben dem Muslim hält, hinwendet. Die Inschrift hierzu lautet: *BONAPARTE in Egypt professing/ himself a Mohometan, and/ trampling on the Bible/ BONAPARTE in Egypten beken-/ nend sich einen Mahomedaner/ tritt die Bieble mit Fuessen.*



bb. 10: Napoleons Konvertierung zum Mohammedaner. Aufn. K. Allesch

geschichtlich gesehen wird hier wieder der Ägyptenfeldzug zum zentralen Bildthema. Am 1. Juli 1798 landeten die Franzosen in diesem Land. Während sie sich auf dem Festland behaupteten, wurde ihre Flotte, die in den Gewässern vor Ägypten stationiert war, versenkt. Von den Ägyptern bekam Napoleon jedoch nicht jene Anerkennung, die er in den eroberten Gebieten Italiens erfahren hatte, denn hier wurde er als ungläubiger, fremder Europäer gesehen. Viele Aufstände mussten niedergeschlagen werden, und man glaubte vielerorts, Napoleon sei zum Islam übergetreten, damit die einheimische Bevölkerung esänftigt wurde.

Noch keine Erwähnung fanden vier Brustbilder von Personen, die in den Ecken des Taschentuches unter den

einzelnen Szenen eingefügt wurden. Bei dem Bild links unten beginnend erkennt man die Brustbilder von Ferdinand von Schill, Andreas Hofer, Herman Friese und T. S. Cristophe. Sie waren alle am Widerstand gegen die französische Armee und somit auch gegen Napoleon beteiligt. Friedrich Schill war ein preußischer Offizier, der versuchte im Jahre 1809 Preußen gegen Napoleon aufzuheben und 1809 in den Kämpfen bei Stralsund fiel. Der hierzulande sehr bekannte Andreas Hofer³⁹ verfolgte als Tiroler gegen Napoleon ähnliche Ziele. Die beiden anderen Männer waren ebenfalls Widerstandskämpfer, denen kein Erfolg vergönnt war und die ebenfalls von Napoleons Männern hingerichtet wurden. Da es sich bei Schill und Hofer um sehr populäre Widerstandskämpfer handelte, war es nicht notwendig, sie durch allzu große Inschriften

kenntlich zu machen. So sind ihre beiden Medaillons nur mit *Schill* und *Hofer* beschriftet worden, während die Taten der beiden weniger bekannten Männer in der Umrahmung der Medaillons erläutert werden. Da es sich bei den Gesichtern um keine Porträts handelt, dient die jeweilige Tracht der Männer als wesentlicher Hinweis auf ihre Identität. Die Brustbilder stehen in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit den übrigen Szenen, sondern wurden als zusätzliche antinapoleonische Elemente eingefügt. In erster Linie wird mit diesen Bildnissen die Gesamtaussage dieses Taschentuches unterstrichen.⁴⁰

Alles in allem lässt sich festhalten, dass mit diesem Tuch eine klare antinapoleonische Propaganda, von England ausgehend, verfolgt wurde. Die zweisprachigen Inschriften lassen aufgrund der deutschen Rechtschreibfehler auf eine Produktion in England schließen. Nicht immer fehlerfrei sind die deutschen Übersetzungen, bei denen man vor allem die Schwierigkeit der Abwandlung der Verben in die verschiedenen Zeiten feststellen kann. Beurteilt man die einzelnen Szenen nach ihrer Aussagekraft, so muss man dem oder den Künstler(n) durchaus ein Lob aussprechen. Die einzelnen Szenen vermitteln ihren Inhalt klar mit wenigen Personen, Gegenständen und Landschaften. Unterstützt durch meist sehr übertriebene Gesten wird der Inhalt für alle Bevölkerungsschichten verständlich gemacht. Als Beispiel sei hier die Eckszene links unten am Tuch hervorgehoben. Man erkennt die Übermacht Napoleons durch seine erhöhte Position, den gestreckten Zepter und die in die Hüfte gestemmte Hand. Währenddessen versinnbildlicht der Papst ihm gegenüber, die Hände wie einen Fluch abwehrend von sich gestreckt

und mit angsterfülltem Gesicht, Unterdrückung. Da es sich bei den Gesichtern um keine Porträts handelt, wurde mit vielen unterschiedlichen Attributen gearbeitet, um die einzelnen Personen in den Szenen zu identifizieren. In der zuvor beispielhaft erwähnten Szene unterscheidet sich der Hofstaat des Papstes durch Gewänder und Kopfbedeckungen von dem Napoleons. Es bedurfte in der Zeit der Anfertigung des Tuches für die Identifikation keines sonderlichen Wissens, da man mit diesen Attributen allgemein vertraut war.

In diesem Spotttuch werden wichtige Eckpunkte von Napoleons Leben behandelt. Ausgehend bei dem linken unteren Eckbild mit dem Italienfeldzug werden gegen den Uhrzeigersinn die Heirat mit Josephine, der Ägyptenfeldzug in drei Szenen, eine Verschwörung in Frankreich und Vorgänge in Haiti und Spanien thematisiert. Den Endpunkt dieser geschichtlichen Reihe bildet das zentrale Mittelfeld, das die Geschehnisse kurz vor der Anfertigung des Tuches 1812 zeigt.

Dieses Spotttuch ist Teil politischer Propaganda, in der sich die Auseinandersetzung des gemeinen Volkes mit der politischen Situation zu Beginn des 19. Jahrhunderts spiegelt.

Anschrift der Verfasserin

Mag. Katharina-Sophie Niedermüller

Dellach 180

A-9772 Dellach im Drautal

katharina.niedermueller@student.uibk.ac.at

ANMERKUNGEN

1 Jutta ZANDER-SEIDL, Politik als Dekor, Zeitgeschichtliche Motive auf Stoffdrucken des 18. und 19. Jahrhunderts, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1989, S. 309 ff.; dieselbe, Kleiderwechsel, Frauen-, Männer- und Kinderkleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts. Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums 1, Nürnberg 2002, S. 177 f.; Robert FORRER, Die Zeugdrucke der byzantinischen, romanischen, gotischen und späterer Kunstepochen, Strassburg 1894, S. 36; Leonie

von WILCKENS, Geschichte der deutschen Textilkunst, vom späten Mittelalter bis in die Gegenwart, München 1997, S. 179 f.

2 Hildemarie SCHWINDRAZHEIM, Taschentücher mit Bildaufdruck, in: Altonaer Museum in Hamburg. Jahrbuch 4, 1966, S. 95 ff.; Margarete BRAUN-RONSDORF, Das Taschentuch, in: Ciba-Rundschau 94, 1950, S. 3448 ff.; Ruth KLEIN, Lexikon der Mode, Baden-Baden 1950, S. 383 (Stichwort: Taschentuch).

- 3 SCHWINDRAZHEIM, siehe Anm. 2, S. 95 f.; Max von BOEHN, Die Mode, Menschen und Mode des 16. Jahrhunderts, München 1923, S. 169 f.
- 4 BRAUN-RONSDORF, siehe Anm. 2, S. 3458; ZANDER-SEIDL, Politik als Dekor, siehe Anm. 1, S. 311 f.
- 5 ZANDER-SEIDL, Politik als Dekor, siehe Anm. 1, S. 311 f.
- 6 Dieselbe, S. 311 f.; WILCKENS, siehe Anm. 1, S. 179 f.
- 7 Elisabeth ALBRECHT-MATHEY, The Fabrics of Mulhouse and Alsace 1750-1800, Leigh-on-Sea 1968, Abb. 3.
- 8 ZANDER-SEIDL, Politik als Dekor, siehe Anm. 1, S. 312.
- 9 Das Publikum, „welches anstandslos solche Tücher kauft [...] und in Gebrauch nimmt.“ Aus: Brandenburgia. Monatsblatt der Gesellschaft für Heimatkunde der Provinz Brandenburg zu Berlin 4, 1895, S. 272.
- 10 ZANDER-SEIDL, Politik als Dekor, siehe Anm. 1, S. 309.
- 11 Indienne: Es handelt sich hierbei um ein handbemaltes, in späterer Zeit industriell bedrucktes Baumwollgewebe. Im 17. Jahrhundert wurde es hauptsächlich aus Indien importiert, doch bald machte man sich auch auf dem europäischen Festland daran, diese Produktion, die reglementiert war, aufzunehmen. Frankreich übernahm zu Beginn des 18. Jahrhunderts für die nächsten 200 Jahre die führende Rolle in der europäischen Textilproduktion auf fast allen Gebieten. Napoleon selbst legte zudem einen sehr großen Wert auf den Ausbau der Textilindustrie und förderte Unternehmungen diesbezüglich. (Vgl. hierzu: Brigitte TIETZEL, Geschichte der Webkunst, Technische Grundlagen und künstlerische Tradition, Köln 1988, S. 177–201; SCHWINDRAZHEIM, siehe Anm. 2, S. 3465.)
- 12 ZANDER-SEIDL, Politik als Dekor, siehe Anm. 1, S. 309.
- 13 FORRER, siehe Anm. 1, S. 9 f. und S. 38 f.
- 14 Vgl. Robert FORRER, Die Zeugdrucke der byzantinischen, romanischen, gotischen und späterer Kunstepochen, Strassburg 1894; derselbe, Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit, Strassburg 1898.
- 15 Bei einem Großteil der Baumwollgewebe handelt es sich um Kattun. Dies bedeutet, dass das Gewebe in der einfachsten Bindung, der sogenannten Leinwandbindung, angefertigt wurde. Hierbei werden abwechselnd Schussfäden über Kettenfäden gelegt, wobei im Webprozess Erstere alternierend unter bzw. über Zweitere geführt werden.
- 16 FORRER, siehe Anm. 1, S. 9 f. und S. 38 f.; zeitgenössische Quelle zum Stoffdruck des späten 18. Jahrhunderts: Johann Georg KRÜNITZ, Oeconomische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus-, und Landwirtschaft in alphabetischer Ordnung, 242 Bände, Berlin 1773–1858; Axel FÖHL und Mario HAMM, Die Industrie-geschichte des Textils, Technik, Architektur, Wirtschaft, Düsseldorf 1988.
- 17 FORRER, siehe Anm. 1, S. 7 f.
- 18 „[...] mache Zeichnung und Schnitt auf dem Model, [...] schmiere damit (gemeint ist die schwarze Farbe) das vertiefte Brett ein, sorgfältig, [...] lege es ordentlich und gleichmässig unter die in Rahmen gespannte Leinwand; nimm einen Holzschild in die Rechte und presse mit dem Rücken kräftig auf diese Fläche, [...] (wenn) du die Farbe gut in die Leinwand oder in das Tuch eingesaugt glaubst, nimm deine Form weg [...]“ Aus: Cennino CENNINI da Colle di Valdelsa, Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei, übersetzt von Alberti ILG, Wien 1871, S. 122.
- 19 FORRER, siehe Anm. 1, S. 7.
- 20 Lithographie, Steindruck: Es handelt sich hierbei um ein manuelles Flachdruckverfahren mittels Kalksteinplatten oder Metallfolien, das nicht auf einem Reliefprinzip, sondern auf einem chemischen Kontrastprinzip beruht.
- 21 Stefan RITTER VON KEEß, Darstellung des Fabriks- und Gewerkswesens im österreichischen Kaiserstaate, 3 Bände, Wien 1819, 1823, 1824; derselbe und W. C. W. BLUMENBACH, Systematische Darstellung der neuesten Fortschritte in den Gewerben und Manufakturen und des gegenwärtigen Zustandes derselben, 2 Bände, Wien 1829 und 1830.
- 22 WILCKENS, siehe Anm. 1, S. 183; vgl. Wilhelm H. KURRER, Geschichte der Zeugdruckerei, der dazu gehörigen Maschinen und Hilfswerkzeuge und der Erfindung im Gebiete des Colorits für den Baumwollen-, Leinen-, Seiden- und Schafwollendruck bis auf die neueste Zeit, Nürnberg 1840.
- 23 ZANDER-SEIDL, Politik als Dekor, siehe Anm. 1, S. 310; FORRER, siehe Anm. 1, S. 34.
- 24 FORRER, siehe Anm. 1, S. 8.

- 25 Übergroße Taschentücher dürften wohl als Tisch-
tücher Verwendung gefunden haben, während aus
Mangel an Beweisen die Annahme, Frauen hätten
diese Tücher um den Hals getragen, abgelehnt wird.
Vgl. hierzu: BRAUN-RONSDORF, siehe Anm. 2, S.
3448–3472.
- 26 Beispielsweise verzeichnete die Manufaktur Dollfus
Mieg & Cie in Mulhouse für die Jahre 1801/02 unge-
fähr 50 verschiedene mit historischen Motiven verse-
hene Taschentücher. Aus: Ausstellungskatalog:
Présentation de la Collection Louis Becker.
Mouchoirs et Tissus imprimés des XVIII et XIX siè-
cles. Société Industrielle de Mulhouse, Musée de
l’Impression sur Etoffes, Mulhouse 1954, S. 4.
- 27 ZANDER-SEIDL, Politik als Dekor, siehe Anm. 1,
S. 309 f.; FORRER, siehe Anm. 1, S. 38.
- 28 ZANDER-SEIDL, Politik als Dekor, siehe Anm. 1,
S. 309 f.
- 29 Es gibt im Germanischen Nationalmuseum in
Nürnberg auch noch zwei weitere Taschentücher mit
demselben Motiv, die beide allerdings auf weißes
Baumwollgewebe in Rot gedruckt wurden. Zudem
beherbergt dieses Museum eine eigene Textil-
restaurierungswerkstatt, wo die einzelnen Tücher
zum einen genau untersucht und zum anderen ent-
sprechend restauriert werden.
- 30 Grundsätzlich gibt es nur wenige Taschentücher, die
weniger als 70 cm und mehr als 85 cm Seitenlänge
aufweisen. Die erhaltenen größeren Varianten, die
über 90 cm sind, dürften wohl als Tischtücher
Verwendung gefunden haben. Aus: ZANDER-
SEIDL, Politik als Dekor, siehe Anm. 1, S. 311.
- 31 ZANDER-SEIDL, Politik als Dekor, siehe Anm. 1,
S. 317; Gert SPIES, Die europäische Schaubühne im
Dec. 1812, in: Städtisches Museum Braunschweig
Miszellen 7, Braunschweig 1971, (keine Seiten-
zahlen).
- 32 ZANDER-SEIDL, Politik als Dekor, siehe Anm. 1,
S. 318; FORRER, siehe Anm. 1, S. 37 f.; SPIES,
siehe Anm. 31; geschichtlich vgl. Georges
LEFEBVRE, Napoleon, übersetzt von Peter
SCHÖTTLER, Stuttgart 2003.
- 33 ZANDER-SEIDL, Politik als Dekor, siehe Anm. 1,
S. 318.
- 34 Dasselbe; SPIES, siehe Anm. 31.
- 35 SPIES, siehe Anm. 31.
- 36 Derselbe.
- 37 Volker HUNECKE, Europäische Reitermonumente.
Ein Ritt durch die Geschichte Europas von Dante bis
Napoleon, Paderborn 2008.
- 38 SPIES, siehe Anm. 31.
- 39 Meinrad PIZZININI, Andreas Hofer, Seine Zeit
Sein Leben – Sein Mythos, Innsbruck 2008.
- 40 SPIES, siehe Anm. 31.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Rudolfinum- Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten](#)

Jahr/Year: 2009

Band/Volume: [2008](#)

Autor(en)/Author(s): Niedermüller Katharina-Sophie

Artikel/Article: [The winner takes it all - Weltgeschichte auf dem Taschentuch. 253-268](#)