

Textile Glaubensbekenntnisse?

Möglichkeiten und Grenzen von Kleidung als konfessionelles Medium im protestantischen Frauenporträt der Frühen Neuzeit

Karin Schrader

Kleidung, respektive modische Kleidung, als konfessionelles Medium ist aktuell wieder in den gesellschaftspolitischen Fokus gerückt. Insbesondere die 2018 und 2019 in San Francisco und Frankfurt am Main gezeigte kontroverse Ausstellung „Contemporary Muslim Fashion“ hat deren sozialpolitische Sprengkraft verdeutlicht. Entzündete sich hier am Beispiel der Verschleierung eine heftige Debatte an dem Vorwurf der mangelnden kritischen Auseinandersetzung mit einem suppressiven Frauenbild, so offenbarte der differenziertere Diskurs, dass es sich bei dem Phänomen der *Modest Fashion* durchaus um einen von Frauen selbstbestimmten Kleidungsstil handeln kann.¹

Entscheidend für die Vermittlung von Mode war und ist ihre mediale Visualisierung. Die aktuelle globale Relevanz visueller Selbstdarstellung und -vermarktung baut dabei auf eine lange Tradition. Sie hat ihre Vorbilder in der europäischen Porträtkunst der Frühen Neuzeit, als der bildlichen Aussagekraft innerhalb der ständischen Repräsentation eine Schlüsselfunktion zukam. Damals wie heute galten Porträts als ideales Propaganda- und Prestige-Medium, wurden inszeniert, geschönt, instrumentalisiert und beinhalteten eine spezifische Emblemik, die den Zeitgenossen vertraut war, für nachfolgende Generationen jedoch oftmals unverständlich wurde. Stets wurden diese Bilder über die zur Verfügung stehenden medialen Kanäle verbreitet und somit popularisiert; bis heute wird der ökonomische und soziale Status der Dargestellten vornehmlich durch das Medium der Kleidung verhandelt.

In der modernen, säkularisierten westlichen Welt hat sich die Symbolkraft von Kleidung als konfessionell identitätsstiftendes Medium jedoch weitestgehend verloren. Wie aber sah es in Zeiten aus, in denen die Religion auch hier das gesellschaftliche Leben grundlegend bestimmte, in denen Reformation und Religionsstreitigkeiten gravierende soziale und politische Konflikte sowie Umwälzungen hervorriefen und in denen die Selbstdarstellung auch immer unmittelbar mit der eigenen Memoria verknüpft war? Inwieweit lassen sich in den Porträts jener Zeit konfessionelle Profilierungen ablesen und inwieweit wurde und konnte die dargestellte Kleidung dabei als Mittel der Distinktion oder Integration eingesetzt werden?² Diesen Fragen möchten die vorliegenden Ausführungen am Beispiel von Fürstinnenporträts des 16. Jahrhunderts nachgehen. Frühneuzeitlichen Fürstinnen kam einerseits eine wichtige Vorbildfunktion für das christliche Wohlergehen ihrer Untertanen zu, andererseits waren sie eng in ihre konfessionell geprägten dynastischen Netzwerke eingebunden und konnten sich durchaus religionspolitisch profilieren. Grundsätzlich lassen sich diese Überlegungen auch auf Porträts von Fürsten übertragen. Inwieweit aufgrund der differenten sozialen Funktionen

¹ Contemporary Muslim Fashion. Hrsg. von Jill D'Alessandro und Reina Lewis. Ausst.Kat. Museum Angewandte Kunst, Frankfurt a.M. Frankfurt a.M. 2018.

² Zu dieser Fragestellung siehe insbesondere Matthias Müller: Bildnis und Bekenntnis. Zum Problem des „protestantischen“ Herrscherporträts und seiner „Erfindung“ in der Cranach-Werkstatt. In: Günter Frank, Maria Lucia Weigel (Hrsg.): Reformation und Bildnis. Bildpropaganda im Zeitalter der Glaubensstreitigkeiten (Kunst und Konfession in der Frühen Neuzeit 3). Regensburg 2018, S. 63–79, bes. S. 63.

der Geschlechter auch die dargestellte Kleidung unterschiedlich verhandelt wurde, bliebe zu untersuchen. Frauenkleidung konnte eventuell mehr Zwischentöne bedienen, was der Komplexität der vermittelten Rollenbilder geschuldet war, welche die frühneuzeitlichen Fürstinnen im Laufe ihres Lebens bedienen mussten: sei es als Tochter, Braut, Gemahlin, Mutter, Vormünderin, Witwe, Herrscherin oder Regentin.

Im Zuge des aktuellen Material-Culture-Diskurses befasst sich auch die kunstgeschichtliche Forschung aus neuer Perspektive mit der bildlichen Darstellung von Kleidung respektive mit deren emblematischer und semantischer Funktion als visuelles Kommunikationsmittel sowie ihrer Materialität und Rezeption.³ Auch die folgenden Überlegungen basieren auf diesem Interesse und sind als grundsätzliche Überlegungen zu den Möglichkeiten und Grenzen von Kleidung als Zeichensystem innerhalb der Porträtdarstellung gedacht, möchten Fragen aufwerfen und Problemfelder ansprechen.⁴ Der Fokus lag zunächst auf der Auswahl eines spezifischen dynastischen und politischen Netzwerkes, da sich hier die Ausbildung eines eigenen Porträt- und Kleidungsprofils sowie die Übernahme von Motiven und Vorlagen am ehesten vermuten ließen. Dabei bot sich Sachsen als Keimzelle des Protestantismus und mediale Zentrale einer durch die Cranach-Werkstatt geprägten „protestantischen Porträtmalerei“ an. Im Zuge der Recherche wurde aber deutlich, dass die erhaltenen Bildquellen in keinem Verhältnis zur religionspolitischen Bedeutung einzelner Fürstinnen stehen. Daher soll zunächst eine grundsätzliche Diskussion zur Problematik der Quellenlage und der Konfessionalisierung von Porträts erfolgen. Anschließend werden mögliche Spielräume individueller konfessioneller Selbstdarstellung aufgezeigt.

Quellenproblematik

Eine der schillerndsten Akteurinnen der Reformation, Elisabeth von Hessen, Herzogin von Sachsen (1502–1557), liefert ein hervorragendes Beispiel für die Problematik von Bildquellen: Während Elisabeth eine umfangreiche Korrespondenz von über 2000 Briefen hinterließ, die ihr religionspolitisches Wirken reflektiert,⁵ existieren von ihr so gut wie keine zeitgenössischen Bildquellen. Ein ihr häufig noch zugewiesenes Bildnis der Cranach-Werkstatt gilt inzwischen als Darstellung der sächsischen Herzogin Maria (1515–1583).⁶ Das bislang einzig gesicherte Porträt Elisabeths entstand dagegen erst posthum.⁷

Ein weiteres Problemfeld betrifft den Realitätsgehalt dargestellter Kleidung. Inwieweit lässt diese Rückschlüsse auf tatsächlich existente Kleidung zu? Wie sind die Einflüsse künstlerischer Freiheit, gesellschaftlicher Normierung und Idealisierung auf die Darstellung zu bewerten?⁸ Die geringe Anzahl erhaltener Kleidungsstücke lässt viel Raum für Spekulationen. Fürstliche Kleidung besaß einen hohen materiellen Wert und wurde in der Regel vererbt, verschenkt, verkauft, umgearbeitet oder einer anderen Nutzung zugeführt.

³ Siehe u. a. Martin Dinges: Von der „Lesbarkeit der Welt“ zum universalisierten Wandel durch individuelle Strategien. Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft. In: Saeculum, 44, 1993, S. 90–112. – Philipp Zitzlsperger (Hrsg.): Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung (Textile Studies 1). Emsdetten, Berlin 2010. – Wichtige Fragestellungen hierzu thematisiert auch das von Jola Plelumbi und Sara van Dijk initiierte Netzwerk „Dressing The Early Modern“, <http://www.dressingtheearlymodern.com> [30.9.2020].

⁴ Ich werde den Titel der Tagung „Stoff der Protestanten“ daher auch in einem erweiterten Sinne definieren und nicht nur von der rein textilen Stofflichkeit ausgehen, sondern „Stoff“ im Sinne eines erweiterten Materialbegriffes auf die gesamte Kleidung, also auch auf Schmuck und Accessoires, übertragen.

⁵ Die Edition der Briefe erfolgt durch das Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde; die ersten beiden Bände liegen bereits vor, der dritte ist in Bearbeitung. Siehe André Thieme (Hrsg.): Die Korrespondenz der Herzogin Elisabeth von Sachsen und ergänzende Quellen (Quellen und Materialien zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 3,1). Leipzig 2010. – Jens Klingner (Hrsg.): Die Korrespondenz der Herzogin Elisabeth von Sachsen und ergänzende Quellen (Quellen und Materialien zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 3,2). Leipzig 2016. – Weiterführend auch André Thieme: Herzogin Elisabeth von Rochlitz – ein Fürstinnenleben im Zeitalter der Reformation. In: Eine starke Frauengeschichte. 500 Jahre Reformation. Ausst.Kat. Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, Schloss Rochlitz. Beucha, Markkleeberg 2014, S. 41–46.

⁶ Hessisches Landesmuseum Darmstadt, http://lucascranach.org/DE_HLMD_GK76 [30.9.2020].

⁷ Unbekannter Künstler, Elisabeth von Sachsen, posthum, um 1577. Museum Schloss Wilhelmsburg, Schmalkalden.

⁸ Dazu bereits Gabriele Mentges: Europäische Kleidermode (1450–1950). Mainz 2011-02-22, <http://www.iieg-ego.eu/mentgesg-2011-de>, urn:nbn:de:0159-20101025418 [30.9.2020], bes. Absatz 7.

Spektakuläre Funde, wie der erst kürzlich erfolgte Herkunftsnachweis eines Altartuches, das aus einem Gewand der englischen Königin Elisabeth I. (1533–1603) umgearbeitet wurde, sind daher für die Forschung von unschätzbarem Wert.⁹

Problematisch ist ebenfalls die Divergenz von erhaltenen Schrift- und Bildquellen. So können Inventare und Selbstzeugnisse von Fürstinnen zwar detailliert Aufschluss über Anlass, Umfang und Ausführung ihrer Garderobe geben – vor allem als Braut- oder Witwenausstattung –,¹⁰ selten lassen sich aber Kongruenzen von schriftlicher und vestimentärer Überlieferung herstellen, geschweige denn konfessionelle Konnotationen. Ein seltenes Beispiel für eine mögliche Zuordnung findet sich in den Briefen der Kurfürstin Anna von Sachsen (1532–1585), in denen ein schwarzer Samtrock mit goldenen Borten erwähnt wird,¹¹ der mit einem verschollenen Porträt Annas in Verbindung gebracht werden kann, dessen Farbigkeit in einer Studie der Kostümzeichnerin Gertrud Kleinhempel (1875–1948) überliefert ist (Abb. 1).¹²



Abb. 1 Gertrud Kleinhempel, Dame im Renaissancekleid, Zeichnung nach einem verschollenen Porträt der Anna von Dänemark, Herzogin von Sachsen, von Hans Krell, 1551. Foto: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Deutsche Fotothek

Kontextualisierung

Einer der wichtigsten Aspekte bei der Bewertung fürstlicher Porträts, und damit entscheidend für die emblematische und vestimentäre Entschlüsselung dieser Bildquellen, ist ihre Kontextualisierung. Anlass (Geburt, Vermählung, Regierungsantritt) und Funktion (Geschenk, Genealogie, Memoria) sind ebenso grundlegend für die Bildausage und -wirkung wie die Wahl des Aufstellungsortes und die damit verbundene Sichtbarkeit und Rezeption, insbesondere die Einbindung in zeremonielle oder liturgische Kontexte.

Als anlassbezogenes Beispiel ist der berühmte Croÿ-Teppich zu nennen, der im Auftrag von Herzog Philipp I. von Pommern-Wolgast (1515–1560) gefertigt wurde. Er ist nicht nur ein Zeichen der dynastischen Verbundenheit der sächsischen und pommerschen Herrscherhäuser, sondern zugleich ein programmatisches religionspolitisches Statement und direktes textiles Glaubensbekenntnis. Der repräsentative vestimentäre

⁹ Siehe „The Lost Dress of Elizabeth I“, <https://www.hrp.org.uk/hampton-court-palace/whats-on/the-lost-dress-of-elizabeth-i/#gs.fhn8xd> [30.9.2020].

¹⁰ Siehe Jutta Charlotte von Bloh: Kleiderstaat und Prunkrüstungen im Dienste Dänisch-Sächsischer Allianzen. In: Mit Fortuna übers Meer. Sachsen und Dänemark – Ehen und Allianzen im Spiegel der Kunst (1548–1709). Ausst.Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. München 2009, S. 71–75, bes. S. 71.

¹¹ Siehe von Bloh 2009 (Anm. 10), S. 71.

¹² Anna von Dänemark als Herzogin von Sachsen, Hans Krell, 1551, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kriegsverlust, Gal.-Nr. 1957, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/572661> [30.9.2020]. – Evelyn Schweynoch: Die Kunstgewerblerin Gertrud Kleinhempel. Bekleidungsentwürfe in der Privatsammlung Sattler. In: Netzwerk Mode Textil 2019, S. 20–32, bes. Abb. 2.



Abb. 2 Cornelius Krommeny, Elisabeth von Dänemark und Norwegen, Herzogin von Mecklenburg, 1577/78, Seitenflügel des Abendmahlaltars. Damenstift Rühn. Foto: Ernst Lau



Abb. 3 Peter Boeckel, Anna Sophia von Preußen, Herzogin von Mecklenburg, 1574. SSGK Staatliches Museum Schwerin, Inv.Nr. G 901. Foto: © SSGK Staatliches Museum Schwerin, Gabriele Bröcker

Auftritt der Herrscherfamilien wird durch die ikonographische Einbindung Luthers konfessionell konnotiert und textuell durch Devisen unterstrichen.¹³

Im Sinne einer realen Verortung kann die Konfessionalisierung von Porträts mittels Aufstellung im sakralen Raum und direkter liturgischer Einbindung erfolgen, sei es als Bestandteil einer Ahnengalerie, wie das Porträt der Anna von Pommern-Stettin, Herzogin von Mecklenburg (1554–1626) im Doberaner Münster, oder als Stifterbildnis, wie das Porträt der Elisabeth von Dänemark (1524–1586), Gemahlin Herzog Ulrichs von Mecklenburg (1527–1603), auf dem Seitenflügel des Rühner Retabels (Abb. 2).¹⁴

Die Wiederholung solcher Bildnisse konnte zugleich eine indirekte konfessionalisierte Markenbildung generieren. Dieses Phänomen ist besonders durch die von Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) geprägten Reformatoren- und Fürstenbildnisse geläufig. Unterstützend wirkten dabei die weitgespannten dynastischen Netzwerke, in denen Frauen als Akteurinnen eine wichtige Rolle spielten, da sie oftmals die Sitten und Moden ihres Herkunftslandes an den Hof ihrer Ehegatten brachten und so grundlegend zu kulturellen Transferprozessen beitrugen. Ein Beispiel einer solchen formalen Wiederholung und möglichen dynastischen Rezeption liefern die Bildnisse der Schwägerinnen Elisabeth von Dänemark und Anna Sophie von Preußen (1527–1591) als Herzoginnen von Mecklenburg, die sich nicht nur in ihrer Kleidung, sondern auch physiognomisch wie Zwillinge gleichen (Abb. 2 und 3). Eine andere Form des „vestimentären Branding“ zeigen die Porträts der vier jüngeren Töchter des Kurfürsten Johann Georg von Brandenburg (1525–1598). Gleichgekleidet werden

¹³ Ausführlich zum Programm des Teppichs: Luthers Norden. Hrsg. von Kirsten Baumann, Joachim Krüger und Uta Kuhl. Ausst.Kat. Pommersches Landesmuseum Greifswald/Stiftung Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig. Petersberg 2017, S. 96–99.

¹⁴ Siehe dazu Schloss Güstrow. Prestige und Kunst 1556–1636. Ausst.Kat. Staatliches Museum Schwerin, Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten Schloss Güstrow. Schwerin 2006, S. 34.

die Mädchen nahezu als dynastische protestantische Marke und valides Heiratsgut vorgeführt.¹⁵ Die Wirkung einer solchen Marke konnte zusätzlich durch den Transfer in andere Medien, wie u. a. die Druckgraphik, verstärkt und popularisiert werden. Kleidung diente dabei als wichtiger Wiedererkennungsfaktor. Eine direkte konfessionelle Konnotation konnte dann wiederum durch die Kombination von Bild und Text erfolgen: So zeigt das Stammbuch der sächsischen Fürsten die Kurfürstin Sophie (1568–1622) in modischer Kleidung und ordnet ihr im Sinne eines Glaubensbekenntnisses eine Beischrift zu, die sie als überzeugte Lutheranerin ausweist, die treu zu ihrem Glauben, ihrer Dynastie und ihrem Gemahl steht (Abb. 4).

Möglichkeiten und Grenzen der Individualisierung

Inwieweit lässt sich jedoch neben der angesprochenen Kontextualisierung auch eine spezifische Kleidersprache in den Porträts protestantischer Fürstinnen ablesen? Dies führt zu der Frage, inwieweit überhaupt eine solche Profilierung innerhalb der frühneuzeitlichen Porträtkunst zu erwarten ist. Ausgehend vom Kernland der Reformation ist unsere Bildvorstellung der reformatorischen Akteure und Akteurinnen geprägt von der Bildniskunst der Cranach-Werkstatt. Für das Frauenporträt schuf sie einen typisierenden Stil, der eine formale Angleichung in Farbpalette, Ausschnittwahl, Körperhaltung und Kleidung zeigt und dadurch einen seriellen Typus generiert, der zugleich eine inhaltliche Verbundenheit assoziiert (Abb. 8). Insbesondere die Gewandform mit schmaler, geschnürter Taille, tiefem eckigem Ausschnitt und aufwendig geschlitzten Puffärmeln wirkt geradezu ikonisch. Komplementiert wird dies durch aufwendige Stickereien an Mieder und Kopfbedeckung.¹⁶ Dabei entsprechen das von Cranach gewählte Halbfigurenformat und die S-förmige Körperlinie,



Abb. 4 Unbekannter Künstler, Sophie von Brandenburg, Kurfürstin von Sachsen, kolorierter Holzschnitt, 1588. In: M. Balthasar Metzzen von Nimeck: Stammbuch der sächsischen Fürsten. Wittenberg 1592. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett. Foto: A. Diesend

15 Andreas Riehl d. J. (1551–1616), Magdalena (1582–1616), Agnes (1584–1629), Elisabeth Sophie (1589–1629) und Dorothea Sibylle (1590–1625) von Brandenburg, 1596. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Jagdschloss Grunewald.

16 Einen guten Überblick liefert das Cranach Digital Archive: <http://lucascranach.org/> [30.9.2020].

die unmittelbar die spätgotische Darstellungsform tradiert, dem konfessionell unabhängigen Standard fürstlicher Repräsentation, wie der Vergleich mit Porträts der Bianca Maria Sforza (1472–1510), Gemahlin Kaiser Maximilians I. (1459–1519), zeigt.¹⁷ Erst durch den seriellen Charakter, durch die vestimentäre Angleichung sowie die dynastische Kontextualisierung in ein protestantisches Umfeld erhalten die Cranach-Porträts ihren spezifisch konfessionellen Gehalt.

Dass einzelne Künstler durch ihre Bindung an bestimmte Höfe einen regionalen, individuellen Porträtstil mit signifikanten Kleidungsmerkmalen prägen konnten, ist ebenfalls ein konfessionell übergreifendes Phänomen, das sich etwa für Hans Holbein den Jüngeren (1497/98–1543) in England, François Clouet (1510–1572) in Frankreich sowie Jakob Seisenegger (1505–1567) und Juan Pantoja de la Cruz (1553–1608) an den habsburgischen Höfen in Wien, Innsbruck und Madrid nachweisen lässt. Zugleich ist von einer direkten Einflussnahme der Auftraggeber auf ihre Selbstdarstellung auszugehen, so dass in der Porträtkunst keine linearen, sondern sehr komplexe reziproke Entwicklungen vorliegen. Diese Ausrichtung auf spezifische Akteure und Akteurinnen sowie räumliche Kontexte lässt sich ebenso auf die Kleidermode übertragen, worauf bereits Gabriele Mentges hingewiesen hat.¹⁸

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts befand sich die Porträtmalerei, insbesondere nördlich der Alpen, noch in einem Stadium, in dem sich Kategorisierungen erst entwickelten und sich Fürstenbildnisse formaltypisch kaum von Bildnissen reicher Patrizier unterschieden. Erst im Verlauf des Jahrhunderts, als die Hegemonie des habsburgischen Kaiserhofes nicht nur politisch, sondern auch kulturell und modisch spürbar wurde, sollten sich im Herrscherporträt zunehmend normative Darstellungsmodi ausbilden. Die standesgemäße mediale sowie vestimentäre Repräsentation der Reichsfürsten war nun eingebettet in das labile und wechselhafte Koordinatennetz der Reichspolitik: Sie oszillierte zwischen der Integration als *pares inter pares*, der Distinktion und Gestaltung des eigenen Machtanspruches sowie der Aushandlung des Verhältnisses zum Kaiser. In diesem Spannungsverhältnis von Konformität und Individualität, Konkurrenzkampf und dynastischen bzw. politischen Allianzen, diente die Kleidung als wichtiges Indiz des sozialen und ökonomischen Status. Dies war nicht nur auf die bildliche Darstellung beschränkt, sondern konnte unmittelbar mit direkter politischer Botschaft durch die einheitliche vestimentäre Ausstattung der eigenen Entourage erfolgen, so u. a. bei wichtigen politischen Anlässen wie den Reichstagen.¹⁹

Die Handlungsspielräume von Frauen sind dabei differenzierter zu betrachten. So konnten sie zwar als Herrscherin, Vormünderin und Regentin aktiv politische Funktionen ausüben, doch unterlagen sie auch dann noch den normativen weiblichen Rollenbildern als Braut, Mutter oder Gemahlin. Dies übertrug sich direkt auf ihre vestimentäre Repräsentation, wie bereits anhand der Bildnisse der Töchter des Kurfürsten von Brandenburg aufgezeigt wurde. Individualität dagegen manifestierte sich innerhalb der normativen frühneuzeitlichen Gesellschaft vor allem in der minimalen Abweichung von eben diesen Normen, oftmals mittels indirekter Zeichensysteme und semantischer Strukturen. So ist auch in der vestimentären Darstellung keine spezifisch erkennbare konfessionelle Kategorisierung zu erwarten, sondern es sind vielmehr die einzelnen Parameter wie Schnitt, Stoff, Farbe, Ornamentik, Stickereien und Schmuck oder einzelne Bekleidungsstücke wie Mieder, Haube, Kragen und Borten, die Aufschluss über eine entsprechende Individualisierung geben können.

¹⁷ Siehe Bernhard Strigel, Bildnis der Bianca Maria Sforza, um 1505/1510, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. 4404, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2533> [30.9.2020].

¹⁸ Siehe Mentges 2011 (Anm. 8), Absatz 6.

¹⁹ Siehe Stephan Selzer: Adel auf dem Laufsteg. Das Hofgewand um 1500 gezeigt am Beispiel des landgräfllich-hessischen Hofes. In: Rainer Christoph, Regula Schorta (Hrsg.): Fashion and Clothing in Late Medieval Europe. Mode und Kleidung im Europa des späten Mittelalters. Basel 2010, S. 115–129, hier S. 122–123. – Isabelle Paresys (Hrsg.): *Se vêtir à la cour en Europe (1400–1815)*. Lille 2011.

Mode und Schnittform

Das um 1564 von Lucas Cranach d. J. (1515–1586) geschaffene monumentale Porträt der sächsischen Kurfürstin Anna veranschaulicht eindrucksvoll die Ausdrucksmacht von Kleidung innerhalb der höfischen Repräsentation (Abb. 5).²⁰

Prächtige Gold- und Perlenstickerei, kostbare Juwelen und Goldketten sowie die körperperformende Silhouette der Kleidung bilden das Gerüst einer standesgemäßen, würdevollen Inszenierung. Der Schnitt der Kleidung orientiert sich dabei konfessionell übergreifend an der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorherrschenden spanischen Hofmode, wie der Vergleich mit Bildnissen der Erzherzogin Anna von Habsburg, Herzogin von Bayern (1528–1590), zeigt.²¹ Die vestimentären Unterschiede lassen sich eher im Detail finden. So trägt die sächsische Kurfürstin ein plissiertes Untergewand und nicht den versteiften, gespannten Rock, den die spanische Hofmode propagierte. Auch auf einem Porträt von Annas Tochter Elisabeth²² sowie in der Darstellung der protestantischen Fürstenfamilien auf dem bereits erwähnten Croÿ-Teppich findet sich dieses Kleidungsdetail wieder. Ob es sich dabei um einen von protestantischen Fürstinnen bevorzugten Stil handelt, bleibt fraglich, denn auch diese ließen sich – wie die mecklenburgische Herzogin Anna Sophie – mit dem gespannten Rock darstellen (Abb. 3). Insofern mag die Präferenz bestimmter Schnittformen weniger auf eine konfessionelle Positionierung als vielmehr auf persönliche Vorlieben und regionale Prägungen zurückzuführen sein.



Abb. 5 Lucas Cranach, d. J., *Anna von Dänemark, Kurfürstin von Sachsen, 1564*. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüstkammer, Inv.Nr. H 0095. Foto: © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Elke Estel/Hans-Peter Klut

- 20** Gegenstück zum Porträt ihres Gemahls Kurfürst August von Sachsen (1526–1586). Die ganzfigurigen Porträts des Kurfürstenpaares existieren in drei Varianten, von denen eine an den Kaiserhof in Wien ging und die politische Dimension gezielt eingesetzter Bildpropaganda zeigt: Obwohl Führer der lutherischen Stände, trägt der Kurfürst in seinem Bildnis demonstrativ das Porträtmedaillon des Kaisers als Zeichen seiner Verbundenheit.
- 21** Siehe ihr Porträt von Hans Mielich, 1556, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. 3847, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2330> [30.9.2020].
- 22** Herzogin Elisabeth von Sachsen, Lucas Cranach d. J., 1564, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.Nr. H 0097.01, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/287419> [30.9.2020].



Abb. 6 Pieter Isaacsz, Sophie von Mecklenburg, Königin von Dänemark, 1610/15. Kopenhagen, Schloss Rosenborg, Die Chronologische Sammlung der Dänischen Könige, Inv.Nr. 7-375. Foto: Schloss Rosenborg

Farbe und Farbsymbolik

Der Farbwahl von Kleidung kommt eine hohe Symbolkraft zu, sei es in der Verwendung heraldischer Farben als Zeichen von Individualität,²³ sei es in der Konnotation bestimmter Farben mit spezifischen Stimmungen oder sozialen Gruppierungen. Dies lässt sich besonders anhand der Farbe Schwarz aufzeigen, die wir heute unmittelbar als Trauerfarbe sowie als Farbe der Gewänder protestantischer Geistlicher assoziieren.²⁴ So suggeriert das Altersbildnis der dänischen Königin Sophie (1557–1631) auf den ersten Blick eine identitätsstiftende konfessionelle Kontinuität mit der noch heute aktuellen protestantischen Amtstracht (Abb. 6).

Dies ist aber ein verfälschender Eindruck, denn die signifikante weiße Halskrause war im 16. Jahrhundert ein gängiges Modeaccessoire, und die Kleidung der dänischen Königin spiegelt primär ihren Status als Witwe wider. Der Witwenstand konnte für fürstliche Witwen zu einem Schlüsselement ihrer religiösen, politischen und dynastischen Selbstdarstellung werden, da er per se eine gottesfürchtige und moderate Lebensführung alludierte. Der schwarzen, an den Nonnenhabit angelehnten Witwenstracht kam dabei eine besondere Symbolkraft zu. Schwarz galt konfessionell übergreifend als Sinnbild von Mäßigung und Ehrbarkeit.²⁵ Zudem war schwarze Kleidung aufgrund des teuren Färbeprozesses überaus kostbar und wurde daher zunehmend als Hofkleidung favorisiert. In der Bildniskunst eingesetzt, erzielte sie eine enorme Wirkung: Sie strahlte Unnahbarkeit und Würde aus und bildete zugleich die ideale Folie für die Zurschaustellung von kostbaren

²³ Siehe u. a. Prunkgewand des Kurfürsten Moritz von Sachsen (1521–1553), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüst-kammer, Inv.Nr. i.0001.01, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/854746> [30.9.2020].

²⁴ Siehe dazu den Beitrag von Jutta Zander-Seidel in diesem Band.

²⁵ Siehe Christina Burde: Bedeutung und Wirkung der schwarzen Bekleidungsfarbe in Deutschland zur Zeit des 16. Jahrhunderts. Bremen 2005, S. 53. Im Männerporträt wurde das Schwarz in Anlehnung an die universitäre Gelehrtenstracht besonders in den Humanisten- und Reformatorbildnissen favorisiert.

Spitzen sowie von Silber-, Gold- und Edelsteinschmuck. So konnten Witwen, indem sie Schwarz trugen, die gesellschaftlichen Trauernormen erfüllen, gleichzeitig aber auch ihren Status und Reichtum unterstreichen. Aber auch hier gilt, dass diese Form des Witwenhabits konfessionell übergreifend verwendet wurde.²⁶ Ihre spezielle Bedeutung als vestimentäres Glaubensbekenntnis erhielt die Witwenkleidung erst in der direkten Kontextualisierung mit der eigenen sepulkralen Memoria.²⁷

Gewebe und Motivik

Auch Qualität und Motivik der gewählten Stoffe können weitere Optionen zur Individualisierung von Kleidung liefern. Hier ist die kunsthistorische Forschung ganz besonders auf die Kenntnisse der Textilforschung angewiesen. Die korrekte Bestimmung der Stoffe und das Wissen um ihre Herkunft, Herstellung und Verbreitung könnten neue Aufschlüsse über Bildinhalte geben, zumal Stoffe nicht nur auf Messen und Reisen erworben wurden, sondern auch auf Bestellung vor Ort oder im Ausland gewebt wurden.²⁸ Eine genauere Kenntnis dieser Prozesse böte die Möglichkeit, individualisierte Kleidung gegenüber kommerzialisierter Ware abzugrenzen.

Leichter lassen sich dagegen Personalisierungen wie Monogramme, Embleme und Wappen erkennen. Das 1514 von Lucas Cranach d. Ä. geschaffene ganzfigurige Porträt der Katharina von Mecklenburg, Herzogin von Sachsen (1487–1561), zeigt sie in einer prächtigen aufwendigen Robe. Auf einer breiten Banderole ist das Monogramm der Herzogin in Form von spiegelverkehrt gegeneinandergesetzten „K“s eingewebt (Abb. 7). Dagegen zeigt das Gewand der mecklenburgischen Herzogin Anna Sophie kostbare Perlenstickerei in Form eines Adlers, die eine genealogische sowie indirekt konfessionelle Anspielung auf ihre Abstammung aus dem protestantischen Fürstenhaus Brandenburg sein könnte (Abb. 3).



Abb. 7 Lucas Cranach d. Ä., Katharina von Mecklenburg, Herzogin von Sachsen, 1514. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.Nr. 1906 H. Foto: © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Elke Estel/Hans-Peter Klut

²⁶ Siehe Jakob de Monte, Elisabeth von Österreich (1554-1592), Königin von Frankreich, in *Witwentracht*, 1574. Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. 3273, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2348/> [30.9.2020].

²⁷ Karin Schrader: Fürstin und Äbtissinnen. Protestantische Frauenbildnisse der Frühen Neuzeit als Zeugnisse politischen und kulturellen Handelns. In: Susanne Rode-Breyman, Katharina Talkner (Hrsg.): *Musikort Kloster. Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit (Musik – Kultur – Gender 6)*. Köln, Weimar, Wien 2009, S. 169–201, bes. S. 183–185.

²⁸ Birgit Franke: Im Namen der Rose. Höfische Liebe und die Semantik von Körper und Kleidung in der Kunst um 1400. In: Zitzlsperger 2010 (Anm. 3), S. 49–81, hier S. 58.

Schmuck und Juwelen

Zu den häufigsten Symbolen visualisierter Frömmigkeit gehörte kostbarer Schmuck in Kreuzform, so zu sehen auf dem Porträt der Herzogin Anna Sophie, welche das Kreuz gleich mehrfach in ihre Kleidung integrierte: als Pendant an einer schweren Goldkette, als Schmuck im Haarnetz und als Juwelenbesatz auf dem Barrett (Abb. 3). Doch sind solche Kreuze eher als ein generelles Zeichen von Gottesfürchtigkeit zu lesen denn als konfessionelles Glaubensbekenntnis, da sie sich in gleicher Form auf Bildnissen katholischer Fürstinnen finden. Eher könnten Erbstücke oder Geschenke wie Kleinode und emblematische Anhänger, die an Ketten und als Schmuck an Barretten getragen wurden, symbolische Botschaften enthalten (Abb. 3, 7).



Abb. 8 Lucas Cranach d. Ä., Sibylle von Jülich-Kleve-Berg, Kurfürstin von Sachsen, 1535. Toulouse, Fondation Bemberg, Inv.Nr. 1086. Foto: bpk/RMN – Grand Palais/Mathieu Rabeau

Stickereien

Stickereien haben sich für die Fragestellung bislang am ergiebigsten erwiesen. Emblematische Stickereien waren zu Beginn des 16. Jahrhunderts überregional und überkonfessionell verbreitet und beliebt. Sie konnten szenisch oder programmatisch als Motto umgesetzt werden, wie die bereits erwähnten Porträts der Maria Bianca Sforza überliefern, deren aufwendige Stickereien am Mieder die Initialen der Kaiserin und dynastische Devisen tragen.²⁹ Im protestantischen Umkreis sind sie vor allem durch die Bildnisse der Cranach-Werkstatt in der Umsetzung der Devise „ALS IN EREN“ (Alles in Ehren) des Kurfürsten Johann Friedrichs I. von Sachsen (1503–1554) bekannt und lassen sich als ein zeitweilig aufkommendes Bekenntnis protestantischer Fürstenfamilien deuten.³⁰ Im Fürstinnenbildnis assoziieren sie zudem das zeitgenössische Ideal der Fürstin als Landesmutter, welcher die Verantwortung für das geistliche Wohl ihrer Untertanen zugeordnet wird. Besonders gehäuft findet sich diese Devise auf den Porträts der Sibylle von Jülich-Kleve-Berg (1512–1554), der Gemahlin Kurfürst Johann Friedrichs (Abb. 8).

29 Siehe dazu Kirsten O. Frieling: Sehen und gesehen werden. Kleidung an Fürstenhöfen an der Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit (ca. 1450–1530) (Mittelalter-Forschungen 41). Ostfildern 2013, S. 96.

30 Siehe dazu Schrader 2009 (Anm. 27), S. 179.

Ihre Bildnisse zählen zu den frühesten Darstellungen dieser Art und zeigen eindrucksvoll, wie sehr die über die gesamte Kleidung verteilte Mottostickerei gleichsam zur zentralen Bildaussage wird. Zusätzliche Personalisierungen wie etwa die Monogramme im Haarnetz unterstreichen den Charakter des Porträts als individuelles Bekenntnis. In ein direktes konfessionelles Bekenntnis transferiert wird diese Devise auf dem Porträt der Elisabeth von Brandenburg (1510–1558), welches sich sowohl auf dem Einband wie auf der Innenseite der von ihr als Regentin zur Einführung der Reformation herausgegebenen *Calenberger Kirchenordnung* befindet.³¹

Conclusio

Macht und Mode, um den Titel der aktuellen Dauerausstellung der Dresdner Rüstkammer zu apostrophieren, sind in der Frühen Neuzeit unmittelbar miteinander verwoben. Und Macht bedeutet in dieser Zeit nicht nur territoriale und dynastische, sondern stets auch religionspolitische Macht. Mode, insbesondere Kleidung im engeren Sinn, wird im Hinblick auf standeskonforme Positionierung, Repräsentation und Memoria dabei zu einem der wichtigsten Schlüsselemente, so dass sich durchaus von der Macht *der* Mode sprechen lässt. In diesem Kontext ist Kleidung in der frühneuzeitlichen Repräsentation somit stets auch „konfessionalisiert“. Dies aber nicht im Sinne einer gruppenspezifischen Kleidernorm. Dem steht die aufgezeigte Ambivalenz von notwendiger standesspezifischer Integration einerseits und dem Wunsch nach individueller Distinktion andererseits entgegen.

In der visuellen Darstellung können religionspolitische Konnotationen indirekt mittels regionaler sowie individueller Typisierung von Kleidung, vor allem aber durch deren inner- und außerbildliche Kontextualisierung erzielt werden. Anlässe, Entstehungsumstände oder Aufstellungsorte der Porträts können ebenso wie die Konstituierung einer „visuellen Marke“ durch Rezeption oder Transferprozesse eine indirekte Konfessionalisierung generieren. Aber auch direkt kann Kleidung konfessionell individualisiert werden. Hier scheint die materielle Gestaltung der Kleidung, die Motive, insbesondere aber die Gestaltung des Prunkbesatzes durch Juwelen, kostbare Applikationen und Stickereien den größten Handlungsspielraum zu liefern.³²

Für die Forschung eröffnet sich aufgrund des nicht kongruenten Objektbestandes von Bild-, Textil- und Textquellen ein interessantes, wenn auch diffiziles Forschungsfeld, für das auf eine fruchtbare interdisziplinäre Zusammenarbeit von Textil- und Kleidungsforschung mit der Kunst- und Kulturgeschichte zu hoffen ist.

31 Ausführlich dazu Schrader 2009 (Anm. 27), S. 175–181.

32 Siehe Franke 2010 (Anm. 28), S. 59.