

Der gesellschaftliche Auftritt: Kleidung und Porträt

Dagmar Hirschfelder

Inwieweit können Porträts unser Wissen über die Kleidung der Frühen Neuzeit erweitern? Die Werke geben nicht nur über das Erscheinungsbild von Kleidung Auskunft, sondern auch über ursprüngliche Trageweisen, die Kombination von Kleidungsstücken, ihre Verbindung mit Accessoires sowie modische Entwicklungen.¹ Da Bildnisse in vielen Fällen namentlich identifizierbare Personen zeigen, deren Alter, Stand, Beruf und Wohnort bekannt sind, ermöglichen sie zudem Aussagen über alters-, standes-, gruppen-, regional- und zeitspezifische Merkmale von Kleidung, mithin über die gesellschaftlich normierte Bedeutung, die der vestimentären Ausstattung in der Frühen Neuzeit zugeschrieben wurde. Davon abgesehen sind Porträts ein unverzichtbares Korrektiv bei der Beurteilung erhaltener Kleidungsstücke, deren Erscheinungsbild aufgrund von Alterung, Fragmentierung, Beschädigungen oder späteren Umarbeitungen häufig stark von ihrem originalen Zustand abweicht.² Bei all dem bedingen die Funktionen der Gattung Porträt und die damit verbundenen Normen und Darstellungskonventionen allerdings, dass Bildnisse nur einen Ausschnitt der damaligen Lebensrealität beleuchten.

Selbstdarstellung im Porträt

In Spätmittelalter und Früher Neuzeit waren Porträts den Mitgliedern der gesellschaftlichen Oberschichten vorbehalten.³ So ließen sich Herrscher, Adel, Patriziat und Geistlichkeit, aber auch angesehene Bürger, Kaufleute und Gelehrte, wohlhabende Handwerker und erfolgreiche Künstler porträtieren. Einfache Bürger und Angehörige der unteren Schichten besaßen weder die finanziellen Mittel noch den sozialen Status, um ein Bildnis in Auftrag zu geben. In vielen Fällen ist nachweisbar, dass Bildnisse bei bestimmten Anlässen beziehungsweise im Zusammenhang mit biografischen Ereignissen, wie Eheschließungen, Verlobnissen, Statuserhöhungen oder Amtsantritten, in Auftrag gegeben wurden. Da Kleidung,

Schmuck und Attribute sowohl identitätsstiftende als auch distinktive Funktionen erfüllten, spiegeln sie oftmals den jeweiligen Bildnisanlass wider. War dieser eine Standeserhöhung wie die Aufnahme ins Patriziat, präsentierten sich die Auftraggeber im Repräsentationsgewand dieses Standes, handelte es sich um eine Heirat, ließen sie sich in besonders kostbarer, oft in ihrer Hochzeitskleidung darstellen.⁴ Der Nürnberger Patrizier Christoph III Scheurl zum Beispiel hielt in seinem Rechnungsbuch (Kat. 27) die Bezahlung von Bildnissen fest, die er anlässlich seiner Heirat mit Sabina Geuder im Jahr 1560 beauftragt hatte, und erwähnt, dass seine Frau in ihren Brautkleidern dargestellt worden sei.⁵

Zu den wichtigsten Aufgaben von Porträts gehörte ihre Memorialfunktion, also die Bewahrung des Andenkens der Dargestellten für Angehörige und Nachwelt.⁶ Um diese zu erfüllen, sollten die Werke Alter, Geschlecht und Zivilstand ebenso wie Stand und Rang, unter Umständen zudem Beruf oder Amt des Dargestellten oder seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Institution oder Gruppe ablesbar machen. Hierfür stand den Malern ein normiertes Repertoire bildnerischer Mittel, Motive und Inschriften zur Verfügung, das auch Art und Aussehen von Kleidung und Schmuck beinhaltete. Dabei zählte es zu den verbindlichen Regeln, sich in vornehmer Fest- oder Repräsentationskleidung darstellen zu lassen.⁷

Dass gerade über den Zeichencharakter von Kleidung und der zugehörigen Accessoires sozialer Rang, Macht und Ehre wirkungsvoll demonstriert werden konnten, verdeutlicht das 1556 von Hans Mielich geschaffene Bildnis der Herzogin Anna von Bayern (Kat. 34, Abb. 1).⁸ Ihr schwarzer, reich mit Gold- und Silberspitzen besetzter „Weiter Rock“ mit Unterkleid entspricht der Hofmode der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts und lässt in Kombination mit dem überaus kostbaren Schmuck keinen Zweifel am hochadeligen Stand Annas. Betont wird ihre Stellung – neben den auf dem Tisch präsentierten Attributen – auch durch den für Fürstenporträts üblichen Typus des ganzfigurigen Porträts sowie die Motive von Säule und Vorhang, die ebenfalls zur Ikonografie des Herrscherporträts gehörten.⁹

Wurde vom Porträtmaler die wirklichkeitsnahe Wiedergabe der Physiognomie und damit die Erzeugung von Ähnlichkeit gefordert,¹⁰ so gilt dies ebenso für die Kleidung. Ihre Wiedererkennbarkeit war eines der zentralen Qualitätskriterien eines Porträts, weil nicht nur die individuelle, sondern auch die soziale Identifizierbarkeit des Dargestellten gewährleistet sein musste. Dies geht etwa aus der in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts verfassten Chronik des Kölner Ratsherrn Hermann Weinsberg hervor, wo es in einem Eintrag vom 22. Februar 1574 heißt: „Wan eman abgemailt oder contrafeit wirt, so ist neit allein das heubt und leib zu treffen, dan auch sine kleidoung, was er umb, uff und an gehat.“¹¹ Die Formulierung legt nahe, dass sich die Oberschichten in der Kleidung, die sie tatsächlich besaßen, darstellen ließen und das Kostüm nicht etwa vom Maler je nach Bedarf hinzugefügt wurde. Dies lässt sich in einigen Fällen auch anhand von Kleidung belegen, die auf Bildnissen wiedergegeben und in Nachlassverzeichnissen beschrieben ist. Ein Beispiel hierfür liefert das 1608 von dem Haager Maler Evert van der Maes geschaffene Bildnis der Adelige Maria van Voerst.¹² Ihre auf dem Porträt abgebildete aufwendige Kleidung wurde nach ihrem Tod in einem Inventar vom 6. Dezember 1610 aufgeführt.¹³ Besonders selten haben sich „porträtierte“ Kleidungsstücke tatsächlich erhalten. Eine solche Ausnahme bildet die Überlieferung der Brauthandschuhe und des Porträts der Johanna le Maire im Amsterdamer Rijksmuseum.¹⁴ Das Bildnis wurde 1622 anlässlich der Hochzeit Johannas mit



1 Bildnis der Herzogin Anna von Bayern (Detail Kat. 34), Hans Mielich, 1556. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie

Pieter van Son von Nicolaes Eliasz. Pickenoy geschaffen. Es zeigt Johanna mit den anhand des auffälligen Stickmusters eindeutig identifizierbaren Handschuhen. Die Beispiele machen deutlich, dass die präzise Wiedergabe von Kleidung und Schmuck aus dem Besitz der dargestellten Personen zu den Vorgaben der Porträtmalerei gehörte.¹⁵ Dies schloss Ausnahmen freilich nicht aus. Der Maler Nicolaus Juvenel etwa durfte im Porträt Sibylla Fuggers „gleich ein samet oder damastin rockh mach[en], seines gefallens“¹⁶ statt die tatsächliche Kleidung der Fuggerin als Vorbild verwenden zu müssen. Auch ließen sich manche Auftraggeber in Phantasiekostümen darstellen.

Die skizzierten Rahmenbedingungen der Porträtmalerei offenbaren, welchen Einschränkungen die Nutzung von Bildnissen als Quelle für kostümhistorische Studien unterworfen ist: Die Werke geben weder Einblick in die Kleidungsgewohnheiten der unteren Bevölkerungsschichten noch ermöglichen sie Aussagen über Alltags- und nicht sichtbare Unterkleidung. So fanden Kleidungsstücke wie die im Germanischen Nationalmuseum bewahrten, kostbar ver-

zierten gestrickten Kamisole (Kat. 51–53), die möglicherweise als Leib- und Nachtwäsche dienten, keinen Eingang in die Porträtmalerei.¹⁷ Auch das für die gehobenen Schichten durch Porträts zu gewinnende Bild damaliger Kleidungsrealität bleibt somit ausschnitthaft. Dies kann die Farbigkeit von Kleidung einschließen: Betrachtet man etwa niederländische Bildnisse des 17. Jahrhunderts, scheint es, als hätten die Holländer prinzipiell Schwarz getragen. Zwar begegnen auf weiblichen Bildnissen Unterkleider auch in anderen Farben, das Überkleid, der „vlieger“, ist jedoch in aller Regel schwarz. Er gehörte zur repräsentativen Kleidung, die wohlhabende Bürgerinnen und adelige Eliten bei offiziellen Anlässen und damit ebenso für Porträts anlegten.¹⁸ Dennoch wählten Frauen – und junge Männer – bei weniger formellen Gelegenheiten häufig durchaus farbige Kleidung und verzichteten auf dunkle Stoffe, wie aus Predigten, Tagebüchern, Genrebildern und anderen Quellen hervorgeht.¹⁹

Trageweisen von Kleidung und modischer Wandel

Ohne Bildquellen wäre nicht zu erschließen, in welcher Funktion und in welcher Weise etwa das im Germanischen Nationalmuseum bewahrte Überkleid aus schwarzem Samt mit kurzen Ärmeln und das zugehörige, mit Pailletten und Zierborten geschmückte Unter-

kleid mit separatem Ärmelpaar getragen wurden (Kat. 33, Abb. 2). Erst Porträts wie das bereits erwähnte der Anna von Bayern (Abb. 1) erweisen das Ensemble als zentralen Bestandteil fürstlicher und adeliger Repräsentationskleidung. Das Bildnis der Anna Snel-len, geb. Kannengießer (Kat. 91), auf dem das Überkleid mit Rock und Wams kombiniert ist, zeigt die wohlhabende Kölnerin in einer unterhalb der fürstlichen Selbstdarstellung anzusiedelnden Variante. Angesichts des hohen Stellenwerts, den der „Weite Rock“ in der offiziellen Garderobe von Frauen der höchsten gesellschaftlichen Schichten einnahm, erstaunt, dass sich neben dem genannten Exemplar offenbar keine weiteren Kleidungsstücke dieser Art erhalten haben.²⁰ Wie die beiden Porträts veranschaulichen, verlieh der Rock den Trägerinnen eine körperferne, kegelförmige Silhouette ohne Taillierung. Zudem wurden die Überröcke nur oben verschlossen und gaben damit den Blick auf die Unterkleider frei, wodurch die Prachtentfaltung des Kostüms noch gesteigert wurde.

Bildnisse wie das der dänischen Prinzessin Augusta aus der Zeit um 1596 (Kat. 76) illustrieren, dass einteilige Kleider gleichfalls zur Porträtkleidung der Frauen gehörten. Die unterschiedlichen Farben von Kleid und Ärmeln verweisen auf die für die Zeit typischen abnehmbaren Ärmel, die nicht nur mit Frauenkleidern, sondern auch mit Wamsern für Frauen und Männer kombiniert werden konnten.²¹ Dies belegen in Inventaren und anderen Quellen verzeichnete Ärmelpaare ebenso wie erhaltene Exemplare (Kat. 44, 45 und 92). Die Ärmel zeichneten sich durch eine große Vielfalt an Formen, Materialien, Musterungen und Farben aus. Anhand von Bildnissen lässt sich nachvollziehen, dass sie sich in dieser Hinsicht häufig von der übrigen Oberkleidung absetzten. Ihre modische Bedeutung macht die Anzahl von 40 Ärmelpaaren deutlich, die in den Inventaren der Jakobe von Baden, Herzogin von Jülich-Kleve-Berg, aufgeführt sind.²² Die Ärmel wurden mit Haken und Ösen oder Bändern und Schnürlöchern an dem jeweiligen Rock oder Wams befestigt. Die Löcher zum Annesteln der Ärmel sind bei Originalkostümen häufig noch gut erkennbar (Kat. 33, siehe auch „Fokus Restaurierung“).

Zum festen Bestandteil repräsentativer Kleidung wurde im Laufe der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts der Kragen, der bald ein eigenständiges Accessoire darstellte und vor allem im 17. Jahrhundert häufig mit Spitzen verziert war (Kat. 82). Das breite Spektrum unterschiedlicher Kragenformen ist ebenso durch die Porträtmalerei überliefert wie der modische Wandel, dem der Kragen unterworfen



2 Weiter Rock (Detail Kat. 33)

war.²³ Die Maler verwendeten größte Sorgfalt darauf, den filigranen Spitzenbesatz in seiner komplexen Struktur und transparenten Materialität wiederzugeben.²⁴ Hierin spiegelt sich nicht zuletzt die Bedeutung der kostspieligen Spitze als Statussymbol, deren verschwenderischer Einsatz in Kleiderordnungen reglementiert wurde.²⁵

Dass Bildnisse die Veränderungen der Mode in der Frühen Neuzeit ablesbar machen, zeigen auch andere Beispiele.²⁶ Auf Porträts der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts etwa sind mit Ausnahme der Ärmel keine oder nur kleine Teile des Wamses erkennbar, da es von Rock, Schauble oder Mantel größtenteils verdeckt

wird. Doch entwickelte sich das Wams im Laufe des Jahrhunderts „zum vollwertigen, sichtbar getragenen Kleidungsstück“,²⁷ das der Standesrepräsentation dienen konnte. Dies verdeutlicht das Porträt des Nürnberger Kaufmanns Johann Eiser von 1610 (Kat. 36), der ein Wams aus schwarzer Seide trägt. Die im Germanischen Nationalmuseum bewahrten Wämser spiegeln verschiedene modische Strömungen wider und können anhand des Vergleichs mit datierten Bildnissen ungefähr zeitlich eingeordnet werden. So gleicht das



4 Bildnis des Johann Eiser (Detail Kat. 36), Lorenz Strauch, 1610

Wams aus grünblau changierender Taftseide (Kat. 36) in auffälliger Weise dem Oberteil auf dem Porträt Eisers und dürfte aus der Zeit um 1600 stammen (Abb. 4, 5). Wie wichtig ein zeitgemäßer Auftritt im Porträt den Auftraggebern sein konnte, macht ein Reiterbildnis anschaulich, das der Dordrechter Maler Aelbert Cuypp um 1554/55 schuf: Das dargestellte holländische Paar ließ seine Kleidung etwa 5 bis 10 Jahre nach der Fertigstellung des Bildes durch die Übermalung von Teilen des Kostüms mit modischeren Elementen aktualisieren.²⁸



5 Grünes Wams mit Schlitzmuster (Detail Kat. 35), um 1600

Wirklichkeit und Ambition

Das Tragen von Kleidung und Schmuck war seit dem späten Mittelalter strengen Regeln unterworfen, die im Reich wie in anderen Ländern in zahlreichen Aufwands-, Luxus- und Kleiderordnungen festgehalten wurden.²⁹ In der sich ausdifferenzierenden Gesellschaft der Frühen Neuzeit begriff man Kleidung und Schmuck in zunehmendem Maße als Möglichkeit ständischer Distinktion. Die Ordnungen schrieben fest, welche Arten von Kleidern, Stoffen, Pelzen und Schmuckstücken in welchen Mengen und Qualitäten für die verschiedenen Stände zugelassen waren und unterschieden darüber hinaus nach Zivilstand, Alter, Geschlecht und sozialem Status.³⁰ Die Stellung des Einzelnen sollte anhand seiner äußeren Erscheinung erkennbar sein, um dem Verwischen der Standesgrenzen entgegenzuwirken und so die als gottgegeben betrachtete Ordnung zu schützen.³¹ Da die Verordnungen immer komplexere und kleinteiligere Unterscheidungskriterien benannten, war die Lesbarkeit von Kleidungs-codes und damit die Intention der Gesetzgeber allerdings durchaus nicht immer gewährleistet. Darüber hinaus forderten die strengen Reglements Übertretungen geradezu heraus. Denn die Vorgabe vestimentärer Codes als Distinktionsmittel ermöglichte es, durch das Abweichen von den Vorschriften Aufstiegswünschen Ausdruck zu verleihen, Ansprüche auf eine höhere gesellschaftliche Stellung zu erheben und somit soziale Grenzen zu überwinden.³²

Diese Problematik gilt es auch bei der Beurteilung von Porträts und der dort wiedergegebenen Kleidung zu berücksichtigen. Neben der grundsätzlichen Schwierigkeit der richtigen Entschlüsselung historischer Kleidungs-codes stellt sich die Frage, ob und in welchen Fällen Bildnisse die Lebensrealität der Dargestellten spiegeln und wann die vestimentäre Ausstattung Normen und Regeln überschreitet, um das Sozialprestige der Porträtierten zu steigern.

Datierbare Bildnisse, die namentlich und „ständisch“ identifizierbare Personen zeigen, lassen darauf schließen, dass sich die Kleidung im Porträt zumeist im Rahmen dessen bewegte, was die Kleiderordnungen für den Stand der Dargestellten vorsahen.³³ Doch gab es durchaus Übertretungen der Vorschriften.³⁴ Der aus Memmingen zugezogene David I Dettighofen ließ sich 1533 in Augsburg von Christoph Amberger mit Goldkette und in einer mit dem Rückenfell des Marders gefütterten Schabe porträtieren (Abb. 6).³⁵ Beides stand der 1530 auf dem Augsburger Reichstag erlassenen Reichspolizeiordnung nach nur Adel, Patriziat und den ratsfähigen Geschlechtern zu; die Augsburger Kleiderordnung von 1582 gestattete neben den Mitgliedern der Augsburger Herrenstube auch „qualifizierten“ Kaufleuten das Tragen von Goldketten und Rückenmarder.³⁶ Dettighofen wurde jedoch erst 1536 in die Augsburger Zunft der Kaufleute aufgenommen und aufgrund seiner Ehe mit Afra Manlich, die keiner stubenfähigen Familie angehörte, zu den „gemeinen“ Kaufleuten gerechnet. Erst 1538 stieg er im Rahmen der Geschlechtermehrung in das Augsburger Patriziat auf. Er beanspruchte im Bildnis also offenbar einen Status, den er – zumindest in Augsburg – erst später erreichen sollte.³⁷ Wenn der Regensburger Hansgraf Bartholomäus Marchtaler im Entwurf einer (nicht erlassenen) Kleiderordnung 1661 forderte, es solle „sich niemandts über seinem standt conterfeiten lassen“, so zeigt auch dies, dass entsprechende Verstöße vorkamen.³⁸ Porträts konnten Wunschbilder entwerfen oder Geltungsansprüche postulieren, welche die Dargestellten noch zu verwirklichen hofften und die im Bildnis selbst über ihren Tod hinaus präsent blieben.



6 Bildnis des David I Dettighofen, Christoph Amberger, 1533. Stuttgart, Staatsgalerie

Wahrscheinlich boten Porträts einen größeren Spielraum mit Blick auf die Nichteinhaltung von Kleidervorschriften, als es im täglichen Leben der Fall war. Dies ist nicht nur deshalb anzunehmen, weil man auf Bildnissen Festtagskleidung trug, für die teilweise Ausnahmeregelungen galten. Vielmehr waren vor allem bürgerliche Porträts – sofern es sich nicht um Grabmäler, Bildepitaphien oder Stifterbilder handelte – als private Dokumente der Familiengeschichte in der Regel der öffentlichen Anschauung entzogen.³⁹ Rechtsverletzungen von Kleidervorschriften im Porträt konnten nur dann geahndet werden, wenn sie bekannt und angezeigt wurden. Bulst, Lüttenberg und Prierer führen zwei Beispiele an, in denen solche Verstöße im Bildnis verfolgt und mit Geldbußen belegt wurden – in beiden Fällen

handelte es sich allerdings um Porträts aus dem öffentlichen Raum.⁴⁰ In einem Fall ließ eine Hannoveranerin ihre Tochter auf deren Grabstein in kostbarer Kleidung und mit reichem Schmuck darstellen, die nicht mit ihrem Stand vereinbar waren. Als Konsequenz wurde die Mutter vom Rat zu einer Strafe von 5 Talern verurteilt.

Fremdländische Kleidung und Phantasiekostüme

Neben der Darstellung in zeitgenössischer Kleidung ließ man sich in Westeuropa im 17. Jahrhundert auch in fremdländischen und häufiger noch in Phantasiekostümen oder einer Mischform aus erdachten und realen Kleidungs- und Schmuckstücken porträtieren. Bei der Wahl einer solchen Aufmachung spielte wie bei konventionellen Bildnissen das Bestreben eine Rolle, den Wert der eigenen Person sowie Status, Stärken und Erfolge zu betonen.

Handelsbeziehungen mit osteuropäischen Ländern, vor allem mit Polen, Ungarn und Russland, sowie mit dem Orient führten zu vielfältigen Berührungen mit den fremden Kulturen und damit auch mit ihren Kleidungsgewohnheiten. Auf Reisen war es üblich, sich den Sitten der Völker gemäß zu kleiden, in deren Ländern man sich aufhielt.⁴¹ Im Ausland gekaufte oder als Geschenk erhaltene Kleidung wurde mit in die Heimat gebracht.⁴² Darüber hinaus spielten Abbildungen in Trachtenbüchern und Stichsammlungen, die oft zumindest teilweise fiktionalen Charakter haben, als Vorbilder für Porträts in fremdländischer Kleidung eine wichtige Rolle.⁴³ Wenn Westeuropäer sich in fremder Kleidung darstellen ließen, spiegelte sich darin meist der durch Reisen bzw. ihren Beruf als Kaufmann oder Diplomat bedingte enge Kontakt mit einem bestimmten Land wider.⁴⁴ So präsentiert sich der Antwerpener Kaufmann Nicolaas de Respaigne, der mehrere Jahre die Levante bereist und sich in Jerusalem aufgehalten hatte, auf einem von Rubens um 1610/20 geschaffenen Bildnis in orientalischer Kleidung.⁴⁵ Im 1647 verfassten Testament Respaignes werden seine türkischen Kleider („turxce kleederen“) sowie andere Raritäten erwähnt,⁴⁶ weshalb davon auszugehen ist, dass er die auf seinem Bildnis dargestellten kostbaren Gewänder tatsächlich besaß. In Verbindung mit der stolzen Pose und dem wertvollen Orientteppich, auf dem der Porträtierte steht, sollten sie zweifellos seinen Wohlstand und damit den Erfolg als Handelsmann bezeugen, der wichtige Geschäfte im Orient tätigte.

Die originalgetreue Wiedergabe fremdländischer Kleidung im Bildnis ist in der Zeit zwischen 1550 und 1650 vergleichsweise selten. Ein eindrückliches Beispiel stellt das Bildnis des ungefähr achtjährigen Otto van der Waeyen dar, den Ferdinand Bol 1656 in Amsterdam malte (Kat. 102). Die Aufmachung des Jungen ist als polnisch zu identifizieren.⁴⁷ Charakteristische Elemente sind die Pelzmütze (kolpak), der von der Taille an aufwärts geknöpfte gelbe Kaftan (żupan), die enge rote Hose und die hellbraunen Lederstiefel, schließlich der Kriegshammer (nadziak) sowie Pfeil und Bogen.⁴⁸ Der hohe Grad der Authentizität der Kleidung spricht dafür, dass Otto in einem tatsächlich existierenden Kostüm posierte. Die Polen, zu denen die Niederländer engste Handelsbeziehungen pflegten, galten als besonders mutig und tapfer im Krieg – gerade auch in der Auseinandersetzung mit Schweden im Jahr 1656, als das Porträt entstand.⁴⁹ Die Zuschreibung entsprechender Charaktereigenschaften könnte für die Verkleidung Ottos als polnischer Krieger ausschlaggebend gewesen sein.

Sehr viel häufiger als authentische fremdländische Kleidung kommen auf Porträts fiktive Kostüme vor, die erfundene, exotische, altmodische und zeitgenössische Versatzstücke in jeweils unterschiedlichen Anteilen kombinieren und nicht mit tatsächlich getragener Kleidung verwechselt werden dürfen. Die Auftraggeber ließen sich etwa im Hirtenkostüm, in antikisierendem Gewand, im „dëshabillé“ bzw. „undress“ oder auch in einer von Rembrandt und seinen Schülern geprägten Phantasiekleidung porträtieren.⁵⁰ Eine nicht der aktuellen Mode entsprechende Kostümierung wurde als Möglichkeit betrachtet, Bildnissen ein zeitloses Aussehen zu verleihen und zu verhindern, dass sie nach kurzer Zeit altmodisch und damit lächerlich wirkten. Darüber hinaus drückten Adlige auf diese Weise ihre Zugehörigkeit zur höfischen Gesellschaft aus, während bürgerliche Auftraggeber Anspruch auf Gleichrangigkeit gegenüber der Aristokratie erhoben und ihren kultivierten Geschmack und Intellekt dokumentierten.

Fazit

Bildnisse spiegeln keineswegs ungebrochen die Wirklichkeit – schon gar nicht in ihrer gesamtgesellschaftlichen Dimension. Doch ist den Bildern ihr Realitätsgehalt ebenso wenig mit dem Verweis auf im Bildnis zu erfüllende Normen auf der einen und die im Porträt reflektierten Ambitionen der Auftraggeber auf der anderen Seite abzusprechen. Sofern man die Identität der Porträtierten kennt, liefern die Werke Informationen über ihre bestehende oder angestrebte gesellschaftliche Stellung, über ihr Selbstverständnis, ihre Wünsche und den Umgang mit den geltenden Regeln und Normen. Die Kleidung ist nicht zwingend Ausweis für den tatsächlichen sozialen Status oder Stand, sondern kann auch dazu dienen, eine erhoffte Position zu postulieren. Damit sagen Bildnisse viel darüber aus, welche Bedeutung und welchen Anspruch man mit Kostümen und Kleidungsstücken verband. Um dies zu ergründen und Erkenntnisse über Erscheinungsbild, Trageweisen und modische Veränderungen von Kleidung und Schmuck zu gewinnen, ist jedes Bildnis in seinem historischen Kontext zu verorten. Eine zentrale, wenngleich nicht immer zu lösende Aufgabe besteht zudem darin, faktisch getragene von fiktiven Kostümen zu unterscheiden, da nur so Kleidungsgewohnheiten und die soziokulturelle Bedeutung von Kleidung in ihren vielfältigen Spielarten richtig beurteilt werden können.

1 Zur Bedeutung von schriftlichen und bildlichen Quellen für die Rekonstruktion und das Verständnis frühneuzeitlicher Kleidung vgl. etwa Zander-Seidel 1990, S. 16–45. – Winkel 2006, S. 15–18. – Gordenker 2001, S. 4–6. – Haase 2002. – Stolleis 2008, S. 19–22.
 2 Vgl. „Original und Überlieferung“ von Jutta Zander-Seidel in diesem Band.
 3 Vgl. hierzu sowie zu Anlässen, Aufgaben und Funktionen der Porträtmalerei Löcher 1985. – Campbell 1990. – Löcher 2003. – Kranz 2004, bes. S. 135–139. – Fletcher 2008. – Hirschfelder 2008, S. 81–86, 89–93. – Hirschfelder 2010, S. 205–219.
 4 Vgl. etwa Zander-Seidel 1990, S. 29–30, 50–52,

261–266. – Kranz 2004, S. 146, 155–156. – Winkel 2006, S. 16. – Winkel 2007, S. 67.
 5 Scheurl-Bibliothek, Cod. 275/337, Dr. Christoph Scheurl Schuld- und Rechnungsbuch/Christoph III. Familienbuch 1543–1592, fol. 268v, zit. nach Zander-Seidel 1990, S. 29.
 6 Vgl. etwa Campbell 1990, S. 193–225. – Kemperdick 2006.
 7 Zander-Seidel 1990, S. 29–30, 50–52, 261–266. – Winkel 2006, S. 16. – Winkel 2007, S. 67.
 8 Vgl. Bulst 1988, S. 37–38. – Zander-Seidel 1988, S. 59. – Dinges 1992, S. 53–54. – Reich 2005, S. 44–50, 161–165. – Zu dem Bildnis der Herzogin Löcher 2002,

- S. 71–76, Nr. 30, S. 224–225. – Ausst.Kat. Wien/München 2011, Nr. 198–199, S. 304–306 (Thomas Kuster).
- 9 Zum ganzfigurigen Porträt Kusche 1991. – Löcher: Karl V. 2005. – Zu Säule und Vorhang Woodall 1990, S. 35–36. – Woodall 1997, S. 79.
- 10 Ausst.Kat. Haarlem 1986, S. 20–23 (Eddy de Jongh). – Campbell 1990, S. 9–14, 159–194.
- 11 Weinsberg/Höhlbaum 2000, S. 271. – Vgl. Zander-Seidel 1990, S. 28–29. – Bulst/Lüttenberg/Priever 2002, S. 24–25.
- 12 Voorschoten, Kasteel Duivenvoorde.
- 13 Winkel 2007, S. 66–68.
- 14 Mortier 1984. – Ausst.Kat. Amsterdam 2002, Nr. 3a–3c, S. 88–90 (Gerbrand Korevaar). – Winkel 2007, S. 66.
- 15 Vgl. auch Niekamp/Woś Jucker 2008, S. 17, 35, Abb. 35.
- 16 Zit. nach Bulst/Lüttenberg/Priever 2002, S. 27.
- 17 Vgl. „Das gestricke Kamisol: Pracht im Verborgenen“ in diesem Band.
- 18 Vgl. Groeneweg 1995, S. 233. – Groeneweg 1997, S. 209–211. – Mortier 2012, S. 32–39. – Zum „vlieger“ Thienen 1930, S. 44–48. – Kinderen-Besier 1950, S. 50–54, 105–109. – Mortier 1986, S. 56. – Zu schwarzer und farbiger Kleidung in Deutschland Zander-Seidel 1990, S. 298.
- 19 Groeneweg 1995. – Groeneweg 1997.
- 20 Fries 1926, S. 19–21. – Nienholdt 1962, S. 12–14. – Zum Weiten Rock vgl. auch Kurzle-Runtscheiner 1993, S. 37–40. – Orsi Landini 2005, S. 109–116. – Stolleis 2008, S. 26–27. – Vgl. „Weiter Rock‘: Festkleid der Frauen“ von Jutta Zander-Seidel in diesem Band.
- 21 Vgl. Zander-Seidel 1990, S. 197–198.
- 22 Kurzle-Runtscheiner 1993, S. 36.
- 23 Vgl. etwa Thienen 1930, S. 8–12, 33–37, 60–61, 72–75. – Kinderen-Besier 1950, bes. S. 34–36, 55–57, 70–71, 92–93, 110–114. – Mortier 1986, S. 45–49. – Zander-Seidel 1990, S. 153–156, 237–239.
- 24 Vgl. Winkel 2007, S. 71–72.
- 25 Vgl. Lehner 1984, S. 154–155, 160, 162, 168. – Zander-Seidel 1990, S. 153, 239.
- 26 Vgl. z.B. Bönsch 2001, S. 156–175.
- 27 Zander-Seidel 1990, S. 195. – Zum Folgenden ebd., S. 194–200. – Zander-Seidel 1993, S. 180.
- 28 Ausst.Kat. Washington/London/Amsterdam 2001, Nr. 40, S. 172–174 (Arthur K. Wheelock Jr.).
- 29 Zu Aufwands- und Kleiderordnungen vgl. u.a. Eisenbart 1962. – Lehner 1984, bes. S. 21–65. – Bulst 1988. – Zander-Seidel 1990, S. 42–43. – Bulst 1993. – Zander-Seidel 1993. – Worgitzki 2002. – Bock 2004. – Reich 2005. – Simon-Muscheid 2010. – Weller 2014. – Vgl. außerdem Härter/Stolleis 1995–2010.
- 30 Zander-Seidel 1988, S. 60–62. – Dinges 1992, S. 57–58. – Simon-Muscheid 2010, S. 91–94. – Weller 2014, S. 208.
- 31 Zu weiteren Motiven der Gesetzgeber vgl. etwa Bulst 1993, S. 38.
- 32 Dinges 1992, bes. S. 59–61. – Bulst 1993, S. 32. – Dinges 1993.
- 33 Vgl. z.B. Bulst/Lüttenberg/Priever 2002, S. 43, 50, 54–56, 58–59, Abb. 5, S. 51.
- 34 Bulst/Lüttenberg/Priever 2002, S. 49–63; kritisch dazu Kranz 2004, S. 140, Anm. 135. – Vgl. auch die Beispiele bei Zander-Seidel 1993, S. 182. – Zander-Seidel: Distinktion 2010, S. 152.
- 35 Das Porträt in Stuttgart, Staatsgalerie. – Zum Folgenden Bulst/Lüttenberg/Priever 2002, S. 57–60. – Zu Biografie und Bildnis Dettighofens Ruepprecht 1981, S. 289–290. – Kranz 2004, Nr. 14, S. 276–279.
- 36 Bulst/Lüttenberg/Priever 2002, S. 29–39. – Bock 2004, S. 72–73.
- 37 Da die Familie Dettighofen dem landsässigen Adel und in anderen Städten auch dem Patriziat angehörte, dürfte der Dargestellte selbst seinen Auftritt durchaus als standesgemäß betrachtet haben.
- 38 Zit. nach Bulst/Lüttenberg/Priever 2002, S. 22.
- 39 Die Kleiderordnungen zielten primär auf die Sichtbarmachung der Standesunterschiede in der Öffentlichkeit, der Besitz bzw. das Tragen unstandesgemäßer Kleidung im Haus unterlag nicht der Strafverfolgung, vgl. Bulst 1988, S. 47. – Zander-Seidel 1988, S. 62. – Bulst 1993, S. 32–33. – Zander-Seidel 1990, S. 295.
- 40 Bulst 1993, S. 42. – Bulst/Lüttenberg/Priever 1999, S. 3–4, 8. – Bulst/Lüttenberg/Priever 2002, S. 28–29.
- 41 Vgl. Rodenbeck 2001. – Trauth 2009, S. 206–208.
- 42 Vgl. etwa Fries 1926, S. 6–9. – Breukink-Peeze 1989, S. 135. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 17, S. 174. – Trauth 2009, S. 194.
- 43 Trauth 2009, S. 85–97, 106–113.
- 44 Vgl. Breukink-Peeze 1989, S. 132–134. – Ausst.Kat. Washington 1990, Nr. 28–29, S. 154–157. – Trauth 2009, S. 107–113, 188–194, 208.
- 45 Gemäldegalerie Alte Meister, Museum Schloss Wilhelmshöhe, museumlandschaft hessen kassel. – Zu dem Bildnis vgl. Vlieghe 1987, Nr. 129, S. 145–148. – Schnackenburg 1996, Bd. 1, Nr. GK 92, S. 262, Bd. 2, Taf. 39. – Trauth 2009, S. 188, 192–194. – Zu orientalischer Kleidung vgl. etwa Nienholdt 1961, S. 255–277.
- 46 Vlieghe 1987, Nr. 129, S. 146.
- 47 Ausst.Kat. Haarlem/Antwerpen 2000, Nr. 64, S. 237–239 (Rudi Ekkart, Saskia Kuus). – Ausst.Kat. Amsterdam 2002, Nr. 12, S. 103–104, 273 (Marieke de Winkel). – Zur Identifizierung des Jungen als Otto van der Waeyen Ekkart 1995, Nr. 3, S. 54–57.
- 48 Zu polnischer Kleidung Nienholdt 1961, S. 195–200. – Gutkowska-Rychlewska 1968, S. 375–436, 499–529. – Turnau 1991, S. 71–79. – Johansen 2002.
- 49 Vgl. Wetering et al. 2011, Nr. V 20, S. 546.
- 50 Vgl. Marly 1975. – Marly 1978. – Marly 1980. – Kettering 1983, S. 63–82, 75–77. – Tasch 1999, S. 15–35. – Gordenker 2001. – Winkel 2002. – Hirschfelder 2008, S. 270–305. – Hirschfelder 2009.

Für Recherchearbeiten, auch zu meinen Katalogbeiträgen, danke ich den studentischen Hilfskräften Isabel Hauenstein, Cornelia Schablhofer und Lena Schäffler.