



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

**MODE UNTER DEM KREUZ
ROGIER VAN DER WEYDEN UND SEINE ZEIT
Kleiderkommunikation im christlichen Kult**

Verfasserin

MAG. SILKE BIRTE GEPPERT

angestrebter akademischer Grad

DOKTORIN DER PHILOSOPHIE (Dr. phil.)

WIEN, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt A 092 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Dr. Studium der Philosophie Kunstgeschichte Uni StG:

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

Inhalt

Vorwort und Dank.....	1
Einleitung	3
1. Die vestimentäre Forschung als Aspekt der Kunstgeschichte	6
1.1. Der vestimentäre Code im Kontext der Kreuzigung	6
1.2. Die vestimentäre Forschung in der Kunstgeschichte	13
1.3. Von der Kleidung zur Mode: Kleidung – Gewand – Vestiment – Mode – Kostüm.....	23
1.4. Der vestimentäre Code - Die Rhetorik der Mode auf Bilddarstellungen	31
2. <i>vestimentum fecit narrationem</i> – Der vestimentäre Code der Heiligen unter dem Kreuz unter besonderer Berücksichtigung der heiligen Maria Magdalena bei Rogier van der Weyden, Zeitgenossen und Nachfolgern	35
2.1. Rogier van der Weyden: Maria Magdalena in der Kreuzabnahme (Prado)	37
2.2. Rogier van der Weyden: Maria Magdalena im Sakramentsaltar (Antwerpen).....	48
2.3. Rogier van der Weyden: Magdalenenvariationen im Riggisberger Kreuzigungstriptychon.....	56
2.4. Der vestimentäre Code der Maria Magdalena bei Zeitgenossen und Vorläufern Rogier van der Weydens	60
3. Die burgundische Mode und die Moden des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden	71
3.1. Die französisch-burgundische Mode	72
3.2. Was ist burgundische Mode? Versuch einer Definition	76
3.3. Schwarz als modische Gegenentwicklung.....	78
3.4. Märkte, Stoffe und Farben	82
3.5. Kleiderordnungen	86
3.6. Magnifizenz und Mode	89
4. <i>narratio per vestimentum</i> – Gewandheilige in ausgewählten Kreuzigungsdarstellungen	92
4.1. Die Signifikanz der Kleidung und die Erweiterung der Kreuzigungsdarstellung im 13. und 14. Jahrhundert.....	92
4.2. Giotto: <i>narratio per vestimentum</i>	95
4.3. Simone Martini: Kreuzabnahme im Orsini Polyptychon (Antwerpen) – Vom Porträt zu Kleiderauthentizitäten.....	103
4.4. Pietro Lorenzetti: Die erweiterte Kreuzigung (Assisi)	105
4.5. Jean de Limburg: Kreuzabnahme in den Très Riches Heures	108
4.6. Textilzentren und Modeentwicklung	110
5. Die Moden der Malerei – „Vestimentärer Realismus“ der Kreuzigung in der altniederländischen Feinmalerei	114
5.1. Begriffe und Phänomene des Realismus.....	115
5.2. Der niederländische Realismus und der Begriff des „disguised symbolism“	117
5.3. Verweltlichung der Darstellungsweise im Kultbild	119
5.4. Paragone des Vestimentären	125
5.5. Gewand als Kompositionsmittel in der Formsprache.....	126
6. Kreuzigung und Buße.....	128
6.1. Buße und Erlösung	128
6.2. Bußheilige – Bußgewänder unter dem Kreuz	130
6.3. Die biblischen Quellen und Protagonisten der Buße unter dem Kreuz.....	131
6.4. Nichtbiblische Quellen: Passionstheater / Osterspiel / Magdalenen szenen.....	137
6.5. Der Ritus vor Kreuzigungsbildern und deren räumlicher Kontext – Buße unter dem Altar	142
7. Wie die ursprünglich weltlichen Protagonisten unter das Kreuz kamen, dabei modischer und authentischer wurden – Maria Magdalena und Franz von Assisi.....	146
7.1. Die Stofflichkeit der Magdalenenlegende in Hinsicht auf ihre Darstellung	149

7.2. Maria Magdalenas Körper als Medium der Botschaft	154
7.3. Der Vorgänger unter dem Kreuz – Franz von Assisi.....	158
7.4. Buße – Franziskus und die heilige Penitentia.....	163
7.5. Konkurrenz unter dem Kreuz - Magdalenas Auftritt	164
7.6. Magdalenenhäuser und Reformprediger.....	165
8. Ausblick: <i>Passio</i> und Mode.....	166
8.1. Modesünden und Kritik des Klerus.....	167
8.2. Luxuria – die Leidenschaft für die Mode.....	172
8.3. Bildkritik	174
8.4. Ausblick und ad finem – narratio per vestimentum	175
Literaturverzeichnis.....	177
Abbildungsverzeichnis.....	199

Vorwort und Dank

Mode unter dem Kreuz – narratio per vestimentum

Dieses Motiv hat mich und meine persönliche Umwelt lange begleitet, was in den letzten Jahren immer wieder durch berufliche und private Veränderungen bedingt war.

Angeregt wurde das Thema dieser Arbeit von der Kostümhistorikerin Prof. Dr. Annemarie Bönsch, Wien. Ihre Bemerkung über die Magdalena in Rogiers Braque-Diptychon hat mich Mitte der 90iger Jahre gepackt und nie mehr losgelassen – „irgendetwas“ Ungeklärtes war da zu erforschen und das hat mich schließlich zu dieser Arbeit inspiriert.

Mit Dekan Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz fand ich einen stets interessierten Betreuer, der nach der „Harfe am Kreuz“ (Diplomarbeit, Wien 2002) meine Interessensambivalenz zwischen mittelalterlicher Kreuzigungsforschung und Kostümentwicklung zu einer neuen Fragestellung brachte. Sein innovativer Forschungsansatz zu Medialität von Kunstwerken hat mein Betrachten von Bildern nachhaltig verändert. Auch Dr. Annemarie Bönsch bin ich zu großem Dank verpflichtet. Sie hat diese Arbeit mit ihrem außergewöhnlichem Wissen und Methodik der Kostümgeschichte wohlwollend unterstützt und mit wertvollen Kommentaren begleitet.

Danken möchte ich dem Hl. Franziskus, dem Patron meiner Geburt, mit dem ich mich besonders verbunden fühle und zu dem ich im Anschluss an diese Arbeit eine Publikation plane. Dr. Verena Widorn, die mich in freundschaftlicher Verbundenheit durch alle Höhen und Tiefen stets liebevoll ermutigt hat, ebenso lic.phil. Magdalena Rühl-Bommer, Winterthur. Für Anregungen, Gespräche danke ich Dr. Elsbeth Wallnöfer und Dr. Rosemarie Gfatter, Wien, sowie Dr. Heinz Kaiser, Goldegg, – und dem Nothelfer und Schriftsteller Bodo Hell für sein genaues, lexikalisches Mitdenken. Frau Dr. Hildegard Vogler, St. Annen Museum, in meiner Heimatstadt Lübeck danke ich für unsere Gespräche über Hans Memling. Dank auch an Herrn Dr. Peter Müller, Abegg-Stiftung in Riggisberg und der Kostümhistorikerin Aagard Nos in Norwegen. Den Universitätsbibliotheken in Salzburg und Wien bin ich für ihre stets freundliche Unterstützung und Hilfe zu großem Dank verpflichtet.

Dem Komponist Wolfgang Niessner möchte ich besonders danken, da er stetig und mit gütiger Geduld das Werden der Arbeit begleitete und mir mit dem Studiolo in Grossgmain den Arbeitsraum für die Endphase dieser Arbeit zur Verfügung stellte. Letztlich danke ich dem Schicksal für eine kleine Knöchelfraktur, die mir die nötigen Ruhe und geistigen Freiraum für

diese Arbeit ermöglichte, und dem AMS – Bischofshofen für das Einspuren zurück ins Leben im November 2009.

Post scriptum

Aus Padua ist überliefert, und dieses war ein Indiz der Wertschätzung, dass die angehenden Doktoren den Mitgliedern ihrer Prüfungskommission und den anwesenden Doktoren teure Stoffe und Accessoires schenken müssen.¹ Ähnliches gilt für den französischen Magister, der sich und seinen Präsentator mit einem Sommer und einem Wintergewand ausstatten musste, dessen Stoffart und Schnitt ebenso vorgeschrieben sind wie die Art des Pelzbesatzes. Eine Auflistung der Kosten anlässlich eines privaten juristischen Examens 1401 in Padua zeigt nicht nur, dass solche Prüfungen auch an ein hohes verfügbares Einkommen gebunden waren, sondern auch, welche Bedeutung der Kleidung in diesen Kreisen zukam. Der Kandidat musste allein seinen drei „Doktorvätern“ jeweils Stoff für einen Mantel, ein Birett und Ziegenlederhandschuhe offerieren. Dabei kostete bereits allein der Stoff eines Mantels das Zwölfwache des zudem an jedes Mitglied der Prüfungskommission zu entrichtenden „Prüfungsgeldes“.

Der neue Status als Doktor wird durch die öffentliche Bekleidung sichtbar gemacht, das festliche Prüfungsgewand hat somit die Funktion, den berufsständischen wie auch den sozialen Aufstieg zu visualisieren.

¹ Eine Auflistung der Kosten und Geschenkverpflichtungen für ein solches Examen (ohne konkrete Abrechnung), vermutlich aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, findet sich in den Statuten des Paduaner juristischen Kollegs, Vgl. dazu Gloria, *Antichi statuti*, 1888-1889, S. 358 mit Anm. 1, Vgl. Andrea von Hülsen-Esch, *Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter*, Göttingen 2006, S. 153f

Einleitung

„[...] it is the clothing itself, supported by a body altered to display it to advantage, that is the primary element of expression[...]“²

So schreibt Anne Hollander über das Verhältnis von Körper und Gewand in der Skulptur der alten Griechen. Diese Haltung der altgriechischen Künstler, die den Körper betonten, damit die ihn verhüllende Kleidung im Bildwerk deutlicher zum Ausdruck kommt, kann als Motto dieser Studie gelten, die als Beitrag zur vestimentären Kunstgeschichte konzipiert ist. Damit werden Problem und Erkenntnisgewinn dieser Methode verdeutlicht: Sie betrifft nicht nur das Problem der dekorativen Stilisierung der Falten im Bild, sondern veranschaulicht auch die Aussage der Verhüllung des quasi als Modell dienenden Körpers. Diese Beobachtung provoziert die generelle Befragung der vestimentären Ausdrucksmodi von Heiligen auf Altarbildern, die ähnlich funktionierten wie der gleichzeitige Dresscode der Gesellschaft.

Zwischen Giotto und dem Meister des Bartholomäusaltars wurde die Kleidung der Protagonisten zu einem bildimmanenten Gestaltungsmittel, daher ist die Beziehung von Zeitmode und Heiligentracht unter dem Kreuz und deren Darstellungsentwicklung zentrales Thema dieser Arbeit.

In den folgenden Kapiteln werden die „Kostüme“ wichtiger Protagonisten, wie der Paduaner Kreuzigung von Giotto und Ambrogio Lorenzettis „erweiterter Kreuzigung“, die eine Bühne für zahlreiche Statisten ist, untersucht. In der französischen Buchmalerei vermischen sich märchenhafte Phantasiekostüme der Buchilluminatoren mit der frühen burgundischen Mode und so in der Kreuzigungsszene der Très Riches Heures der Gebrüder Limbourg, so kleidet van Eyck die Szenerie in prächtige, z. T. der burgundisch-bürgerlichen Mode entlehnte Kostüme. Rogier und seine Zeitgenossen verfeinern die Darstellung mit größter Sorgfalt und exklusivem Raffinement. Eine Steigerung erfährt die Behandlung des Kostüms in den manierierten Szenen von Dirk Bouts oder an der Schwelle zur Renaissance, z.B. den Figuren des Meisters des Bartholomäusaltars.

Bei all diesen Darstellungen besticht das äußere Erscheinungsbild einiger Protagonisten durch einen modischen und extrem textilaufwendigen Auftritt. Maria Magdalena, oftmals gekleidet in engem Surkot und in erotischer Silhouette, oder Josef von Arimathia in auffälligen Beinkleidern mit kostbar verbrämnten Wämsen und Mänteln, bestimmen die Silhouette auf dem Berg Golgotha. Diese Beobachtung führt zu der Frage, wie nahe die jeweiligen Protagonisten der

² Anne Hollander, *Seeing through Clothes*, London 1978, S. 10.

damaligen Zeitmode waren, und ob diese „Verhüllungen“ von Heiligen, deren Biographie einen starken Bezug zur Kleidung hat, von Anfang an als mediales Konstrukt bildlich eingesetzt wurden. Kleidung wird bei den Darstellungen des Hl. Franziskus oder der Hl. Maria Magdalena zu einer „sprechenden Hülle“ des Körpers.

So hat die synthetisierte Vita der Hl. Maria Magdalena im 14. und 15. Jahrhundert, die sich aus der Maria aus Magdala, der Maria Ägyptica, der Maria aus Bethanien und teilweise auch aus der komplexen Vita der Maria Salome zusammensetzt, mehrere vestimentäre Hüllenvorgaben, also eine ganze Kleiderkammer für die Darstellung zur Verfügung. Schauplatz der Hüllen, „Catwalk“ der Bibel, ist ein prominenter Ort, wo es sich lohnt, gut angezogen zu sein – es ist der Hauptplatz des Christentums – die Kreuzigung Christi.

Die Varianten der Bußkleidung waren im franziskanischen Kontext beliebt, weil sie sich auf den „poverello“ Franziskus und damit auf die *conformitas* Christi bezogen. Das Haarkleid der Maria Ägyptica wurde zu einer Hülle, die den Körper visuell entkleidet und reduziert, was bis auf einige Ausnahmen Gefallen in Italien und Südfrankreich, dem Ort der Reliquienverwahrung der Heiligen, fand. In Italien reduzierte man ihre Darstellung im 16. Jahrhundert gänzlich auf die Bekleidung des Menschen vor dem Sündenfall, Maria Ägyptica wurde nackt dargestellt – und das Motiv der büßenden Reue einer Frau mit der gänzlichen Entsagung der Hülle gleichgesetzt.

Auch die Kleidung des „poverello“ Franziskus war ein medial eingesetztes vestimentäres Konstrukt. Sein *ennui* resultierte aus dem materiellen und vestimentären Überfluss eines von Textil geprägtem Elternhauses. Sein Vater handelte zwischen Assisi und Frankreich mit den kostbarsten Stoffen und kleidete seinen Sohn entsprechend standesgemäß ein, so dass seine Biographie von Anfang an auf Stoff gebaut ist. – Die Stationen in Franziskus' Leben reichen vom öffentlichen Entkleiden und Eintreten in den Orden zu Beginn bis zum völlig nackten Sterben in Portiuncula und hängen immer mit dem Anlegen und Ablegen von Hüllen zusammen.

Für den luxusverliebten Hof in Burgund, der eine ganze Reihe von Kreuzigungsdarstellungen in Auftrag gab, war es in erster Linie das hochmodische Kleid der reichen und schönen Patrizierin aus Magdala, womit sie zu einer „Begum der Altarbilder“ wurde. Prachtentfaltung galt an den Höfen des späten Mittelalters als Tugend, sie war als „Magnifizenz“ ethisches Gebot und der schiere Wert eines Kunstwerks, gepaart mit der Kunstfertigkeit der Bearbeitung, der Ausgefallenheit und Besonderheit der Darstellung bestimmten seine Geltung. Kleidung in vielerlei Gestalt spielte für die Choreographie der Macht, den magnifizenten Luxus, wie überhaupt für die soziale Ordnung der Vormoderne, eine herausragende Rolle.

Kleidung als sprechende Hülle von Heiligen bietet eine unbearbeitete Stofffülle für Geschichte und Forschung. Das fällt dem kostümgeschichtlich Interessierten sowohl beim

intensiven Betrachten von Heiligenbildern auf, vornehmlich der Kostbarkeiten der altniederländischen Altarpreziosen, aber auch bei Giotto's Fresken, die in Assisi die Vita des Hl. Franziskus abbilden.

Natürlich kann man von den Kleidern der Heiligen auf Altarbildern auf Kleider der Gesellschaft schließen. Dass jedoch die „Hüllen“ der Heiligen auf den Altarbildern einem eigenen Dresscode unterliegen, der teilweise metaphorisch, teilweise symbolisch und legendarisch bedingt ist, ist die zentrale These dieser Untersuchung. So werden die Hüllen der Heiligen auf den Altarbildern zur eigenen Determinante der Ikonographie, da Kleidung als wesentlicher Teil der materiellen Kultur der Neuzeit besonders für die Kunstgeschichte als historische Bildwissenschaft methodisch relevant ist.

1. Die vestimentäre Forschung als Aspekt der Kunstgeschichte

„Darum entspricht auch die Tracht bei Darstellungen der Heiligen, abgesehen von der der Apostel und Evangelisten, selbst bei Heiligen der altchristlichen Zeit nicht derjenigen ihrer Lebenszeit, vielmehr ist sie so beschaffen, wie sie bei Personen ihres Standes zur Zeit der Entstehung der Darstellung in Gebrauch war.“³

Josef Braun, 1897

Mit diesen Worten, die Josef Braun, der „Altvater“ der liturgischen Gewandforschung, vor über 100 Jahren als Einleitung seines Kapitels zu Trachten und Attributen der Heiligen schrieb, ist die Problematik dieser Untersuchung klar umrissen. Die Tracht der Heiligen war von der Zeitmode beeinflusst und gleichzeitig wurden die Heiligen auch in ihrer Standestracht dargestellt. Beides bestimmt den vestimentären Code, der als visuelles Medium die Kommunikation zwischen Betrachter und Bild immer stärker beeinflusste.

1.1. Der vestimentäre Code im Kontext der Kreuzigung

Heilige wurden durch das ganze Mittelalter in einer zeitlos-stereotypen Form der Kostümierung dargestellt und waren so für den Betrachter leicht wieder erkennbar. In der narrativen Illustration des biblischen Geschehens mit Hilfe der Protagonisten war deren Kleidung nebensächlich, wurden sie doch hauptsächlich in der gängigen mittelalterlichen Oberbekleidung eines Übermantels in der Schnittform der antiken Tunika und deren Varianten dargestellt.⁴ Eine

³ Josef Braun, Trachten und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst, Berlin 1988³; S. 782. Das vollständige Zitat lautet: „Unter der Tracht der Heiligen ist die Gesamtheit der Bekleidungsstücke verstanden, mit denen sie auf ihren Darstellungen ausgestattet erscheinen. Sie ist nicht eine allen Heiligen gemeinsame, bei allen gleiche, sie als Heilige kennzeichnende Idealtracht. Eine solche hat die deutsche, wie überhaupt die christliche Kunst nie gekannt. Die Heiligen wurden vielmehr stets in einer ihrem Stande entsprechenden Tracht wiedergegeben, damit der Beschauer schon aus ihr erkennen konnte, wessen Standes sie zu ihren Lebzeiten waren, ob es sich bei dem dargestellten Heiligen um einen Apostel, einen heiligen Papst, Bischof, Priester oder Diakon, einen heiligen Mönch, Einsiedler oder Pilger, einen heiligen Fürsten oder Soldaten, eine heilige Nonne, Jungfrau oder Frau handelt. Das entsprach auch durchaus den Zwecken, denen die Darstellungen der Heiligen dienen sollten, Förderung und Erbauung des gläubigen Volkes, Ermunterung zur Nachfolge der Heiligen, Belebung ihrer Verehrung und Stärkung des Vertrauens auf ihre Mittlerschaft bei Gott. Darum entspricht auch die Tracht bei Darstellungen der Heiligen, abgesehen von Apostel und Evangelisten, selbst bei Heiligen der altchristlichen Zeit nicht derjenigen ihrer Lebenszeit, vielmehr ist sie so beschaffen, wie sie bei Personen ihres Standes zur Zeit der Entstehung der Darstellung in Gebrauch war...seit der Wende des 15. Jh. Besonders aber im 17. und 18. Jh. erscheint die Tracht der Heiligen auf den Bildwerken sogar oft mehr oder weniger stark von der augenblicklichen Mode beeinflusst, zumal in der süddeutschen kirchlichen Kunst, nicht gerade immer zum Vorteil des religiösen Charakters der Darstellungen, die oft genug mehr Mode- als Heiligenfiguren waren.“

⁴ Der Mantel bezeichnet die Kleidungsschicht, in der sich der Umhang befindet. Mantel wird in dieser Arbeit im Sinne der Überkleidung verwendet, so ist beispielsweise der Magdalenen-Mantel eigentlich ein Umhang, Mantel meint hier also das Überkleid im heutigen Sprachgebrauch. Die vollständige Kleidung bestand im 14. und 15. Jahrhundert aus drei Schichten, dem Unterkleid, der Oberkleidung dem Überkleid, die Schicht in der Mäntel getragen wurden.

Ausnahme bildet Christus, hier herrscht bereits seit der Antike die Darstellungskonvention des Perizoniums für die Kreuzigung vor.⁵

Dieser Modus erfährt allmählich im Italien des 13. Jahrhunderts seine Wandlung. Hier werden Mitglieder verschiedener Auftraggeberfamilien als Assistenzfiguren in zeitgenössischem modischem Gewand dargestellt.⁶

Giotto erfindet für Enrico Scrovegni in der Paduaner Arenakapelle die Lösung der „erweiterten Kreuzigung“⁷: Unter dem Kreuz gruppiert er die Söldner, die um den Mantel Christi streiten, und die klagende Maria Magdalena, deren kostbarer Mantel ihr von der Schulter gerutscht ist. Während im Franziskuszyklus in Assisi die Figuren in weltlichen Kleidern die Gegenwärtigkeit der Szenen bestätigen, schildert Giotto die Protagonisten der Kreuzigung in Padua in einer dem Betrachter zeitlich fernen mittelalterlichen Heiligentracht. Festzustellen ist, dass Giotto bewusst sowohl formal (Gewand als Gestaltungsmittel), als auch programmatisch (Gewand als Code für Status und Herkunft), wie auch ikonologisch (Gewand als symbolische Form für Luxus) Kleidung für seine bildnerische Erzählung verwenden konnte, und dies auch von der späteren Kritik gelobt wurde.⁸ Er war einer der ersten Künstler, die das Gewand nicht als Abbild, sondern als Argument im Bild verwendeten.

Eine Untersuchung der vestimentären Ikonographie in privaten Andachtsbildern verdeutlicht die wachsende Bedeutung der Darstellung des Textils im Sakraltbild. Mit der Analyse des „vestimentären Realismus“, der überzeugenden Vergegenwärtigung nahe dem Opfertod Christi, soll ein weiterer Beitrag zur Frage des altniederländischen Realismus geleistet werden, der sich als Ergänzung zu bisherigen Forschungsansätzen versteht.

Die Arbeit schließt mit einem Ausblick zur Erforschung des Verhältnisses von „Passion und Mode“, in dem der Aspekt von Luxuria und Superbia, Buße und klerikaler Kritik behandelt wird. Die Rekonstruktion dieser Facette des Kultbildes bietet sich geradezu an in einem Kontext, in dem das Zeichen „Opfertod“ und das Zeichen „Zeitmode“ auf dem Zeichen „Bild“ visuell zusammentreffen und untrennbar voneinander gesehen werden.

⁵ Auch hier gab es Variationen, zu denken wäre an die ausladende Stofffülle des Perizoniums im Weichen Stil – jedoch blieb das Lententuch als „Attribut“ des gekreuzigten Christus immer erkennbar.

⁶Vgl. dazu Elizabeth Birbari, *Dress in Italian Painting 1460-1500*, London 1975, S. 17 ff. und Carole Collier Frick, *Dressing Renaissance Florence. Families, Fortunes & Fine Clothing*, Baltimore 2002, S. 77ff.

⁷ Michael Viktor Schwarz, *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*. Wien – Köln – Weimar 2002, S.15.

⁸ Wie etwa von Vasari in seinen Künstlerviten über Giotto schreibt: „...tatsächlich zeigt dieses Werk (der Franziskuszyklus in Assisi) eine große Mannigfaltigkeit nicht nur in den Bewegungen der einzelnen Gestalten, sondern auch in der Zusammenstellung aller Begebenheiten; ausserdem sieht man darauf sehr schön die verschiedenartige Kleidung jener Zeit und mancherlei trefflich beobachtete und abgebildete Naturgegenstände.“ In: Giorgio Vasari. *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*. Zürich 1974, S. 45f.

Niederländische Kultbilder des 15. Jahrhunderts zeichnen sich durch Gewinn an Verständlichkeit, Genauigkeit und ästhetischer Qualität aus und typologische Exegese, Legenden, Texte der Passionsspiele und Liturgie nehmen Einfluss auf die differenzierte Erzählstruktur.⁹ Die Kultbilder treten in einen Dialog mit ihrer Umgebung, sei es in der privaten oder öffentlichen Sphäre. Das Hauptcharakteristikum der Malerei des 15. Jahrhunderts ist die Eroberung des wirklichen Raumes, nicht nur im Sinn seiner Abbildung, sondern durch Einbeziehen des Bildortes, der Performanz, der Reaktion auf die Handlung am Bildort, des Dialoges und des Spiegels der Liturgie.¹⁰

Aus den Untersuchungen zur höfischen Literatur wissen wir, dass die Autoren des Mittelalters die Protagonisten in die prächtigsten Kleider hüllten, damit sie gesehen wurden.¹¹ Es handelt sich um fiktive Beschreibungen, durch die das Problem der Authentizität aufgeworfen wird. Um ein Publikum zu fesseln, musste eine Erzählung wahr erscheinen, auch wenn übertrieben wurde. So gilt für die höfische Dichtung, dass die beiläufigen Bemerkungen und Metaphern sehr wohl die zeitgenössischen Tatsachen widerspiegeln. Die Ritter eines Epos waren zweifellos reicher und kühner als in der Realität, die Damen liebevoller und eleganter gekleidet als in Wirklichkeit. Dieser Aspekt der Beobachtungen der Literatur lässt sich auch auf Bilder übertragen, in erster Linie auf die Buchillustration.

Man kann die Malerei des 13., 14. und 15. Jahrhunderts als Ausdruck gesellschaftlicher Kommunikation lesen.¹² Den Malern kam die Aufgabe der Visualisierung der heiligen Geschichten zu. Dabei sollte das Geschehen als im Hier und Jetzt stattfindend dargestellt und die Kreuzigungsszene in die reale Welt des Betrachters hineingeholt werden. Um dies zu erzählen, bedienten sich die Maler der zeitgenössischen Kleidung, die dem Betrachter vertraut war.

Kleidung spielte für die Choreographie der Macht, wie überhaupt für die soziale Ordnung der Vormoderne, eine herausragende Rolle. Der Kleidung wohnt ein komplexes Zeichensystem inne, das etwas über den Träger aussagt und die Welt lesbar macht. Mit der multivalenten Signifikanz, die Kleidung bedeutete, und ihrer Regulierung durch Kleiderordnungen wurde diese

⁹ Schwarz, Visuelle Medien im christlichen Kult, S. 15.

¹⁰ Vgl. dazu Wolfgang Kemp, Die Räume der Maler: Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996, S. 100ff. Rogier van der Weydens Sakramentsaltar ist ein prominentes Beispiel. Vgl. dazu auch die Publikation von Heike Schlie, Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch, Berlin 2002.

¹¹ Vgl. Gabriele Raudszus, Die Zeichensprache der Kleidung. Untersuchungen zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters. Hildesheim u. a. 1985, sowie Peter Spufford, Handel, Macht und Reichtum. Kaufleute im Mittelalter, Darmstadt 2004, S. 87 und Andreas Kraß, Geschriebene Kleider. Höfische Idealität als literarisches Spiel. Bibliotheca Germanica Bd. 50, Tübingen 2005.

¹² Vgl. dazu Schwarz, Visuelle Medien im christlichen Kult, S. 14, dieser paraphrasiert Niklas Luhmanns soziologischen Kommunikationsansatz folgendermaßen: „*Gesellschaft und Kultur bestehen, wenn nicht aus etwas so Abstraktem wie Kommunikation, dann aus Menschen und Medien.*“

ein mächtiges gesellschaftliches Kommunikationsmittel. Das impliziert auf der einen Seite den selbstverständlichen Umgang mit Kleidung auf Seiten der Auftraggeber der hier besprochenen Kultbilder und auf der anderen Seite die Darstellung von Gewand auf den Bildern. In der Illustration des zentralen Bildes des christlichen Kultes, der Kreuzigung, wurde die Kleidung zu einem vestimentären Code, zu einer eigenständigen Sprache der Vermittlung und Vergegenwärtigung des Dargestellten und zur Kommunikation mit dem Betrachter, der diese auch zu lesen vermochte.

Die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen und in der Folge auch religiösen Veränderungen waren bereits seit dem 11. und 12. Jahrhundert sehr eng mit Textilherstellung und Verarbeitung verknüpft. Mit Stoffen wurde der Haupthandel auf Europas größer werdenden Märkten getrieben und Textilverarbeitung war die Grundlage des Gewerbes der noch jungen Städte.¹³ Kleidung wurde zu einem essentiellen Mittel, um die Unterschiede der urbanen Gesellschaft zu kennzeichnen und zum Merkmal des sozialen Status. Das Gewand hatte daher eine andere Bedeutung als heute, weil die vormoderne ständische Gesellschaft auf die sichtbare Unterscheidung ihrer Hierarchien angewiesen war. Die herrschende Klasse war darum bemüht, ein subtiles Zeichensystem durchzusetzen und auszubauen, das Standesgrenzen und -unterschiede offenbarte und eine Einordnung des Trägers möglich machte.¹⁴ Dabei kam es zu Erlassen, die die Kleidercodes festlegten – Kleiderordnungen waren die am häufigsten erlassenen Gesetze der Kommunen. Sie waren Gesetze zur Beschränkung des Aufwands und zur Bestimmung der standesgemäßen Form der Kleidung, sie dienten der Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Hierarchien und der merkantilen Interessen. Es wurden aber auch Luxusgesetze erlassen, die den herrschenden Klassen und der Kirche Privilegien in der Kleidung sicherten, in Frankreich bereits ab 1180 unter Philipp II und in Italien ab 1274 von Papst Gregor X.¹⁵ Die zunehmende Verweltlichung und das Persönlichkeitsbewusstsein des Einzelnen drückte sich in einer körperbetonten Kleidung aus, die besonders von der Kirche bekämpft wurde,

¹³ Vgl. dazu die kulturgeschichtliche Untersuchung zur Geschichte des Handels und der Gesellschaft von Peter Spufford, *Handel, Macht und Reichtum. Kaufleute im Mittelalter*, Darmstadt 2004, sowie das Standardwerk zur Entwicklung der Stadtkultur in Italien von Hans Belting und Dieter Blume, *Stadtkultur der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, München 1989.

¹⁴ Die Lesbarkeit der Gesellschaft anhand ihrer vestimentären Codes ist ein Phänomen, das vom Mittelalter bis in die Neuzeit nachzuweisen ist. Heute sind Dresscodes nur noch in einzelnen Nischen oder Regionen (Trachten) erhalten, wie in der Festkleidung (z.B. ein weißes Brautkleid), im Ordensgewand, wobei auch hier Auflösungstendenzen zu beobachten sind. Anhand der Kleidung kann man kaum mehr Urteile über die Zugehörigkeit einer Person fällen, die Distinktionen haben sich verschoben. Dennoch wird Kleidung immer noch als Zeichen wahrgenommen. Diese Codes lenken die Urteile über Menschen und betreffen vielschichtige Kommunikationsebenen.

¹⁵ Vgl. dazu Liselotte Constanze Eisenbart, *Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums*, Göttingen 1962, S. 5ff.

allerdings mit wenig Erfolg. Die Kirche selbst war davon nicht ausgenommen. So musste der Klerus 1337 von der Kölner Synode zum Ablegen enger Beinlinge ermahnt werden.

Die Kirche ist im Mittelalter die Gesellschaft prägende Institution, die spätestens seit dem Schisma und der Residenz der Päpste in Avignon Krisen und Wandlungsprozesse durchlebte, die zwar verunsicherten, aber für die Kunstproduktion fruchtbar waren. In den europäischen Städten erstarkte, nicht zuletzt durch einen wachsenden Textilhandel, eine neue Schicht von Bürgern, die gleichzeitig auch Auftraggeber der Kultbilder wurden. Diese Auftraggeber, d.h. die Betrachter, waren nicht mehr ausschließlich religiöse Konsumenten, deren Wahrnehmungen von den Künstlern oder dem Klerus manipuliert wurden, sondern Benutzer und Betrachter, die ihre eigenen Lebens- und Kleiderwelten in den zentralen Kultbildern wieder finden wollten, und denen die Künstler entgegen kamen.¹⁶

Große Städte wie Florenz, Siena, Brügge und Tournai, die gleichzeitig religiöse wie künstlerische Zentren waren, lebten im 13. bis zum 15. Jahrhundert nachweislich zu mindestens 70 % vom Textilhandel.¹⁷ Stoffe und deren Handel trugen maßgeblich zum Wohlstand des Spätmittelalters bei und veränderten die Welt der Menschen. Die Reichsten wurden gleichzeitig zur großen potentiellen Schicht von Auftraggebern, die nach Kult-Bildern als Privatpreziosen verlangten und dadurch den Wandel des Bildes mit ihren Vorstellungen beeinflussten, wie der italienische Textilhändler Giovanni Arnolfini, der um 1430 der wichtigste lucchesische Seidenhändler in Brügge war und als Hofhändler Philipp den Guten mit Tapisserien belieferte. Von seinem Selbstverständnis als Bürger und Händler spricht das Porträt, das Jan van Eyck 1434 (Abb. 1) von ihm anfertigte. Der Seidenhändler präsentiert sich dem Betrachter in einem Obergewand aus feinem Tuch. An den Ärmeln und am Halsausschnitt ist das Gewand mit kostbarem Pelz verbrämt und der Kopf wird mit einer Gugel aus feinem Stoff bedeckt. Wobei dieser Dresscode fast als „Uniform“ der etablierten männlichen Bürgerschicht gelten kann, denn sowohl der Meister von Flémalle als auch Rogier van der Weyden verwenden ihn vielfach, um angesehene Bürger zu porträtieren – und es gibt auch einen weiblichen Code für Bürgerlichkeit in

¹⁶ Zur Kompetenz der Betrachter, vgl. Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*, Frankfurt 1987 und Darmstadt 1999, S. 49 „*Die Urteile (der Betrachter) nahmen sehr oft die Form einer Beschäftigung mit der künstlerischen Technik des Malers an, und wir haben auch gesehen, daß diese Beschäftigung fest in bestimmten ökonomischen und intellektuellen Konventionen und Voraussetzungen verankert war*“ und S. 53 „*die Menschen des Quattrocento machten Geschäfte (mit Textilien), gingen zur Kirche und führten ein gesellschaftliches Leben, aus all diesen Tätigkeiten erwarben sie Fähigkeiten, die für ihre Beobachtung von Gemälden relevant waren*“. Zur Kommunikation von Kunstwerken vgl. die bereits zitierte Arbeit mit dem medientheoretischen Forschungsansatz von Michael V. Schwarz, in: *Visuellen Medien im Christlichen Kult*, Wien – Köln – Weimar 2002.

¹⁷ Dazu: Maureen Fennell Mazzaoui, *The Italian Cotton Industry in the Later Middle Ages 1100-1600*, Cambridge 1981.

dieser Zeit. Immer stellt sich die Porträtierte im dunklen Obergewand sowie einer Kopfbedeckung aus fein gemustertem Stoff dem Betrachter dar.¹⁸

Der Maler Rogier van der Weyden verfügte über die ihm eigene Kompetenz, vestimentäre Codes virtuos als differenzierte Modi im Bild zu verwenden und damit auch dem, der sie lesen konnte, zahlreiche Informationen mitzuteilen. Diese Informationen wahrzunehmen und zu decodieren ist ein wichtiger Aspekt dieser Untersuchung. Rogiers Bilderfindungen waren dermaßen treffend und sinnlich-schön, dass sie zwangsläufig zum Vorbild für zeitgenössische und nachfolgende Maler wurden. In seinen Bildern gelang es Rogier, neue Kompositionen zu entwickeln, die häufig zu kopiert wurden. Sie wurden von seinen Nachfolgern, besonders von Dierck Bouts, Martin Schongauer und Hans Memling übernommen und in ganz Europa verbreitet.

Rogiers Kreuzabnahme (Abb. 2), die sich heute im Prado in Madrid befindet, ist als Invention prägend für die folgenden Künstlergenerationen (wie z.B. den Meister des Bartholomäusaltars), weil seine Figurenerfindungen durch ihre modische Gewandung in der Lage waren, Bildkonzepte zu verändern und den Betrachter herauszufordern. Allen diesen Künstlern ist gemeinsam, dass sie durch das Darstellen von Zeittracht/Mode als erkennbarem Attribut der Protagonisten das dargestellte Geschehen dem zeitgenössischen Auftraggeber und Betrachter in einer zuvor nicht gekannten Unmittelbarkeit präsentieren. Das zeigt sich am deutlichsten auf den Altarbildern, die im Zentrum von Macht und Mode im 15. Jahrhundert in Burgund entstanden, in einem gesellschaftlichen und daher auch modischen Kontext von repräsentativem Luxus und Übertreibungen.

Das spätgotische Gewand und seine Silhouette wurden in Burgund im modischen Detail ins Extreme gesteigert, wie etwa die „Houppelande“, ein repräsentatives Obergewand, das mit ausgezattelten Hänge- und Tütenärmeln und weit ausschwingenden Säumen aus kostbaren Stoffen gefertigt wurde.¹⁹

Die Bilder Rogiers und seiner Zeitgenossen entstanden im Umfeld der burgundischen Herzöge, die in Zeremoniell und Künste investierten, um ihren Rang sichtbar zu behaupten und ihren Hof als Herrschaftszentrum international zu etablieren. Im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts wurde Philipp der Gute von Burgund, der Herrscher über das heutige Belgien und die Niederlande, der reichste Fürst Europas und unterhielt in seiner neuen „Hauptstadt“ Brüssel den angesehensten Hof des Kontinents. Seine Länder wurden zu Schlüsselzentren der Herstellung von Luxusgegenständen sowohl für den einheimischen Verbrauch als auch für die

¹⁸ Vgl. dazu Lorne Campbell, Renaissance Portraits. European Portrait – Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries. New Haven und London 1990, S. 18ff, S. 69ff und S. 97ff.

¹⁹ Vgl. dazu das 3. Kapitel.

Ausfuhr. In einigen Bereichen, so beispielsweise in der Malerei, bei Tapisserien, Handschriftenilluminationen und Goldschmiedearbeiten ergriffen sie die Initiative und übernahmen die führende Rolle, die zuvor Paris innehatte.

Die in diesem Umfeld entstandenen Kunstwerke spiegeln in ihrer herausragenden Qualität den Anspruch und die Einstellung der Auftraggeber. Gleichzeitig lassen sich aus Bildsprache und Thematik, zeremonieller Kleiderwahl, den zu findenden Gesten und Handlungen faszinierende und für die Forschung neue Botschaften entschlüsseln.²⁰ Kultbilder wurden mehr und mehr für den privaten Gebrauch in Auftrag gegeben.

Ebenso war die Nachfrage nach Luxusbekleidung bei den Auftraggebern groß und stellte einen bedeutenden ökonomischen Faktor dar. Der zeitgenössische Kleidergeschmack der Auftraggeber findet sich in zahlreichen Porträts, die von Rogier und seinen Zeitgenossen angefertigt wurden.

Als es um ca. 1440 technisch möglich war, eine Vielzahl von Stoffen zu weben und zu färben, begann am Hof von Burgund die modische Vorliebe für die Farbe Schwarz.²¹ Seit der Antike ist Dunkel bzw. Schwarz als Trauerfarbe für viele Gebiete Europas belegt. Jedoch mit Philipp dem Guten (1419-1467) entdeckte ein burgundischer Fürst die Farbe Schwarz als die wirksamste Farbe zur Präsentation seiner Persönlichkeit und koppelte den Code Schwarz = Trauer vom eigentlichen Trauerritual ab.²² Die kostbarsten Wolltuche waren schwarz, auch die Feinheit der Stoffe machte sie wertvoll und Ornamente wurden schlicht Ton in Ton gewebt. Bei den burgundischen Auftraggebern änderte sich die Richtung des Aufwandes, der Prunk selber hielt an.

Rogier, der seit 1435 in Burgund eine souveräne Position als Hofkünstler innehatte, erhielt dafür von der Brüsseler Stadtverwaltung schwarzes Wolltuch für einen Mantel als offizielle Amtskleidung, die er als Stadtbeamter und Maler anlegen durfte. Er war der Entwerfer der Gerechtigkeitsbilder für das Rathaus in Brüssel. Dabei handelt es sich um Tapisserien, die ein

²⁰ Vgl. dazu Ausstellungskatalog „Karl der Kühne“ (1433-1477). Kunst, Krieg und Hofkultur, Bern, Brügge, Wien 2008/2009 – Rogier war auch der Hofporträtmaler der Herzöge.

²¹ Man konnte bereits Samte weben, Brokate erst später, die Färbetechnik war schon relativ weit fortgeschritten, auch wenn es z.B. sehr schwierig war, gewisse Blautöne zu färben. Vgl. dazu Emil Ernst Ploss, Ein Buch von alten Farben. Technologie der Textilfarben im Mittelalter mit einem Ausblick auf die festen Farben. Gräffling vor München 1989 sowie zur Weberei: Leonie von Wilckens, Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500. München 1991.

²² Wie tief der Trauercode mit der Farbe Schwarz verbunden war, hat man im 20. Jahrhundert noch gespürt, als zuerst die Intellektuellen, dann aber mehr und mehr die Vertreter der kreativen Berufe, wie Architekten zur „Absonderung“ schwarz trugen, was sehr oft zu Missverständnissen geführt hat. Heute, wo Schwarz in Metropolen fast gänzlich vom Trauerkonnex abgesondert ist, ist diese Farbe zu einer Modefarbe geworden.

Feuerwerk der zeitgenössischen Hofmode widerspiegeln.²³ Es stellt sich dem kostümkundlich versierten Betrachter heute die Frage, woher der Künstler das genaue Wissen um Gewandschnitt und Verarbeitungsdetails, das er in seinen Bildern minutiös darstellte, nahm: Als gefragter Porträtist der höfischen Gesellschaft ließ ihn diese Tätigkeit ständig die neuesten Gewandmoden seiner Modelle studieren. Seine Werkstatt befand sich in unmittelbarer Nähe zum Hof, so dass er dem modischen „Catwalk Burgunds“ topographisch sehr nahe war. Seine Werkstatt verfügte über zahlreiche Musterbücher und verwendete Modelle.²⁴

Nicht nur die Form der Bildgestaltung, sondern auch die Figuren wurden durch Rogier neu interpretiert. Nie zuvor wurde Maria Magdalena unter dem Kreuz so ins Zentrum der dramatischen *compassio* gerückt. Ihre modische Inszenierung unter dem Kreuz ist bei Rogier realistisch und zugleich in der dramatischen Gestik so tief empathisch, dass der Betrachter sich leicht mit ihr identifizieren kann. Hier will eine Heiligenfigur durch ihre erotische Präsenz Aufsehen erregen. Kann die, auch durch *vergängliche Stoffe und verderbliches Fleisch*, vorgetragene Pathosformel²⁵ der Protagonistin Maria Magdalena, Haut und Kleidung als Symbol der Sünde und Notwendigkeit der Buße, Aufschluss geben über die moralischen und religiösen Wertvorstellungen? Dieser Fragestellung wird insbesondere im siebten Kapitel nachgegangen.

Es handelt sich um einen neuen Blick auf Kreuzigungsbilder, der, wie die folgende Darstellung der Literatur zeigen kann, zwar in einzelnen Aspekten schon erkannt, jedoch noch nicht als pluralistisches Phänomen erkannt wurde.

1.2. Die vestimentäre Forschung in der Kunstgeschichte

Es wurde bisher noch nicht versucht, die Herleitung des Kleiderrealismus der Kreuzigungsdarstellung als formale, ikonologische und programmatische Entwicklung zu erfassen.

Das grundsätzliche Problem liegt in der Vernachlässigung der Bedeutung der Kostümkunde. Obwohl der Kunstgeschichte ebenbürtige kostümhistorische Forschungen zu Beginn des letzten Jahrhunderts eine eigene Wissenschaft im deutschsprachigen Raum entstehen

²³ Anna Rapp Buri und Monika Stucky-Schürer, *Burgundische Tapisserien*, München 2001, S. 63ff. Hier mit Abbildungen.

²⁴ Vgl. dazu Uta Neidhardt, *Original-Kopie-Pasticcio. Zur Werkstattpraxis der Rogier van der Weyden-Gruppe*. In: *Ausst. Kat.: Das Geheimnis Jan van Eyck*, Dresden 2004, S. 248 ff.

²⁵ Der Begriff Pathosformel wurde von Aby Warburg aufgebracht. Vgl. ders., *Flandrische Kunst und Florentinische Frührenaissance. Studien*. In: *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlung* 1902, S. 247-266.

ließen, wurden diese nach dem 2. Weltkrieg bis auf wenige Ausnahmen im angelsächsischen Raum nicht fortgeführt. Erst in jüngster Zeit gibt es Tagungen und Publikationen, die Kleidung als einen der Kristallisationspunkte des mittelalterlichen Bilddiskurses wiederentdecken und damit an die fast einhundert Jahre alten Studien der Kunsthistorikerin Aenne Liebreich und des Trachtenkundlers und Kunsthistorikers Paul Post anknüpfen.²⁶

Auslösend für die vorliegende Arbeit waren die Publikationen der amerikanischen Kunsthistorikerin Anne Hollander, die sich bereits seit den 70er Jahren mit dem Phänomen von Körper und Gewand auf Bildwerken von der griechischen Kultur bis heute befasste.²⁷ Sie war es, die den Diskurs der Kostümkunde als Aspekt der Bildanalyse erneut aufgriff. In ihrer 2002 erschienenen Publikation „Fabric of Vision“ charakterisiert Hollander Maria Magdalena als die mit den meisten Kleidervariationen dargestellte Heilige.²⁸ Sie schreibt: „*Mary Magdalen has had the most varied wardrobe of all the female saints in art, and her clothes – here including a classical dress with modern sleeves under an eleventh century mantle- identify her less certainly than does her ointment jar, here gracefully held up for us to notice, and her long, loose hair (Luke 7:38).*“²⁹

Zu Geschichte und Entwicklung der Heiligengewandung und zur vestimentären Argumentation, d.h. Kleiderkunde in der Kunstgeschichte, ist die Forschungslage bis jetzt unbefriedigend. Auch das Kreuzigungsbild wurde noch nicht auf die Gewandung seiner Protagonisten und deren Bedeutung analysiert. Die Fragestellung an den modischen Kontext im Werk Rogiers hätte sich als nahe liegend angeboten.³⁰ In den kostümgeschichtlichen Standardwerken wird die Kleidung und Mode des 15. Jahrhunderts mit Beispielen aus dem Oeuvre Rogier van der Weydens erläutert, meistens mit der Figur der Maria Magdalena, die zu einem frühen „Mannequin“ der Kostümkunde wurde. Peter Müller befasste sich im Rahmen eines jüngst im Anschluss an die Berliner Ausstellung zum Thema Rogier van der Weyden und

²⁶ Paul Post, Die französisch - niederländische Männertracht. 1350-1475, Berlin 1910, und Aenne Liebreich, Kostümgeschichtliche Studien zur Kölnischen Malerei des 14. Jahrhunderts. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1928, S. 56ff.

²⁷ Hollander, Seeing through clothes, New York 1978, zur Draperie auf niederländischen Kreuzigungsbildern, S. 18ff.

²⁸ Anne Hollander, Fabric of Vision. Dress and Drapery in Painting, London 2002.

²⁹ Ebenda, S. 27. Anhand der Darstellung der Heiligen, die auf einer Sacra Conversazione von Mantegna (um 1490, London Nat. Gal.) mit einem typisch variantenreichen Kostüm bekleidet ist, wobei ihr Manteltypus dem 11. Jahrhundert entlehnt, und sie zudem mit einem veralteten Kleid mit gleichzeitig hochmodischen Ärmeln dargestellt ist, kommt Hollander zu dieser wichtigen Aussage. Maria Magdalenas Vita ist eine synthetische Biographie, in der die Legenden der Maria Ägyptica ebenso einfließen, wie die der Maria Salome.

³⁰ Auch hier brachte die 2008 in Frankfurt gezeigte Ausstellung zu Robert Campin und Rogier van der Weyden leider keine neuen Aspekte. Vgl. Ausst. Kat. Der Meister von Flémalle, Hg. von Stefan Kemperdick, Köln 2008.

der Meister von Flémalle, stattgefundenen Vortrags mit den Seidenstoffen auf dem Riggisberger Kreuzigungsbild, eine Publikation seiner Thesen ist in Vorbereitung.³¹

Bezüglich der vestimentären Analyse der in diesem Rahmen untersuchten Bilder gibt es erhebliche Forschungslücken. Im jüngst publizierten Ausstellungskatalog zu Rogier van der Weyden, untersucht Margaret Scott Kleidung und Realität im Werk Rogiers.³² Sie charakterisiert Rogiers Stil folgendermaßen: „*In his depictions of dress on figures from the Bible or Christian tradition, Rogier relied on some traditional elements of historicizing dress, such as turbans, some ideas derived from, or shared with, Robert Campin and Jacques Daret, and he often re-worked contemporary dress, and possibly even invented dress, while avoiding the more exotic elements in current use, but he still relied on the ability noted by Cyriacus of Ancona, to convince the viewer that the clothes and jewels could exist.*“³³

Von Margaret Scott liegt weiters eine knappe Untersuchung zur Kleidung im Werk Jan van Eycks vor.³⁴ Weitere jüngere Ausstellungen der Niederländer brachten ähnliche Aufsätze zur Kunst Memlings oder zur Bedeutung der Kleidung im Werk von Konrad Soest.³⁵ Auch zum hier besprochenen Werk des Bartholomäusmeisters gibt es im Rahmen einer Ausstellung eine kurze Untersuchung.³⁶ Adam Labuda publizierte 2007 eine Studie zur Kleidung als (moralischem) Bedeutungsträger, die in zeitgenössischer Kleidung auf einer 10-Gebote Tafel vor allem die Vergegenwärtigung des Geschehens in den Mittelpunkt stellt.³⁷ Von Elisabeth Vavra gibt es eine Untersuchung zur Kleidung im Werk Michael Pachters, die den sündigen Lebenslauf in der Kleidung der Magdalena herausarbeitet, ohne jedoch daraus methodische Schlüsse zu ziehen.³⁸

³¹ Laut mündlicher Auskunft von Dr. Peter Müller, Abegg-Stiftung ist die Publikation für 2010 geplant.

³² Margaret Scott, Dress and Reality in Rogier van der Weyden. In: Ausst. Kat. Rogier van der Weyden, 1400 – 1464. Master of Passions. Hg. Von Lorne Campbell und Jan Van der Stock, Leuven 2009, S. 130-143.

³³ Ebenda, S.134. , Scott weiter. „*Few, if any, of his assistants and followers (and their patrons too, perhaps) were able to appreciate his care with the structure of garments and fabrics for particular purposes. Not just his figures, but also versions of the dress in which they were shown, recur across the years, suggesting that Rogier had succeeded in convincing generations of painters and their patrons that his images were authentic.*“

³⁴ Margaret Scott, Dress in van Eyck's Paintings. In: Investigating van Eyck. Ed. by Susan Foister, Sue Jones and Delphine Cool, Turnhout 2000 (Kongressakten 1998), S. 131- 145.

³⁵ Mirelle Madou, Kleding en mode in het oeuvre van Memling. In: Ausst. Kat. Hans Memling. Essays, onder leiding van Dirk de Vos, Brügge 1994, S.50-63.

u. zu Konrad von Soest vgl. Iris Grötecke, Bildfiguren im Wildunger Altar zwischen „Idealität“ und „Realismus“. In: Brigitte Buberl (Hrsg.), Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400, Bielefeld 2004, S. 117-137.

³⁶ Urban, Regina, Die weltliche Kleidung auf Gemälden des Bartholomäusmeisters. In: Aust. Kat. Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars. Hg. von Reiner Budde und Roland Krischel, Köln 2001.

³⁷ Vgl. dazu Adam Labuda, Kleidung als Bedeutungsträger. Zur Zehn-Gebote Tafel aus der Marienkirche in Danzig. In: Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp. Hg. von Philine Helas, Maren Polte, Claudia Rückert und Bettina Uppenkamp, Berlin 2007, S 413-430.

³⁸ Vavra, Elisabeth, Kleidung im Werk Michael Pachters – Realität und Fiktion. In: Michael Pacher und sein Kreis. Symposiumsbericht. Bruneck 1998, S. 95 -103.

In einigen kunstgeschichtlichen Studien und ikonographischen Untersuchungen zu spätmittelalterlichen Bildwerken, die sich mit dem äußeren Erscheinungsbild der Dargestellten befassen, wird das signifikante Eindringen modischer Tendenzen in die Bekleidung der porträtierten Heiligen und zentralen biblischen Protagonisten als bestimmendes Kennzeichen für die Komposition des ausgehenden Mittelalters betont.³⁹ Dies wird vor dem Hintergrund einer vormals vermeintlich zeitlos-stereotypen Form der Kostümierung als zeitgemäß-individuelle Figurencharakterisierung hervorgehoben, so die Studie von Mireille Madou über die Kleidung im Werk Hans Memlings.⁴⁰ Ihre Untersuchung fokussiert die Darstellung der bürgerlich niederländischen Zeit auf Porträts und Stifterporträts als Spiegel zeitgenössischer Mode und Realität und bezeichnet den Realitätswert (*Realitätswaarde*) der flämischen Malerei als perfekte Wiedergabe dessen, was man als Realität (*gemeenlijke de realiteit pleegt te noemen*).⁴¹ Daher versucht sie, ebenso Stoffe wie auch Gewandschnitte aus den dargestellten Gewändern zu analysieren.

In den zahlreichen Publikationen über Maria Magdalena wird der lasterhafte Aspekt ihres Lebens anhand von Bildern betont, aber auf die immanent vestimentären Aspekte der Darstellung nicht eingegangen.⁴² Es böten sich hier zahlreiche vestimentäre Topoi an, vom luxuriösen Gewand der Patrizierin bis zum Bußgewand und Haarkleid der Eremitin. In einer im Jahr 2000 erschienenen und für die Forschung äußerst fruchtbaren, weil materialreichen Publikation von Katherine Ludwig Jansen über Maria Magdalena wird dem legendarischen Zusammenhang ihrer Vita mit dem Aspekt der Luxuria ein eigenes Kapitel gewidmet.⁴³

Der Hl. Franz von Assisi, Sohn eines reichen Tuchhändlers aus Assisi, in dessen Leben das Gewand eine immanente Rolle spielte und als Movens seiner Bekehrung gelten kann, löste sich im Lauf seiner Jugend vom saturierten Leben in textilem Wohlstand, nahm die „Armut“ zu seiner Frau und trug in der Folge maßgeblich zu reformatorischen Veränderungen des Bettelordens bei. Ein Akt, der nicht nur die Kirche im Spätmittelalter vor ihrem Untergang bewahrte, sondern durch die Verbreitung dieser Armutsbewegung der auch von der Textilökonomie geprägten Gesellschaft ein Regulativ entgegensetzte. Über den „vestimentären“

³⁹ So beispielsweise bei den Autoren: Brigitte Klessel, Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts. Schriften der Abegg-Stiftung Bern 1. Bern 1967 und bei Andrea-Martina Reichel, Die Kleider der Passion. Für eine Ikonographie des Kostüms. Diss. Phil. Berlin 1998. Digitale Publikation der Humboldt- Universität zu Berlin.

⁴⁰ Madou, Kleidung en Mode in het oeuvre van Memling. Brügge 1994, S.50ff., zur Darstellung der Magdalena S. 51.

⁴¹ Ebenda, S. 58.

⁴² Grundlegend zur Darstellungstradition der Magdalena, Victor Saxer, Le culte de Marie Madeleine, Paris 1959 und Marga Anstatt-Janssen, Maria Magdalena in der abendländischen Kunst. Ikonographie der Heiligen von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1961.

⁴³ Katherine Ludwig Jansen, The making of Magdalena. Preaching and Popular devotion, Princeton 2000, S. 145ff. Das Kapitel lautet „Vanity of Vanities, all is Vanity“.

Aspekt seiner Biographie als Kristallisationspunkt wurde bis heute meines Wissens keine Publikation vorgelegt.⁴⁴

Zur Entstehung und Entwicklung der Heiligengewandung findet sich kaum jüngere Literatur. Einige ikonographische Spezialaspekte gibt es, wie Untersuchungen zum Motiv der Schutzmantelmadonna.⁴⁵ Kostümkundliche Grundlagenwerke, wie Joseph Brauns Handbuch zur Geschichte der liturgischen Gewandung von 1907, sind hinlänglich bekannt und in Benutzung.⁴⁶ Sie werden auch heute noch herangezogen, wenn es um eine fachlich korrekte Begriffsbestimmung und die Datierung von Gewändern in der Bildbeschreibung geht. Martin Bringemeier verbindet liturgische Kleidung mit einer Geschichte der „Gelehrtenkleidung“, die noch heute unverändert von Priestern oder Dekanen getragen wird.⁴⁷ Auch die liturgische Gewandung nimmt teilweise auf die Heiligenkleidung Einfluss, wir haben es hier neben der Zeitmode ikonographisch mit zwei verschiedenen Entwicklungslinien zu tun. Die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin nutzt diese Handbücher nur zur korrekten Benennung und Datierung von Gewändern in der Bildbeschreibung. Für inhaltliche Bildanalysen werden sie nicht genutzt.

Reiner Hausscherr's Studie über Kleidung und deren „convenevolezza“, der Angemessenheit der Darstellung, ist ein jüngeres Grundlagenwerk der kostümhistorischen Kunstgeschichte.⁴⁸ Er untersuchte die Bilder auf ihre historische Angemessenheit von Kostüm und Schauplatz und verifizierte, dass Szenen, die in historisierenden Kostümen dargestellt werden, immer eine Distanz zum Betrachter herstellen. Bei biblischen Geschehen wurde dies gewünscht, um damit einen historischen Bezug zum Geschehen herzustellen, und Bilder wie von

⁴⁴ Grundlegend zu Franz von Assisi vgl. Helmut Feld, Franziskus von Assisi und seine Bewegung, Darmstadt², 2007, bes. S. 99 ff. und Chiara Frugoni, Franz von Assisi. Die Lebensgeschichte eines Menschen. Zürich, 1997.

⁴⁵ Thomas Lentz, Die Gewänder der Heiligen. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhalten von Gebet, Bild und Imagination. In: Hagiographie und Kunst, Berlin 1993 und Christa Belting-Ihm, „*Sub matris tutela*“, Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Heidelberg 1976.

⁴⁶ Josef Braun, Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschichtlichen Entwicklung, Freiburg/Breisgau 1897, sowie Franz Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, 3 Bde, Bonn 1959- 71 (Neudruck Graz 1970).

Auch für Kostümsammlungen unserer Gegenwart ist eine kulturgeschichtliche Aufbereitung der Objekte nicht selbstverständlich. Vgl. hierzu das Plädoyer von Adelheid Rasche: Bild- und Schriftquellen als Ergänzung zur Aussage des Originalkostüms in musealen Ausstellungen. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1998, S. 219 –220; und Gabriele Mentges: Die Besonderheit textiler Kultur, in: ebd. S. 216- 218.

⁴⁷ Martin Bringemeier, Priester- und Gelehrtenkleidung. Tunika. Sutane. Schabe. Talar. Ein Beitrag zur geistesgeschichtlichen Kostümkunde (Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde, Beiheft 1), Münster 1974.

⁴⁸ Reiner Hausscherr: „Convenevolezza“. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, 4), Mainz 1984.

„Augenzeugen“ gemalt erscheinen zu lassen.⁴⁹ Wobei Hausherr den Begriff „convenevolezza“ dem 1557 entstandenen Malereitratat des Venezianers Lodovico Dolce entnahm, der schrieb, dass zur malerischen Erfindung „[...]l'ordine e la convenevolezza[...]“, (Anordnung und Angemessenheit) gehören.⁵⁰

Aileen Ribeiro weist 1986 in ihrer Studie über „Dress and Morality“⁵¹ darauf hin, dass die zu Beginn des 14. Jahrhunderts aufkommende Mode der ärmellosen Surkotte, die von manchen Priestern auch „Höllenfenster“ genannt wurde – „*was limited to ladies of the nobility, and to saints like St. Ursula and St. Catherine who came from aristocratic families.*“ Hier finden wir den Hinweis, dass Heilige von aristokratischer Herkunft auf Bildern in eleganten Kleidern dargestellt werden konnten, allerdings war die Surkotte zu Beginn des 15. Jahrhunderts bereits eine antiquierte Bekleidungsform.

Franko-burgundische Mode ist ein Schlagwort in der Kostümwissenschaft, zu dem bis heute ein gültiges Nachschlagewerk oder ein historischer Überblick fehlen. Es erhebt sich die Frage, ob man vorher überhaupt von Mode sprechen kann. Annemarie Bönsch und Elli Rolf vertreten die Meinung dass der Beginn der Mode mit dem Phänomen Burgund zusammen fällt: „*Alles wird noch einmal (im 15. Jahrhundert) überstrahlt von einer mittelalterlichen Einheitlichkeit, die allerdings unweigerlich in einen manieristischen Formenkodex (Burgundische Mode) abgeleitet. Mit dem Hinweis auf die Burgundische Mode ist ein Mechanismus aufgedeckt, der fortan die europäische Mode kennzeichnen wird. Derjenige, der im europäischen Kräftespiel die Hauptrolle spielt, wird auch den modischen Ton angeben*“, so Bönsch⁵² Zwar kommt kein kostümgeschichtliches Überblickswerk ohne den Hinweis auf die Mode am burgundischen Hof aus, doch scheint es sich hierbei um ein gern gebrauchtes Schlagwort für den Manierismus in der Kleidung am Endes des 15. Jahrhunderts zu handeln, aktuelle Publikationen, die das Thema im Überblick behandeln, fehlen gänzlich.⁵³ Grundlagenwerke über burgundische Kleidung wie etwa von Paul Post oder die Publikationen von Michele Beaulieu sind über ein halbes Jahrhundert alt.⁵⁴ Ein jüngerer Aufsatz von Mireille Madou über das spätmittelalterliche Kostüm in den Niederlanden trägt dazu bei, das lückenhafte

⁴⁹ Wie etwa die Lucasmadonna. Vgl. dazu auch Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990, S. 60ff.

⁵⁰ Hausherr: „Convenevolezza“, S. 13f.

⁵¹ Aileen Ribeiro, Dress and Morality, London 1986, S. 43 ff.

⁵² Annemarie Bönsch, Formengeschichte Europäischer Kleidung, Wien – Köln – Weimar 2001, S. 97. Allgemeiner dazu, aber von der Entwicklungsgeschichte des Kostüms unverzichtbar: Elli Rolf, Entwicklungsgeschichte des Kostüms, Wien-Köln-Graz 1979.

⁵³ Die Autorin dieser Arbeit plant eine Publikation der „Burgundischen Epoche der Mode“ anhand der Wiener Handschrift des Girat de Roussillon (Codex 2549 der ÖNB Wien).

⁵⁴ Dazu: Post, Die französisch-niederländische Männertracht, oder eine weitere rare Publikation von Michèle Beaulieu und Jeanne Baylé, Le Costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire. 1364-1477, Paris 1959.

Puzzle um die Terminologie „Burgundische Mode“ zu füllen, allerdings handelt es sich hier eher um die Klärung der Terminologie-Frage als eine kostümgeschichtliche Darstellung.⁵⁵

Spätestens seit Ferdinand Braudel befassen sich zahlreiche Studien mit der „materiellen Kultur“ des Textils und den soziologischen Veränderungen.⁵⁶ Dabei treten gerade die höfischen Textilien ebenso als ästhetische Äußerungen einer Gesellschaft in Erscheinung wie als deren Identität stiftende Sachkultur und damit als deren Bedeutungsträger.⁵⁷ Zur Sachquellenforschung trug das Kremser Institut für Realienkunde und dessen Publikationen maßgeblich bei, z. B. durch den sich mit Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter befassenden Tagungsband.⁵⁸

Eine der „Grand Dames“ der deutschsprachigen Textilforschung ist Leonie von Wilckens. Ihre Publikationen zur Kostümkunde und Textilforschung zeigen immer wieder neue, richtungsweisende Erkenntnisse. So schreibt sie in einem kurzen Aufsatz *„[...] indessen muss bedacht werden, dass biblische und so manche heiligen Gestalten in der ihnen traditionell zugeordneten, nicht in der ihnen zeitgenössisch zustehenden Kleidung gezeigt worden sind. Zur Kennzeichnung des Fremdartigen, Morgenländischen verwendete man im Laufe des 15. Jahrhunderts attributiv gern phantastische Kleidungsdetails, wobei vor allem turbanartige Kopfbedeckungen zu nennen sind. Die Gottesmutter wird fast immer im Mantel, also mit der Überkleidung dargestellt, was Beschreibungen oft verkennen, erst darunter trägt sie ein Kleid.“*⁵⁹

Die Kostüm- und Theaterwissenschaftlerin Annemarie Bönsch legte mit der Formengeschichte des Kostüms einen neuen methodischen Ansatz vor, in der sie die modische Silhouette sowohl aus der geschichtlichen Situation des Menschen in seinem sozialen Kontext als auch von der Herstellungstechnik erklärt.⁶⁰ Es ist eine signifikante Beobachtung von Bönsch, dass die Kleidung der weiblichen Heiligen auf den Altarbildern nicht immer der gewandlichen Realität entspricht. Es war, so Bönsch, ein immer wieder verwendetes vestimentäres Bildmittel,

⁵⁵ Mireille Madou, Das mittelalterliche Kostüm in den Niederlanden. In: Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: Das Beispiel der Kleidung. In: Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch Historische Klasse, Sitzungsberichte, Bd. 511, Wien 1988, S. 77ff.

⁵⁶ Ferdinand Braudel, Sozialgeschichte des 15.-18. Jahrhunderts, Bd. I: Der Alltag. München 1985, Grundsätzlich zur burgundischen Textil- und Sachkultur: Birgit Franke, Pracht und Zeremoniell. Burgundische Tafelkunst in franko-flämischen Bildteppichen des 15. Jahrhunderts. In: Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300-1900. Hrsg. Von Hans Ottomeyer und Michael Völkl, Berlin 2003, sowie idem: Tapisserie als höfisches Ausstattungsmedium. In: Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit. Hrsg. vom Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur. Berlin 2006, S. 265 -279 und idem Rezension von Guy Delmarcel, Flemish Tapestry. London 1999. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 70, 2007, S. 281-290.

⁵⁷ Birgit Schneider, Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei. Berlin 2007, S. 182-207.

⁵⁸ Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: das Beispiel der Kleidung, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte 511, Wien, 1988.

⁵⁹ Leonie von Wilckens, Terminologie und Typologie spätmittelalterlicher Kleidung. Hinweise und Erläuterungen. In: Terminologie und Typologie Mittelalterlicher Sachgüter. Das Beispiel der Kleidung. Wien 1988, (Veröffentlichungen des Instituts für Mittelalterliche Realienkunde Österreichs, Nr. 10) S.47ff.

⁶⁰ Bönsch, Formengeschichte Europäischer Kleidung, S. 107f.

antiquierte Gewandformen dann zum Einsatz zu bringen, wenn es darum ging, Feierlichkeit, Luxus, aber auch hohen Stand zum Ausdruck zu bringen.⁶¹

Max von Boehn erwähnt in seiner umfangreichen und bis heute noch nicht übertroffenen Studie über das europäische Bühnenkostümauch die Bedeutung der Kleiderwechsel auf der Bühne und die Vielfalt der Kostüme der Maria Magdalena in mittelalterlichen Passionsspielen: *„Selbst die liturgische Feier hat ja gelegentlich bei dem Gang der Frauen nach dem Grabe den Schauspieler, der Maria Magdalena darzustellen hatte, durch einen bunten Rock auszeichnen zu müssen geglaubt. Die Künstler des 14. und 15. Jahrhunderts lassen Maria Magdalena auch nach ihrer Bekehrung gern noch in den reichen und prächtigen Gewändern der damaligen Zeitmode auftreten, der engen, langen Cotte mit dem Überkleid, das entweder ärmellos oder mit offenen Ärmeln versehen, durch Aufheben oder Raffern die Stoffe beider sehen lässt. Die Maler suchen sogar etwas darin, der Heiligen möglichst reiche Kleider anzulegen und verschmähen gerade bei ihr nicht, gewisse phantastische Züge in den Schnitt der Ärmel, die Form der Besätze oder der Kopfbedeckung einzumengen.“*⁶² Bei Boehn herrscht noch die alte Forschungsmeinung vor, dass phantastische Darstellungen von Kostümen auf Bildern unter dem maßgeblichen Eindruck und Einfluss der Bühnenszene entstanden sind.

Aus dem Forschungsbereich der experimentellen angewandten Archäologie ist von Katrin Kania unlängst ein wichtiges Handbuch zur Kleidung im Mittelalter erschienen, das vor allem durch seinen umfangreichen Katalogteil der in Europa erhaltenen Realien besticht.⁶³ Kania stellt in diesem Handbuch neben den Quellen auch die Materialien, Nähtechnik und Rekonstruktionsversuche der dazugehörigen Gewandschnitte ausführlich dar.

1.2.1. Kostümkunde als Methode der Kunstgeschichte

Kostümdarstellungen in Relation zu Kleider- und Luxusgesetzen sowie Zeremonienbüchern zu sehen und zu vergleichen wird als komparatistische Methode der Kunstgeschichte nicht geschätzt. Es wird meistens in der Forschung davon ausgegangen, dass das Bild dem rechtsfreien Raum angehörte und Polizeiordnung und Zeremoniell vor dem Kunstwerke halt machten. Hier entgehen der Forschung, wie unlängst Philipp Zitzlsperger für ein Selbstbild Dürers aufzeigen

⁶¹ Ebenda, S. 106f.

⁶² Max von Boehn, *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin 1921, S. 132 ff.

⁶³ Katrin Kania, *Kleidung im Mittelalter. Materialien – Konstruktion – Nähtechnik. Ein Handbuch*. Köln – Weimar – Wien 2010.

konnte, wichtige Erkenntnisse im Bildverständnis.⁶⁴ Der Verdacht auf kunsthistorische Irrelevanz der Kleiderordnung scheint heute ein methodisches Axiom zu sein, so Zitzlsperger, andernfalls wäre die Gewänderkunde Pflichtveranstaltung jeder Einführung in das Studium der Kunstgeschichte und wesentlicher Bestandteil wissenschaftlicher Methodendiskussion. Es sei noch einmal betont, dass der methodische Reiz der Kostümkunde für die Kunstgeschichte weniger in der Frage nach der Authentizität der dargestellten Kleidung selbst liegt. Diese wurde in zahllosen Fällen bereits von der Kostümkunde fundiert beantwortet. Vielmehr ist es die normierte Zeichenhaftigkeit der Kleidung, die den Kunsthistoriker bei der Bildanalyse beschäftigen sollte und den Bereich der Kostümarginformation betrifft.

Die Geschichte der Kostümkunde in der Kunstgeschichte stagniert in der Forschung, obwohl die Kleidergeschichte wissenschaftsgeschichtlich auf eine fast ebenso lange Tradition wie die Kunstgeschichte zurückblickt. Diese Entwicklung fußt ursprünglich auf der Zeremonialwissenschaft des 18. Jahrhunderts und bewirkte einen Aufschwung der Kleider- und später der Kostümkunde.⁶⁵

Willibald Sauerländer, plädierte in seinem Aufsatz „Kleider machen Leute“ nachdrücklich für eine kostümkundliche Kunstgeschichte. Er wies darauf hin, dass ernst zu nehmende Ansätze in dieser Richtung im 19. Jahrhundert vielversprechend entwickelt wurden, etwa durch De Vigne, Racinet, Viollet-le-Duc und Hottenroth, aber später in Vergessenheit gerieten und nicht weitergeführt wurden.⁶⁶ Im Gegensatz zu den herkömmlichen, inventarisierenden Kostümstudien für die Kunstakademien der Zeit unternahmen die genannten Wissenschaftler den Versuch, die Kunstgeschichte auf eine rein stilgeschichtliche Kostümkunde, die auch als „Faltenphilologie“ apostrophiert wurde, zu reduzieren. Der Erkenntnisertrag der Stilgeschichte, die sich bezüglich der dargestellten Gewänder nach bewährter Morelli-Methode auf die Faltenphysiognomie konzentrierte, war beachtlich. Die vielschichtige Bedeutung der Gewandung für Kunstgeschichte, Geschichte, Soziologie und Genderforschung geriet zunehmend in Vergessenheit und wurde erst

⁶⁴ Philipp Zitzlsperger, Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte. Berlin 2008. Derselbe Autor veranstaltete auch im Herbst 2008 eine Tagung an der Humboldt Universität Berlin, zum Thema „Kleidung im Bild“. www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/archiv/tagungen/Kleidung-im-Bild- (aufgerufen Dezember 2009), die wahrscheinlich 2010 publiziert wird.

⁶⁵ Milos Vec, Zeremonialwissenschaft im Fürstenstaat. Studien zur juristischen und politischen Theorie absolutistischer Herrschaftsrepräsentation. Diss. Phil. Frankfurt a. M. 1998 – Zitzlsperger, ebenda, S.120.

⁶⁶ Willibald Sauerländer: Kleider machen Leute. Vergessenes aus Viollet-le-Ducs „Dictionnaire du Mobilier français“. In: *Arte Medievale*, H.1, 1983, S. 221-240. Auguste Racinet, *Le Costume historique*, Paris 1888; Friedrich Hottenroth, *Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgerätschaften der Völker alter und neuer Zeit*. 2 Bde, Stuttgart 1884.

in jüngster Zeit durch die Untersuchung von Andrea von Hülsen-Esch über die Gelehrtenkleidung wiederbelebt.⁶⁷

Es gibt aus den vergangenen 20 Jahren einige viel versprechende kunsthistorische Studien, die sich mit der vestimentären Ikonographie beschäftigen. Nicht zuletzt die Tagung über „Kleidung im Bild“, die 2008 in Berlin stattfand, ist ein weiteres Indiz für die Bedeutung dieser Fragestellung.⁶⁸

In diesem Zusammenhang sollte ebenso das Phänomen des Mentalitätsforschers Johan Huizinga (1872-1945) erwähnt werden. Wenn auch kein Kunsthistoriker, sondern ein überaus quellenkundiger Philologe, brachte er durch sein Hauptwerk „Herfstij der Middeleeuwen“, das bereits 1919 erschien, wesentliche Denkanstöße, Quellen und phantasievolle Schilderungen, die für die Kostümkunde besonders der burgundischen Glanzzeit noch immer inspirierend sind.⁶⁹ Die Negativbewertung Huizingas, der die spätmittelalterliche Gesellschaft als Kultur deutete, die sich angesichts unvereinbarer Polaritäten selbst verzehrt habe und daher unvermeidlich dem Untergang geweiht gewesen sei, ist längst überholt. So begriff Huizinga die mittelalterliche Gesellschaft als eine Kultur, die sich vielfältiger symbolischer Repräsentationssysteme bediente. Huizinga wertete Festkultur, Kleidung, Frömmigkeitspraxis, Liturgie, Dichtung, Familiengeschichte, Spiel und Turnier, Skulptur und Malerei als interagierende Medien der sozialen Kommunikation und Vorstellung der Wirklichkeit der Adelskultur auf und stellte sie ins Zentrum seiner Betrachtungen.

Bildunterschriften werden in kunsthistorischen Publikationen oftmals wie folgt formuliert: *in aufwendiger Zeittracht gekleidet* / *in Zeitmode* – obwohl gerade diese Darstellungen nicht dem zeitgenössisch Modischen entsprechen.⁷⁰ Hier gibt die jüngste Forschung Hoffnung, dass

⁶⁷ Andrea von Hülsen-Esch, Kleider machen Leute. Zur Gruppenrepräsentation von Gelehrten im Spätmittelalter. In: Die Repräsentation der Gruppen. Hrsg. Von Otto Gerhard Oexle und Andrea von Hülsen-Esch. Göttingen 1998.

⁶⁸ Tagung an der Humboldt Universität Berlin, zum Thema „Kleidung im Bild“. www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/archiv/tagungen/Kleidung-im-Bild- (aufgerufen Juli 2010), die wahrscheinlich 2010 publiziert wird.

⁶⁹ Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, Stuttgart 1969 (10. Aufl.). Zur Rezeption von Huizinga zuletzt und umfassend: Christoph Strupp, Johann Huizinga. Geschichtswissenschaft als Kulturgeschichte, Göttingen 2000. Huizinga begann die Recherchen zu seiner berühmten Studie über die spätmittelalterliche französisch-burgundische Kultur unter dem Eindruck von zwei Großausstellungen. In Brüssel (Primitifs Flamands, 1902) und in Paris (Primitifs Français, 1904) wurde die französische bzw. niederländische Tafel- und Buchmalerei ausgestellt, die den damaligen historischen Kunstbegriff erweiterte, in Hinsicht einer Vorstellung von einer das Mittelalter und die Neuzeit verbindenden Kontinuität nationaler Kunstentwicklung.

⁷⁰ So etwa bei der Geburt Christi von Hans Multscher, 1473, Berlin, Staatliche Gemäldegalerie – Heinz Kindermann untertitelt hier undifferenziert: *Weihnachtsszene mit Zuschauern in Zeittracht*. In: Das Theaterpublikum des Mittelalters, Salzburg 1980, Abb. 20.

der Blick auf die Kleidung sorgfältiger und die Aussagen differenzierter werden. Damit sei die Komplexität des Themas der vorliegenden Arbeit in den sie tangierenden Themen und Publikationen vorgestellt.

1.3. Von der Kleidung zur Mode: Kleidung – Gewand – Vestiment – Mode – Kostüm

Kleidung ist der Gattungsbegriff für alle Kleidungsstücke des Menschen und sie hat drei Funktionen: sie schützt den Körper des Menschen gegen Kälte und Wetter, dann entspricht sie dem kulturell variablen Schamgefühl zur Bedeckung der primären und sekundären Geschlechtsmerkmale und letztendlich schmückt sie den Träger. Dieser Schmuck ist nicht zweckfrei, er dient der Auszeichnung des Trägers, mit den Worten der Soziologie: der Distinktion des Geschmückten.⁷¹

Dadurch macht Kleidung auch die Welt lesbar, denn Kleidung als Sprache übt eine Verweisfunktion in der Gesellschaft aus und ihre multivalente Signifikanz wird bestimmt durch Kleidercodes (oder Details), die eine Zugehörigkeit (Homogenisierung) des Trägers oder seine Differenzierung (Individualisierung) verstärken. Kleidung kann normierenden Charakter haben, so macht schwarze Trauerkleidung oder ein weißes Hochzeitskleid in unserer Gesellschaft verständlich, welche Handlung vom Träger begangen wird. Kleidung ist stark von der Mode abhängig. Und Mode ist ein Teilaspekt von Kleidung.

Kleidung an sich beinhaltet noch keinen gesellschaftlichen Bezug, weder räumlich noch historisch, und die Abgrenzung zum Körperschmuck ist oftmals schwierig. Wesentlich ist aber, dass Kleider am Körper getragen werden.

Das altertümliche Wort Gewand meinte ursprünglich nur das Gewebe, aus dem die Kleidung gefertigt wurde und bezeichnet wie das lat. Wort *pannus* zunächst ein Tuch. Der Begriff „kirchliche Gewandung“ als Bezeichnung für die sakrale Kleidung entsprechend der katholischen Liturgie ist noch gebräuchlich. Gewand bezeichnet jede Art von Bekleidung und ist ein allgemeiner Begriff, kann aber auch attributiv zur Kennzeichnung des Trägers verwendet werden wie in der Heiligengewandung.

⁷¹Dabei sind natürlich unterschiedlich starke Ausprägungen nach den kulturellen Möglichkeiten zu beachten. Vgl. dazu Rene König, Menschen auf dem Laufsteg – Die Mode im Zivilisationsprozeß, München 1985, S. 102. König nennt anthropologische Auslöser für den Modewandel, zu dem kulturelle und soziale Verstärker hinzutreten. Seinen Distinktionsbegriff beschränkt er allerdings auf die frühe Neuzeit und die Periode bis 1914.

Das Vestimentum und die Vestis als Überbegriff der Kleidung bilden den Ursprung des Vestimentären – der vestimentäre Code bezeichnet daher den „Kleidercode“⁷². Die Investitur (von lat. *vestire* = bekleiden) bezeichnet die Einweisung in ein Amt. Entscheidend bei der Investitur ist Benutzung von Symbolen, welche bei dem entsprechenden Akt überreicht werden, wobei die Einkleidung eines Würdenträgers den Bezug zur Symbolkraft der Körperbedeckung herstellt. In dieser Untersuchung soll das Lehnwort „vestimentär“ als adjektivische Erklärung herangezogen werden.

Der Begriff Mode leitet sich etymologisch von *modus* (lat. Art und Weise) ab und meint in Bezug auf die Kleidung stets das Neue, das das Alte ablöst, denn „was heute Kostüm ist, war gestern Mode und was heute Mode ist, wird morgen Kostüm sein.“⁷³ Mode nimmt in der Kleidung neue Formen an. Mode unter dem Kreuz meint daher das Neue unter dem Kreuz. Mit dem Phänomen Burgund und dem dort erstmals sehr breit ausdifferenzierten modischem Vokabular beginnt man in der Forschung von Mode zu sprechen. Mode als Form der nonverbalen Kommunikation, durch die das Individuum, im Gegensatz zu heute, zuverlässig in eine gesellschaftliche Gruppe einzuordnen war.

Welchen Stellenwert die Mode im theoretischen und theologischen Diskurs hatte und wie die Verwendung des neuzeitlichen Begriffs mit der Betrachtung der mittelalterlichen Werke einher geht, soll versucht werden, anhand von zeitgenössischen Texten die unterschiedliche Wahrnehmung von Kleidung und deren Neuerungen als eine mittelalterliche Modediskussion aufzuzeigen.

Besondere Beachtung des Kleiderluxus erfuhr das Christentum bereits durch die Kirchenväter.⁷⁴ Kleidungsverhalten dient der sozialen Ausgrenzung und der Darstellung von gesellschaftlicher Zugehörigkeit. Die universale Verbreitung dieser Bedürfnisse lässt sich von den fast unbekleideten indigenen Völkern bis zur High Society von Paris oder New York beobachten, und von der griechischen Kultur bis heute. Die Abgrenzung von anderen drückt das Bedürfnis nach Identität aus.

Die Begriffe „Kleidung“ und „Kostüm“ werden in der Fachliteratur unterschiedlich verwendet. Im Zedler'schen und Grimm'schen Wörterbuch taucht „Kostüm“ noch nicht auf. In der vorliegenden Abhandlung wird Kostüm als Kombination verschiedener Kleidungsstücke

⁷² Erstmals verwendet wurde der Begriff von Roland Barthes in seiner Publikation: „Die Sprache der Mode“, Frankfurt 1985 (die französischen Originalausgabe, Paris 1967).

⁷³ So die bedeutende Wiener Kostümhistorikerin Elli Rolf. In: Entwicklungsgeschichte des Kostüms, S.9. Niemals war die Mode von der Realität weiter entfernt wie heute. Was wir heute (2010) auf den Laufstegen sehen ist Kostüm nicht Mode, vielleicht sogar eine Form des Bühnenkostüms. Diesen Hinweis verdanke ich Annemarie Bönsch.

⁷⁴ Vgl. dazu den Artikel „Kleidung“ von Sebastian Ristow, In RAC 20, Sp. 1263ff.

verstanden. „Kleidung“ ist der allgemeine Gattungsbegriff, dem alle Kleidungsstücke und Kostüme zuzuordnen sind. Davon ist der Begriff der Mode streng zu unterscheiden.

Die Wurzeln des Wortes Kostüm liegen in dem lat. Wort *consuetudo*, das soviel meint wie „Gewohnheit oder Brauchtum“. ⁷⁵ Daraus entwickelte sich im Französischen das Wort *costume*. Kostüm bezeichnet heute einerseits das erhalten gebliebene historische Gewand, aber auch das sich daraus entwickelte Bühnenkostüm und das Faschingskostüm, seltener wird heute noch das Wort Trauerkostüm für Trauerkleidung verwendet.

Das Bühnenkostüm ist das Gewand des Theaters und somit der Mimen des mittelalterlichen Passionstheaters. ⁷⁶ Das Bühnenkostüm verstärkt die Dramatik des Spiels, im Motiv des Kleiderwechsels (u.a. von Christi, Maria und Maria Magdalena) werden innere Prozesse der Darsteller bildlich gemacht.

Kostüm kann definiert werden als etwas, das dem historischen Prozess unterworfen ist, und das auch heute nicht eindeutig durch eine Anzahl von Jahren zu bestimmen ist. Dennoch ist Voraussetzung, dass diese Kleidung bereits die Stufe des Unmodernen und Lächerlichen überwunden haben muss – und wir einen gewissen Abstand dazu haben. Jede Kleidung wird, wenn sie im praktischen Leben „nicht funktioniert“, zur Kostümierung. ⁷⁷ Kennzeichen dieser Art von Kleidung ist, dass sie in keinem Zusammenhang zum täglichen Anzug steht. ⁷⁸

Die Gratwanderungen zwischen Konformität und Individualität und die feinen Nuancen des Ausdrucks der eigenen Persönlichkeit bei gleichzeitiger und weitgehender Wahrung der gesellschaftlich akzeptierten Normen sind trotz wechselnder Modeströmungen die grundlegenden Muster des Kleidungsverhaltens unserer Gesellschaft. Die durch Kleiderordnungen entwickelten Kleidernormen erleichterten in den europäischen Gesellschaften lange Zeit das Aussehen und die Zuordnung des Einzelnen. Bazon Brock: „...*man stelle sich einmal vor, jeder von uns wäre genötigt, selbst zu erfinden, wie er ausdrücken will, dass er heiratet oder einen Angehörigen verloren hat.*“ ⁷⁹ Durch das Tragen normierter Hochzeits- oder Trauerkostümierung wird verständlich, welche Handlung begangen wird. Auch bei der heutigen Laufstegmode, die in Paris

⁷⁵ Ingeborg Petraschek-Heim, Die Sprache der Kleidung. Wesen und Wandel von Tracht, Mode, Kostüm und Uniform. Baltmannsweiler 1988, S. 81.

⁷⁶ Vgl. dazu Boehn, Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit, S.81 ff, sowie James Laver, Costume in the theatre, London 1964.

⁷⁷ Als Kostüm empfinden wir heute beispielsweise, wenn Japaner in Japan alpine Volkstrachten tragen.

⁷⁸ Vgl. dazu Karin Harather, Haus – Kleider. Zum Phänomen der Bekleidung in der Architektur. Wien – Köln - Weimar 1995, S. 94.

⁷⁹ Bazon Brock, Ästhetik als Vermittlung, Köln 1984, S. 488.

Mailand und London auf den Defilés präsentiert wird, können wir von Kostüm sprechen, denn nie war die Mode der Laufstege weiter entfernt von der Realität wie heute.⁸⁰

1.3.1. Heiligengewand und liturgische Kleidung

Gewandung meint als Begriff jegliche Art von Bekleidung, wobei Gewandung meist mehr für generelle als für die individuelle Bezeichnung in Frage kommt. Kennzeichnend für die Gewandung kann in erster Linie das Material sein: Fellgewänder tragen Eremiten und Büsser, aber auch Johannes der Täufer, Brokate und andere steife Stoffe kommen besonders bei liturgischen und Staatsgewändern vor, nur in mehr oder weniger verhüllende und Falten schlagende Tuche sind Christus, Apostel, aber auch Ordensleute gekleidet. Kennzeichnend ist die Farbigkeit der Gewänder. Hierfür gibt es im Christentum eine lange Tradition der Ikonographie; z.B. für blaue Gewänder Christi und die allgemein blau-weiße oder blau-rote Gewandung Mariens. Gelb gilt im Mittelalter als die Farbe der Aussätzigen, als Schandfarbe, mit der der Verräter Judas bekleidet wurde. Prostituierten und Juden war es durch die Kleiderordnungen vorgeschrieben, etwas Gelbes am Körper zu tragen.⁸¹

Die literarische Gewandmetaphorik ist religionsgeschichtliches Gemeingut, dem Christentum seit neutestamentlicher Zeit bekannt. Christ zu werden, getauft zu werden, bedeutet, Christus als Gewand anzulegen.⁸² Dieses Gewand anzuziehen im übertragenen Sinn, das irdische Gewand gegen das himmlisch-göttliche zu tauschen, zielte auf einen grundlegenden Austausch der Persönlichkeit. Alle sozialen Schranken sollten dadurch überwunden werden, denn, wer Christus angezogen hatte - so Paulus, für den gab es „*nicht mehr Juden und Griechen, nicht Sklaven und Freie, nicht Mann und Frau; denn ihr alle seid einer in Christus.*“ (Gal 3, 28) Farbangaben können sich variabel auf den gleichen Sinnbereich beziehen; so trägt Maria Wickelgewänder in verschiedenen Rottönen, und wenn der Text für die Verklärung Christi weiße Gewänder vorsieht, sind auch sehr helle, farbige möglich.

Die frühe Kirche nahm die Gewand-Metapher auf und verstand sie fast ausschließlich in ethischem Sinn. Das Gewand ihrer Tugend umhüllte die Märtyrer und schützte ihre Seele vor

⁸⁰ Annemarie Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, in Ausst. Kat.: Das Bühnenkostüm, Wien 2010 (in Publikation).

⁸¹ Zu stigmatisierten Dress-Codes der Juden vgl. Edith Wenzel, *Do worden die Juden alle geschant – Rolle und Funktion der Juden in spätmittelalterlichen Spielen*, München 1992.

⁸² Vgl. dazu Alois Kehl, *Gewand (der Seele)* In: RAC, Vol. 10, Sp. 946ff.

Angriffen und Gefahren. Später wurden diese Vorstellungen weitergeführt und erlebten in der höfischen Kultur und Frömmigkeit des hohen und späten Mittelalters ihren Höhepunkt.

Auch die Gewandallegorese, die in hymnischen Lobpreisungen Kleidung, körperliche Schönheit und vornehme Haltung preist, basiert auf dem Motiv der Sprache der Gewandung in der Kunst. In Minnesang und höfischem Roman finden sich häufig Allegoresen; meist „*war die Kleiderbeschreibung Teil eines groß angelegten Frauenpreises*“ und darauf angelegt, zu zeigen, „*wie sehr körperliche Schönheit, höfische Kleidung und vornehme Haltung zusammengehörten.*“⁸³ Bilder von Schutzmantelmadonnen oder Madonnen im Ährenkleid sind weitere Beispiele christlicher Gewandallegoresen.

Von der Heiligengewandung unterschieden ist die liturgische Sakralkleidung der Priester, Bischöfe, Päpste und anderer Würdenträger im Kult. Meist handelt es sich um einmal festgelegte Formen, die sich nicht weiter entwickelten, wie die Kleidung der religiösen Orden oder die Kopfbedeckungen des Papstes. Die wichtigsten Kleidungsstücke des Papstes, des Priesters und des Diakons sind etwa die Kasel, die Albe, die Dalmatika und das Pluviale.⁸⁴

Die liturgische Sakralkleidung entstand aus Grundformen, die auf der Schnittform der Tunika basieren, und war im Wesentlichen im 9. Jahrhundert vollendet.⁸⁵ Zu diesem Zeitpunkt waren die hauptsächlichen Bestandteile des Sakralgewandes fertig ausgebildet. Liturgische Farben gehören seit dem christlichen Altertum zu bestimmten Festen oder Festkreisen. Einen genauen Überblick verschaffte um 1200 die Liturgie-Erklärung von Innozenz III. Trotz dieser und weiterer Schriften ist für das Hoch- und Spätmittelalter und die frühe Neuzeit eine bunte Vielfalt in der Kirche kennzeichnend.⁸⁶ Die Ornate der protestantischen Pfarrer sind ein Modestillstand der Renaissance, der bis heute nachwirkt. Sie zeugen von einer hierarchischen Gesellschaft, deren Strukturen über die Codes des Habits erkennbar sein müssen.⁸⁷

⁸³ Vgl. Raudszus, Die Zeichensprache der Kleidung. Untersuchungen zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters, S. 127f. Hier handelt es sich um den Lobpreis des Reimar von Zweter, der im 41. Gedicht die Kleider der Frauen unter dem Motto: *Waz cleider vrouwen wol an ste.*“ besingt.

⁸⁴ Vgl. dazu Josef Braun, Tracht und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst, Berlin 1983, S. 776ff. Dieses Werk ist auch noch über hundert Jahre nach seinem Erscheinen ein wichtiges Kompendium der Heiligentracht.

⁸⁵ Vgl. dazu Bönsch, Annemarie, „Faltungen“– Die geworfenen Kaseln von Wildtrud Thiemann im kostümkundlichen Kontext. In Aust. Kat.: Wiltrud Thiemann, Faltungen, Hrsg. Von F. Mennekes und K. Dach, Köln 2005, S. 7ff

⁸⁶ Vgl. dazu Rudolf Suntrup, Liturgische Farbenbedeutung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. In: Symbole des Alltags-Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel. Hg. von Gertrud Blaschitz, u.a., Graz 1992, S. 445f. Erst im 19. Jahrhundert werden die Farbenregeln nach dem römischen Ritus stärker normiert.

⁸⁷ Vgl. dazu Andrea von Hülsen-Esch, Gelehrte im Bild. Göttingen 2006, S. 183ff. und noch immer aktuell Josef Braun. Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik, Freiburg i. Br. 1897 und N.A. Darmstadt 1964.

1.3.2. Mode

Mode sei, so Liselotte Eisenbart, das unaufhörliche Bemühen um die Verwirklichung des Zeitstils in der äußeren Erscheinung des Menschen.⁸⁸ Der Begriff Mode weist verschiedene Bedeutungen auf, sie ist die neue Art und Weise, im Sinne von anders-sein und anders wirken als das Vorhandene. Außerordentlich hilfreich ist der Versuch einer Definition von Annemarie Bönsch, die in der Mode ein „unfassbares“ Phänomen sieht, denn alle Versuche, die Mode in den Griff zu bekommen, enden letztlich nur in einem Teilergebnis: *„Liefse sich die Mode in allen Punkten bestimmen und durchschauen, wäre sie bald für alle Beteiligten uninteressant und damit wäre ihr Ende besiegelt“*, so Bönsch.⁸⁹

Friedrich Theodor von Vischer setzte bereits 1879 den Beginn des Modebegriffs im 14. Jahrhundert an.⁹⁰ Diese Festlegung ist auch in der 2005 herausgegebenen Encyclopedia of Clothing and Fashion noch gültig.⁹¹ Die Wahl dieses Zeitpunkts ergibt sich aus einer Gemeinsamkeit nahezu aller Definitionen, was Mode ist, nämlich der Bezugnahme auf den mehr oder minder raschen Wechsel von mehr oder weniger weithin akzeptierten Kleidern; und dieser Wechsel erreicht seinen Höhepunkt am Hof von Burgund.

Markierungspunkt für den Beginn der Mode ist das Einsetzen einer fortlaufenden Aufeinanderfolge von Moden. Der Beginn der Mode um die Mitte des 14. Jahrhunderts fällt nicht umsonst mit dem Höhepunkt der Großen Pest zusammen, deren Schubwirkung kaum überschätzt werden kann, wie von Verena Klessel betont wurde.⁹² Heinrich Floerke schrieb dazu 1924: *„Es ist wie ein Gesetz: sobald die Kaufkraft der mittleren Klassen wächst, Wohlstand und Reichtum steigen, erfolgt automatisch eine Erhöhung der Lebenshaltung, die sich vor allem im Wettbewerb der vornehmen Klassen bezüglich der äußeren Erscheinung äußert.“*⁹³

Kleidung wird zur Mode. Das Endprodukt eines Entwicklungsprozesses von Schutz- bzw. Nutzkleidung zur Mode hin wird gekennzeichnet durch eine Vielfalt von Einzelgegenständen, die in ihrer Zusammenschau das Modebild der Zeit ausmachen. Mode bedeutet eine Vielfalt in den Kleidungsformen, Abhängigkeit von Zeit, Ort, Träger und

⁸⁸ Eisenbart, Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700. S. 8.

⁸⁹ Annemarie Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode – die Unzertrennlichen“, unpublizierter Artikel für die Bühnenkostümausstellung des Theatermuseums, Wien 2010.

⁹⁰ Friedrich Theodor von Vischer, Mode und Cynismus: Beiträge zur Kenntniß unserer Culturformen und Sittenbegriffe, Stuttgart 1879, S. 108.

⁹¹ Encyclopedia of Clothing and Fashion, Hrsg. Von Valerie Steele, Detroit 2005.

⁹² Verena Kessel, Die Süddeutschen Weltchroniken in der Mitte des 14. Jahrhunderts. Bamberg 1984.

⁹³ Hanns Floerke, Die Moden der Renaissance, München 1924, S. 5.

Funktion. Diese Vielfalt kennzeichnet in gleicher Weise das ausgehende Mittelalter und macht denjenigen, die sich mit der Materie „Mode“ beschäftigen, das Leben schwer.⁹⁴

Der Begriff Mode leitet sich von *modernus* ab. *Modernus* wurde im mittelalterlichen Latein zur Bezeichnung von philosophischen Richtungen verwendet (beispielsweise in der Devotio Moderna, einer Bewegung der Mystik im 14. Jahrhundert). In der Renaissance wird *modernus* als Gegensatz zu *antiquus* verwendet. Im Deutschen wird modern als Adjektiv im Sinn von neu und zeitgemäß seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts verwendet. In Deutschland ist das Wort Mode nicht vor 1620 bezeugt, zuerst als *alamode*, damit wurden die aus Frankreich kommenden Moden und Sitten bezeichnet. Sprachlich wird *alamode* mit „nach der Mode“ – also mit „es ist üblich“ übersetzt und verwendet.

Mode ist die zu einer bestimmten Zeit herrschende Art, sich zu kleiden (nach Schnitt, Form, Farbe, Material), wobei die Mode bis zum Beginn der Demokratisierung immer nur von einer kleinen Schicht im jeweiligen Zeitalter bestimmt wurde. Der Modewandel gilt heute unter ökonomischen Gesichtspunkten als Instrument der Warenabsatzsicherung. Roland Barthes charakterisiert das Dilemma der Mode mit dem Argument der Ökonomie.⁹⁵ Aus Berechnung, so Barthes, ist die Industriegesellschaft dazu gezwungen, sich Konsumenten zu erziehen, die nicht rechnen, denn hätten die Produzenten und die Käufer ein identisches Bewusstsein, ließe sich Kleidung nur in dem Maße absetzen (und herstellen), wie sie verschleißt, also sehr langsam.

Mode ist nicht Stil oder Stilwandel einer bestimmten Gruppe, wie das im Alltag oft verstanden wird, sondern eine die ganze Gesellschaft durchziehende Modifizierung des Kleidungs-codes. Dabei sind die Sub-codes (Stile) der einzelnen Gruppierungen in unterschiedlicher Weise beteiligt.

Die Gründe, warum wir mit der Mode gehen, sind: die Sättigung mit Altem, Neugier und Spieltrieb. Dazu kommen soziale Motive wie das Streben nach Differenzierung und Zugehörigkeit. Die Geschichte zeigt überdies, betont Carl Sommer: „*Ein nennenswerter modischer Wandel tritt nur da auf, wo gesellschaftliche Veränderungen und damit korrespondierender Wertewandel*

⁹⁴ Zur Problematik der „Mode“ vgl. Rene König, *Kleider und Leute. Zur Soziologie der Mode*. Frankfurt am Main 1967, ders., *Macht und Reiz der Mode. Verständnissvolle Betrachtungen eines Soziologen*. Düsseldorf 1971 – Sowie Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Bd. 1 (Gesammelte Werke Bd. 5), Frankfurt 2006.

⁹⁵ Barthes, *Sprache der Mode*, S. 10. „Überhaupt beruhen alle Moden ja auf einer Disparität zweier Bewußtseine: das eine muß dem anderen fremd sein. Um das rechnende Bewußtsein des Käufers zu trüben, ist es nötig, vor dem Objekt einen Schleier von Bildern, Motiven und Bedeutungen auszubreiten, es in ein Medium zu tauchen, das zur Klasse der Appetitanreger gehört, kurz: es ist nötig ein Trugbild des realen Objekts zu schaffen, das die träge Zeit des Verschleißes durch eine souveräne Zeit ersetzt, in der das Objekt die Freiheit hat, sich in einem jährlich stattfindenden Potlatch selbst zu zerstören.“

*besonders rasch und unüberschaubar vor sich gehen, eben in den modernen und postmodernen Gesellschaften seit dem 19. Jahrhundert.*⁹⁶

Mode ist heute als Massenkultur zunehmend Teil eines Zeichensystems geworden, das einzelne Kleidungsstücke mit Situationsbindung wie Arbeit, Sport und Ferien in Verbindung bringt, während sie in aristokratischer Zeit, und hier kann durchaus der burgundische Hof in Betracht gezogen werden, reines Prestige und „reine Mode“ war, nach Roland Barthes ein luxuriöses Schauspiel ohne „Verhaltensprogramm“.⁹⁷

Wenn Kleidungsstile wesentlich Vergegenständlichungen von Gruppenidentitäten sind, werden neue Stile vor allem von Gruppierungen geschaffen, die auf der Suche nach einer neuen Identität sind und aufgrund ihrer Lebensbedingungen dazu neigen, dies gerade in der Kleidung zum Ausdruck zu bringen, wie es die Auftraggeber der burgundischen Altarbilder taten.

Mode kann nicht in Abgeschlossenheit existieren, sie ist ein Phänomen, das in den Metropolen entsteht. Der Modewandel bedarf Menschen, die einander stetig begegnen. Das Aussehen des Anderen inspiriert, man selber möchte gesehen werden. Die Träger von modischem Äußeren waren nicht nur der Adel, sondern in besonderem Maße das aufstrebende städtische Bürgertum. Da steht der Wille des einzelnen Bürgers, seinen neu gewonnenen Reichtum buchstäblich „am eigenen Leibe“ zu präsentieren, als Motiv im Vordergrund. Dieser wachsende Repräsentationsdrang, der sich heute in einer Fülle von überlieferten Kostümvariationen auf Abbildungen äußert, kann auch als erwachendes Individualgefühl gelesen werden. Die Aufwendungen für Kleidung und Luxus gehören zu den „unverzichtbaren Bestandteilen zur Behauptung von sozialem Rang, Macht und Ehre.“⁹⁸

In dieser Arbeit wird der Begriff Zeitmode verwendet, da es problematisch ist, den heute oft unbewusst verwendeten Begriff Mode auf historische Bilder anzuwenden. Zeitmode meint die jeweils modisch neue Verwirklichung des Zeitstils in der äußeren Erscheinung des Menschen in seiner Zeit.

⁹⁶ Carl M. Sommer, Soziopsychologie der Kleidermode, Regensburg 1989.

⁹⁷ Barthes benennt diese Erkenntnis: „Das doppelte System der Mode“, die auch eine „ethische Zweideutigkeit der Mode ist. Zweideutig deshalb, weil zum einen die Mode wie in der Vergangenheit „reine“ Mode sein kann, zum anderen die Mode heute in der Sprache vermehrt zum Zeichenträger geworden ist.

⁹⁸ Neidhart Bulst, Kleider – Aufwands- und Luxusordnungen, 1988, S. 38.

1.4. Der vestimentäre Code - Die Rhetorik der Mode auf Bilddarstellungen

Roland Barthes definierte den vestimentären Code als semiotisches Zeichensystem der Gesellschaft.⁹⁹ Die Kleidung ist demnach eine Sprache, mit der in dieser kommuniziert wird.¹⁰⁰ Sie ist daher Teil der visuellen Kommunikation, bestehend aus einem System von Zeichen, die Einordnung und Abgrenzung in Gruppen ermöglichen eine Verhaltensstruktur abbilden und Reaktionen bewirken. Kleidung, so Roland Barthes, etabliert kulturelle Codes und verhilft zu einer vertikalen sozialen Mobilität.

Die Bedeutung der Zeichen einzelner Kleidungsstücke richtet sich im Fall der Heiligenkleidung nach den normativen und moralischen Regeln der theologischen Vorgaben, der Tradition der Darstellung und den biographischen Details der Vita des Heiligen. Warum Magdalena unter dem Kreuz mit einem Mantel, der ihr von der Schulter rutscht, dargestellt ist, liegt an den Bedeutungen, die sich in diesem Kontext an den Begriff des Mantels knüpften liessen.

Die Art der Gewanddarstellung, Farbe und Länge des Gewandes, seine Verzierungen, Kopfbedeckungen oder andere Details stehen als Zeichenvorrat einer medialen Kategorie, die der Rollenerwartung der Figuren entspricht.¹⁰¹ Die Stabilität dieser durch Kleidung visualisierten Heiligenordnung hängt von der Identifikation des Betrachters ab. Kleidung und Haltung der Dargestellten sollen dem Status der Heiligen angemessen sein, dadurch konnte diese Figur ihre Vita vestimentär repräsentieren und Identifikation leisten. Hier liegt auch ein wichtiger Punkt für Veränderung: war Identifikation nicht mehr möglich, veränderte sich die Darstellung im Sinne der Aufgabe. Gerade bei den Bußheiligen ging es um Identifikation und Nach-Erleben. Gleichzeitig wirken die Dresscodes der Heiligen auf den Altarbildern auf den Betrachter, der sich in seiner Gruppenzugehörigkeit wieder findet, bestätigend.

Einen anderen Aspekt stellt die moralische Bewertung der Kleidung dar. Auf den Altarbildern ging es um die Repräsentation von Werten und Normen durch Heiligenkleidung, denn Kleidung und sittliches Verhalten waren miteinander verbunden. Die zahlreichen Kleiderordnungen, die ehrbare und unehrbare Trägergruppen voneinander unterscheiden, belegen diesen moralischen Hintergrund.

⁹⁹ Barthes, Sprache der Mode, S. 69 u. 231 ff.

¹⁰⁰ Vgl. dazu Werner Enninger, Kodewandel in der Kleidung. 26 Hypothesenpaare. In: Zeitschrift für Semiotik 5 (1983), S. 23 – 48.

¹⁰¹ Hier müssen für das Medium der Malerei „Handlungserwartung“ und „Aussehenserwartung“ der Heiligen sich entsprechen, damit die Dekodierung der transportierten Werte und religiösen Normen im Sinne einer durch Identifikation erfolgten Belehrung erreicht werden kann. Vgl. dazu Enninger, Kodewandel, 1983, S. 29f.

Wie wurde im Kult mit Kleidung kommuniziert? Künstler schlossen mit den Betrachtern einen virtuellen Vertrag – jedes Kunstwerk wurde zu einem bestimmten Zweck hergestellt. Von prächtiger Kleidung als visuellem Mittel auf den Bildern war der Betrachter beeindruckt. Die Kleidung und deren Codes machte das Individuum einordbar. Durch die Kleidung war man einer bestimmten Gruppe zugehörig oder nicht. Daher konnte der Betrachter durch die Darstellung der Zeitmode in der Kleidung auf den Bildern das ständische System auf die biblischen Geschichten beziehen. Wenn dadurch das Geschehen vertraut und in seine Gegenwart gerückt war, konnte der Betrachter aus der Präsenz der Figuren in kostbarer Kleidung einen neuen Zugang zu den heilsgeschichtlichen Themen finden, die parallel dazu in der Liturgie erlebbar wurden. Wenn Heilige sich in eitle Gewänder hüllen, Kleider und ihr Wechsel konstitutiv für sakrale Erzählungen sind, werden sie von den Produzenten und Auftraggebern des potentiell sündhaften Tuchs als Schutzpatrone aufgerufen.¹⁰²

Liturgie bildet vor dem Altar ein kohärentes System aus irdischer und himmlischer Realität. Dem Bild kommt die Aufgabe der Visualisierung dieser Interferenzen zu. Kleidung als visuelles Medium dient dazu, die irdische, aber auch die fiktive Welt auf den Bildern lesbar zu machen.

Je stärker die gesellschaftlichen Distinktionen in der Gewanddarstellung zunehmen, umso mehr erweitert sich der Dresscode, mit dem Künstler Bilder gestalten, da diese mit einem Publikum kommunizierten, das die Vielfalt der Kleidersprache verstand und darauf reagierte. Eine These dieser Arbeit ist, dass Künstler wie etwa Roger van der Weyden, diese Codes bewusst, also programmatisch für die Glaubwürdigkeit ihrer Bilderzählung verwendeten.

Vestimentäre Kategorisierung ist ein Instrumentarium zur Verfeinerung der Betrachtung – gleichzeitig ein rhetorisches System von Differenzen in der Bilderzählung. Es können bei einer Bilderzählung verschiedene Codes verwendet werden. Mit den frühen Niederländern variiert die Raffinesse der Darstellung, d.h. auch die Verwendung der Codes. In der Masse der Bilder überwiegt die durchgängige Schilderung des Kostüms in jeweils einem gewählten Code. Mit den folgenden vestimentären Kategorien soll ein Werkzeug vorgelegt werden, das es dem Kunsthistoriker ermöglicht, Kleidung auf Bildern präziser zu beschreiben und zu bewerten.

¹⁰² Maria Magdalena wurde in Florenz zur Schutzheiligen der Arte della lana, der Tuchweberzunft. In Lübeck stiftete die Bruderschaft der Schneider 1519 einen Magdalenenaltar für die Lübecker Dominkankirche (Lübeck, St. Annen Museum), nachdem die Stadt durch den Mantel der Magdalena in einer Schlacht gegen die Dänen vor großem Unheil bewahrt wurde. Sie hat die mit den Dänen stehende Sonne mit ihrem Gewand abgeschildert. Vgl. dazu: Kurt Löcher, Ein weiterer Flügel vom Maria Magdalenen-Altar der Lübecker Bruderschaft der Schneider, in Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde 74 (1994), S. 323-328.

Der *historische* vestimentäre Code

Die Wahl der Kleidung soll deutlich und bewusst an die historische Situation erinnern und die Wahrhaftigkeit des historischen Geschehens verstärken. Dabei werden Kleiderformen gewählt, die von Zeitstil und Zeitmode deutlich abweichen. So beziehen sich tunika-artige Hemdbekleidungen auf die Zeit des Frühchristentums. Ursprünglich fiel das Gewand von Christus und den Aposteln auf spätantiken Darstellungen (des 3. und 4. Jahrhunderts) mit der Zeittracht zusammen – später wurde es dann toposartig beibehalten und im Faltenfall variiert. Die Verwendung von historischen oder historisierenden Zeichen gibt gleichzeitig Aufschluss über die vorhandenen Geschichtsmodelle der Zeit, in der die Darstellungen entstanden.

Der *modische* vestimentäre Code

Zeittracht und Zeitmode auf religiösen Darstellungen dienen der Aufgabe der Vergegenwärtigung und sind vergleichbar mit der Darstellung der erfahrbaren Umwelt. Der modisch vestimentäre Code bietet die Möglichkeit, das ständische System auf die biblische Geschichte zu beziehen. Das Vokabular des Codes ermöglicht dem Betrachter die Einordnung der dargestellten Figur in eine ihm bekannte Gruppe.

Werden die Protagonisten in Zeitmode dargestellt, bringt dies das Geschehen in die Gegenwart des Betrachters und führt zu einer Nähe, die der Vermittlung des Dargestellten dienlich sein kann. Der modische Code dient weniger zur Inszenierung des Individuums, sondern er repräsentiert das ständische System und die vorliegenden Gesellschaftsordnungen.

Der *topographische* oder *geographische* vestimentäre Code

Mit der Wahl eines regionalen Gewandes wird eine zeitliche oder geographische Zuordnung ausgedrückt. Kopfbedeckungen, orientalisierende Turbane oder spezielle Gewandschnitte sollen auf die Herkunft des Trägers verweisen. So werden auf biblischen Darstellungen mit diesen vestimentären Mitteln die Gruppen der Nichtchristen bezeichnet. Die drei Könige aus dem Morgenland bieten ein weiteres Beispiel des im 15. Jahrhundert verwendeten topographischen Dresscodes und der oft hyperbolischen Phantasie der Darsteller für Details von Ferne und Fremde, wobei Wissen und Darstellung von regionalen Gewanddetails eine wichtige Quelle für die heutige Kostümforschung sind.

Der *metaphorische* vestimentäre Code

Kleidung stellt über das Bekleiden hinaus noch eine überhöhende Funktion als wichtigen Metapherbereich zur Verfügung:

So wird paulinischen Galatherbrief (3,27) und Kolosserbrief (3,10, die Taufe etwa als gewandartiges Anlegen von Christus beschrieben.¹⁰³ Der Mantel Mariens ist Symbol ihrer allumfassenden Liebe und des Schutzes, den sie den Gläubigen bietet.¹⁰⁴ Besonderheiten sind Farb- und Schnittmetaphorik. Christi Leib gilt als sein von Maria geschenktes Gewand. Sein nahtloser Rock (*vinculum caritatis*) bildet seiner Gestalt ein vollkommenes Ebenbild, auf ihm leuchten die Geheimnisse von Inkarnation und Erlösung, wie Otfrid von Weißenburg schrieb.¹⁰⁵ Auch die Sündenmetaphorik lässt sich in diesem Dresscode sehr gut veranschaulichen.

Verstößt das Gewand gegen Gesetze, wie etwa Kleiderordnungen, lässt sich damit Sünde illustrieren. Mit dem metaphorischen Code können moralische und religiöse Wertvorstellungen transportiert werden.

¹⁰³ Vgl. dazu Valerie R. Hotchkiss, *Clothes Make the Man. Female Cross Dressing in Medieval Europe*, New York/ London 1996, S. 20ff.

¹⁰⁴ Grundlegend dazu Christa Belting-Ihm, „*Sub matris tutela*“, Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Heidelberg 1976.

¹⁰⁵ Otfrid von Weißenburg, ed. T. 1962, siehe LCI, II, S. 153, Artikel zu Gewand.

2. *vestimentum fecit narrationem* – Der vestimentäre Code der Heiligen unter dem Kreuz unter besonderer Berücksichtigung der heiligen Maria Magdalena bei Rogier van der Weyden, Zeitgenossen und Nachfolgern

Der Künstler ist in seinem Werk, wenn er es in den Dienst eines biblischen Geschehens stellt, ein Exeget der heiligen Texte zum Zweck der bestmöglichen, raffinierten und beeindruckenden Darstellung des Geschehens. Gleichzeitig ist er Mensch seiner Zeit, die ihn, seinen Malstil und die Silhouette seiner Figuren prägte. Um unter diesem zu Beginn des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden geltenden Aspekt die Veränderungen der Gewandgestaltung der Heiligen herauszuarbeiten, sollen in diesem Kapitel mehrere Heiligendarstellungen auf ihre vestimentäre Substanz analysiert werden. Dadurch lassen sich die modischen Signale verstehen, mit denen Bußheilige mit ihren Betrachtern (und Auftraggebern) kommunizierten und aufzeigten, wie Kleidung als immanentes Gestaltungsmittel in der wichtigsten Darstellung des Christentums Einzug hielt. Bei der Gruppe Maria, Christus und Johannes sind kaum Variationen des Kleiderstils möglich. Hier herrscht eine Darstellungstradition vor, in der die Heiligen in einer überhöhten Sphäre auftreten.

Bei den frühen Niederländern finden sich einige besonders auffällige Beispiele von „erweiterten“ Kreuzigungsdarstellungen. Eine Fülle von Heiligenfiguren und Protagonisten erweitern das Geschehen sowohl narrativ als auch in der Komposition.

Das Gewand der drei unbenannten Marien unter dem Kreuz in van der Weydens Riggisberger Kreuzabnahme (Abb. 3) wird zum Ausdrucksträger für die Abspaltungen der vielschichtigen Vita der Maria Magdalena, die sich aus den Legenden der Maria von Bethanien, der Maria Ägyptica und der Maria Kleophas speist. Mit der vestimentären Bildsprache wird in einer jeweils den legendarischen Charakter unterstreichenden Vielfalt der gleichzeitigen adeligen franko-burgundischen Frauenmode kommuniziert. Durch diesen realistisch-vestimentären Bezug waren diese Heiligen zum „Anfassen“ dem Betrachter näher als Maria und Johannes oder gar Christus. Als büßende Stellvertreterinnen im Gewand der Zeitmode waren sie dem Auftraggeber und seinem wichtigsten Anliegen, der Erlösung, von ihrer ureigensten Sünde der Verschwendung - der Luxuria - näher.¹⁰⁶ Das ist der diesen Darstellungen zugrunde liegende Meta-Code.

Maria Magdalena teilt als heilig-modisches Mannequin durch die Kleidung ihren legendarischen Lebenswandel dem Betrachter mit: die Bandbreite der dem Code innewohnenden Signifikanten reicht von der reichen Patrizierin aus Magdala, die im Überfluss lebt, über die

¹⁰⁶ Vgl. dazu Erhard Dorn, Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters. (Medium Aevum 10). München 1967, S. 52ff.

Prostituierte und reuige Sünderin bis zur Frau, die in den Magdalenspielen des 15. Jahrhunderts als eine „veritable courtesane“ auftritt und, mit dem entsprechenden Dresscode von Rogier und seinen Zeitgenossen versehen, dargestellt wird.¹⁰⁷ Nikodemus ist das männliche Pendant dieser Bußheiligen. Auch er wird von Rogier auf einem späteren Altarbild als Schablone für ein „verstecktes“ Stifterporträt verwendet, mit dem er, so die Vermutung von Dirk de Vos, Cosimo de Medici darstellte.¹⁰⁸ Auch diese Beobachtung spricht für die positive Identifizierung der Auftraggeber mit der modischen Familie der Bußheiligen.

Mit vestimentären Mitteln wird die Handlung auf dem Altarbild in die Gegenwart transferiert, und die Distanz zum Geschehen ist für Auftraggeber und Betrachter dadurch geringer. Das kann einerseits als Anzeichen des fortschreitenden latenten Säkularisierungsprozesses von Heiligenbildern gelesen und andererseits als ein weiteres Phänomen der Säkularisierung dieser den Prunk liebenden Gesellschaft aufgefaßt werden. In der minutiösen Darstellung der Details zeigt sich die Kostbarkeit des Bildes. Die neue Ölmaltechnik erlaubt einen bisher nicht gekannten Detailrealismus. In der daraus entstehenden kostbaren Gesamtwirkung des Bildes manifestiert sich eine Frömmigkeit, die allen von Gott geschaffenen Dingen huldigt. Es war der auf dieser Maltechnik beruhende kühne und allumfassende „Naturalismus“, der dem Betrachter einen zuvor unbekannten Reichtum visuellen Zaubers in der Wiedergabe aller von Gott geschaffenen oder vom Menschen erfundenen Dinge bescherte.¹⁰⁹

Die Kleidung der Heiligen soll auch in ihrem Zusammenhang mit der im Alltag der damaligen Zeit gebräuchlichen Gewandung, also auch in Bezug auf die französisch-burgundische Mode betrachtet werden. Die Kleidung wird darauf geprüft, ob sie mit der für sie verbindlichen Darstellungstradition übereinstimmt, wobei Ergebnisse erwartet werden, die das vestimentäre Gestaltungsprinzip, also die formale und ikonographische Auffassung der Heiligenfigur betreffen.

Die Variationen im Gewandstil sind künstlerisches Gestaltungsmittel, haben darüber hinaus aber auch eine formale und ikonographische Funktion. Hier lässt sich bei den niederländischen Meistern des 15. Jahrhunderts eine Entwicklungsgeschichte der vestimentären Determinanten der Ikonographie herausarbeiten, die zeitlich und örtlich mit den zeitgenössischen Moden konform laufen oder divergieren kann; jeweils aber bewusst im benötigten vestimentären Modus eingesetzt wird.

¹⁰⁷ Madeleine Boxler: „*ich bin ein predigerin und appostlorin*“. Die deutschen Maria Magdalena-Legenden des Mittelalters (1300-1550). Untersuchungen und Texte. Bern 1996, S. 42ff.

¹⁰⁸ Und zwar in der Beweinung am offenen Grab (um 1463, Florenz, Galleria degli Uffizi, Kat. Nr. 1114). Dirk De Vos, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, München 1999, Nr. 35, S. 330.

¹⁰⁹ Vgl. dazu Kap. V.

Dies lässt sich anhand exemplarischer Kreuzigungsdarstellungen gezeigt. Das Gewand der Heiligen wird mit Darstellungen säkularer Personen verglichen, um die spezifische Nähe oder Ferne zum Betrachter auszuloten. Von größter Bedeutung sind dabei die zeitgenössischen Porträts, in denen die individuelle Erscheinung des Menschen so genau wie möglich festgehalten wird. Auch Altarretabel aus anderen Regionen werden herangezogen, um die spezifisch vestimentäre Sprache hervorzuheben, die von den Malern gefunden wurde.

Textiles Originalmaterial ist kaum erhalten, was an der Vergänglichkeit der Stoffe liegt, manches hat nur überlebt, weil wichtige Ereignisse oder berühmte Personen damit verbunden sind aber auch nicht zuletzt günstige, erhaltungsfördernde Umstände.¹¹⁰

Rogier van der Weyden verfügte über eine unerschöpfliche künstlerische Erfindungsgabe, wenn er verschiedene Begebenheiten der Heilsgeschichte im Medium der Malerei erzählen wollte. Sein Werk zeichnet sich durch eine an der Wirklichkeit orientierte Darstellung aus, außerdem war er gefragter Porträtist am burgundischen Hof und dort mit der virtuellen Verwendung und Darstellung der profanen Kleidung, die eine überaus verfeinerte Zeitmode kreierte, vertraut. Als geniale Bilderfinder und Typenschöpfer erfanden Rogier und seine Zeitgenossen das religiöse Sujet der Passion immer wieder neu und schufen damit ein ebenso originelles wie typenbildendes Motivrepertoire für ihre Mitarbeiter und Nachfolger.

2.1. Rogier van der Weyden: Maria Magdalena in der Kreuzabnahme (Prado)

Die Kreuzabnahme im Prado (Abb. 2) war ein Auftragswerk der Löwener Schützengilde für ihre Kapelle in Notre-Dame-du Déhors, die der Gottesmutter geweiht war.¹¹¹ Die Komposition fasziniert durch die Lebendigkeit der vielfältigen Kostüme der zehn lebensgroß dargestellten Protagonisten, die sehr raffiniert in den engen Bühnenkasten mit quaderförmigem Aufsatz verteilt sind. Um den dramatisch präsentierten Leichnam Christi gruppiert sich eine kostbarst gekleidete Heiligenschar vom Anfang des 15. Jahrhunderts, ein modischer „Catwalk“ unter dem

¹¹⁰ Wie im 14. Jahrhundert beispielsweise das goldene Brautkleid der dänischen Königin Margarete (1353-1412), das heute im Kathedralschatz von Uppsala aufbewahrt wird. Siehe dazu: Agnes Geijer, Anne Marie Franzen und Margareta Nockert, *Drottning Margaretas gyllene kjortel. I Uppsala Domkyrta*, Stockholm, 1985. Oder der sogn. Burgunderrock, eines der seltenen erhaltenen Beispiele weltlicher Bekleidung des Mittelalters aus dem 3. Viertel 15. Jh. Bern, Historisches Museum, Inv.20a), über dessen Schnitt und Funktion sich die Forschung jedoch bis heute nicht einig ist. Sicher ist wohl, dass dieser kaum Karl dem Kühnen persönlich gehört haben kann, wie jedoch lange angenommen wurde. Kat. Karl der Kühne, Bern 2008, S. 272f, Nr. 85.

¹¹¹ Entstanden 1430-35 (H. 220 cm, B. 262 cm), heute in Madrid, Prado befindlich. Vgl. dazu Ausst. Kat. Der Meister von Flémalle, Frankfurt 2008, Abb. Nr. 49, S. 76ff, hier auch weiterführende Literatur.

Kreuz, wie es ihn zuvor nicht gegeben hatte, und der unter diesem Aspekt bis heute nicht gewürdigt wurde.

In der Komposition schließen Magdalena und Johannes die Gruppe ab und setzen das Geschehen „in Klammern“, wie Panofsky es formulierte.¹¹² Den Mittelgrund bestimmen ebenfalls vier Heilige, die legendarisch die Kreuzabnahme begleiteten. Maria Kleophas, die hl. Veronika, Joseph von Arimathia und Nikodemus. Nikodemus in seinem pelzverbrämten Mantel wirkt hier wie das personifizierte Dekor des Goldgrundes. In seiner weltlichen Eleganz ist er uns heutigen Betrachtern neben Magdalena der Nächste. Daher sollen diese drei Figuren im Folgenden auf ihre vestimentäre Ausgestaltung hin untersucht werden.

Am äußersten rechten Rand der nicht sehr tiefen Bildbühne ringt Maria Magdalena in expressiver Gestik die Hände (Abb. 4).¹¹³ Mit ihr findet Rogier einen neuen Typus der Bußheiligen unter dem Kreuz. Nicht nur die typische Silhouette, in der sich der Klagegestus wie in einer S-Form manifestierte, sondern die Art der Kleidungswahl sind Neuschöpfungen Rogiers, die auf eine intensive Auseinandersetzung des Künstlers mit den Darstellungsmöglichkeiten des Lebens der Heiligen schließen lassen. Ein tief ausgeschnittenes Dekolleté erlaubt dem Betrachter den Anblick der zarten Haut der Büsserin. Von ihrer Haut geht ein erotischer Reiz aus, in Kontrast zu ihrem biblisch-menschlichen Pendant, Jesus Christus, dessen Haut im Bild als vestimentäre Oberfläche, als die Rhetorik des Leichnams zu lesen ist. Das vorn und hinten tief dekolletierte Kleid in lindgrüner Farbe, von körperbetonter Schnittführung mit angenestelten roten Schmuckärmeln und einem dunkleren Saum, ist wegen seiner ent-hüllenden Darstellung ungewöhnlich. Darunter zeigt sich das Hemd, ein weißes Unterkleid, das deutlich unter der vorderen Schnürung, dem Hals- und dem Armausschnitt, sichtbar wird. Die Längsschnürung der Gewandteile war üblich, wie ein Vergleichsbeispiel aus England (Abb. 5) zeigt, und nötig, um die einzelnen Segmente des Obergewandes körpernah zu justieren.¹¹⁴ Auf dieser Grabmalplastik, die bereits im 14. Jahrhundert entstanden ist, trägt die Frau ein Überkleid, das in der Mitte vom Brust- bis zum Schambein geschlitzt ist und mit einer Kordel geschnürt wurde. Der Schlitz hatte keine diskriminierende, sondern eine funktionale Bedeutung. Magdalenas grünes Kleid ist bis zur Taille hauteng geschnitten und betont Brüste und Taille wie ein Schnürmieder. Erst ab der Mitte

¹¹² Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei, Ihr Ursprung und Wesen*. Übersetzt und hg. von Jochen Sander und Stephan Kemperdick, Köln 2001, Bd. I, S. 254.

¹¹³ Zur Gestik vgl. dazu : Barbara Pasquinelli, *Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck*, 368 S., Berlin 2007.

¹¹⁴ Vgl. dazu Kurt Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. Bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin 1976, Abb. Nr. 182, S.118f. Margaret Scott, *A visual history of costume. The fourteenth & fifteenth Centuries*, Batsford 1986, Abb.84, sowie Katrin Kania mit der in ihrer Dissertation vertretenen 4-Längsteile-Theorie, die besagt, dass der Grundschnitt eines Kleides aus jeweils zwei Vorder- und zwei Rückenteilen besteht, die durch eine Mittelnäht verbunden sind. Vgl. dazu Katrin Kania, *Kleidung im Mittelalter*, S. 214f.

des 15. Jahrhunderts finden sich Frauenkleider in Ausnahmefällen mit einer Taillennaht abgebildet.¹¹⁵

In den Schlitzten des Kleides blitzt das weiße Unterhemd hervor. Dieser auffällige Schlitzcharakter wiederholt sich im vorderen Rockbereich und wird erst in der Höhe der Scham von den kostbaren Gürtelschließen verdeckt. Neben der Präsentation des sinnlich-fleischlichen Dekolletés haben wir es hier mit einem erotischen Dress-Code zu tun, der Magdalena von den anderen weiblichen Darstellerinnen unterscheidet. Das Kleid fällt unterhalb der Taille weit und glockig, wobei die untere Kante in einem ca. 30 cm breiten, taubenblauen Saum endet.

Der auf die Taille gerutschte Mantel ist im altertümlichen Kreiszuschnitt gefertigt. Das Motiv des hinab gerutschten Mantels hat seit Giotto's Paduaner Kreuzigungsbild (Abb.6) narrative Potenz und eine polyvalente Ikonographie.¹¹⁶ Magdalena kommt gelaufen, sie ist mit einem Mantel verhüllt, der ih in der Dramatik des Geschehens hinunter fällt – das Halbschwebende der Bekleidung verstärkt das Motiv der Bewegung und betont den Aspekt des metaphorischen vestimentären Codes.

Ebenso kostbar wie auffällig sind die rot gemusterten, an der Schulter mit Hilfe von Nadeln angesteckten Wechselärmel (Abb. 7). Extravagante Ärmelformen wurden im 15. Jahrhundert als eigene textile Kostbarkeit wie Schmuckstücke getragen und verwahrt. Maria Magdalena ist die einzige Heilige, die auf dieser und weiteren Darstellungen Rogiers (Braque-Triptychon und Sakramentsaltar), ein Kleid mit modischen Schmuckärmeln trägt. Ein Grund dafür mag sein, dass bei ihr das äußere Oberkleid fehlt.

Magdalenas rötliche Haare sind mit einem roten Band zu einem Zopf geflochten und um den Kopf gewunden. Auf dem Kopf liegt ein gefältetes Tuch mit einem ca. 2 cm breiten gekräuselten Saum, daher der Name Kruseler. Aus der Art der Falten, in denen das Tuch über die Schulter fällt, scheint es einen kreisförmigen Grundschnitt zu haben und aus feinem Leinen zu sein. Der weiblichen Kopfbedeckung kam eine bedeutende ständisch-gesellschaftliche Zeichenfunktion zu, die durch Kleiderordnungen reglementiert wurde.¹¹⁷ In einer anderen

¹¹⁵ Wilkens, Terminologie und Typologie spätmittelalterlicher Kleidung, S. 56 – War die Taillennaht vorher dargestellt, wird sie oftmals durch ein schmales Gürtelband verdeckt. Die Taillennaht und damit die vertikale Betonung des Gewandes ist ein Phänomen der Neuzeit, das sich ab dem beginnenden 16. Jahrhundert in voller Breite auszuprägen beginnt. Vgl. zur Betonung des Horizontalen und des Vertikalen auch die Publikation von Bönsch, Formengeschichte europäischer Kleidung, S. 97ff.

¹¹⁶ Zur Mantelmetaphorik vgl. IV. 2 – In der Nachfolge Rogier van der Weydens findet sich interessanterweise auch das Motiv des nur auf einer Schulter getragenen Mantels auch in einer Verkündigungsszene bei Maria, die hier auch mit offenen roten Haaren dargestellt ist. Darstellung der „Verkündigung an Maria, Verkündigung des Ferry (?) de Cluny“, New York (Metropolitan Museum of Art), eine Abbildung befindet sich im Katalog: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (2008), Abb. Nr. 64.

¹¹⁷ Natürlich können Stigmata der Kleidung ebenfalls zu Kleidercodes werden. Geistliche hatten im 13. Jahrhundert versucht, ein sichtbares Zeichen weiblicher Ehre zu schaffen, indem sie Ehefrauen das

Kreuzabnahme, die eine Kopie nach einem Werk des Meisters von Flémalle (Abb. 8) ist, steht Maria Magdalena in Rückenansicht im Vordergrund unter dem Kreuz.¹¹⁸ Auf dem Kopf trägt sie eine vergleichbare Kopfbedeckung, ebenfalls den als Kruseler bezeichneten Schleier.¹¹⁹

Lorne Campbell schreibt über die komplexe Kleidung von Magdalen: *„The Magdalen’s dress is complex in its construction, and the violence of her movement has put considerable stress on the stitches of several seams.“*¹²⁰ Magdalena ist neben Christus die einzige Protagonistin, die nach dem geltenden Dresscode nicht „vollständig“ gekleidet ist: Zur Vollständigkeit fehlt das äußere Obergewand. Der üppige Umhang aus dunkelpurpurnem Stoff liegt der Hüfte Magdalenas lose auf. Die Darstellung des „nicht mehr auf der Schulter Liegens“ des Umhangs verstärkt die Dramatik der gestischen Bewegung von Magdalena.¹²¹

Man erkennt unterhalb des Gürtels den breiten Mantelkragen, der umgeschlagen auf Magdalenas Gesäß aufliegt – hierbei handelt es sich um einen Kragen, wie wir ihn in ähnlicher Form bereits von der Darstellung der Uta von Naumburg kennen (Abb. 9).¹²² Diese trägt einen Tasselmantel, der durch seine Schnittform eine symmetrische Trageweise vorgibt. Diese Tragerichtung wird hier, wie auch bei der Darstellung der Magdalena durch den Kragen betont. Dabei handelt es sich bei Rogier um ein kostümlich antiquiertes Merkmal. Durch den Kragen ist der Mantel nur noch symmetrisch zu schließen – im Gegensatz zum spätantiken Paludamentum, das an der rechten Schulter zu schließen war.

Karikaturen wie „Der Teufel sitzt auf der Schleppe“ (Abb. 10) beziehen sich gerne auf das überaus weite Gewand, dessen Materialverschwendung eine Sünde war.¹²³ Mit der Darstellung des dekorativen Mantels verweist Rogier auf die Luxuria, die Sünde der

Tragen eines Schleiers vorschrieben – eine Mode, die von vielen Stadtregierungen den öffentlichen Prostituierten ausdrücklich verweigert wurde, die mit unverhülltem Gesicht ihrem Gewerbe nachgehen mussten. – Dieser Vorstoß scheiterte mit der Erfindung durchsichtiger Seidenschleier, die nichts verbargen und raffinierter Gesichtsbedeckungen, die zuviel verbargen und somit Identität und Rang einer Frau gefährlich maskierten.

¹¹⁸ Otto Pächt, Jan van Eyck. Der Begründer der altniederländischen Malerei, München 1989, S. 48, Abb. 28, Liverpool, National Museum and Galleries on Merside.

¹¹⁹ Vergleichbar ist hier die Kopfbedeckung der lesenden Maria Magdalena auf dem Altarfragment in der National Gallery, London, um 1445 entstanden. Abb. In Stephan Kemperdick, Rogier van der Weyden. 1399/1400 – 1464. o.O., Abb. Nr. 53.

¹²⁰ Lorne Campbell, Rogier van der Weyden, London 2004, S. 33.

¹²¹ Das Motiv des herabfallenden Mantels findet sich bereits bei Giotto und zieht sich durch die Bildtradition. Einige Jahre später im Antwerpener Sakramentsaltar setzt Rogier diesen Mantel sehr effektiv im Bild als Kleidungsattribut von Maria Magdalena ein. Vgl. dazu das Kapitel 2.1. und 4.2.

¹²² Max von Boehn, Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum Barock, Bd. I, München 1976, Abb. 2, S.72 (um 1260, Naumburg Dom).

¹²³ Kybalová, Ludmila, et.al, Das grosse Bilderlexikon der Mode. Vom Altertum zur Gegenwart, Prag 1966, 1976 (3. Auflage), Abb. 160 (aus dem Seelenwundergärtlein entstanden in Ulm um 1483). Vgl. Gundula Wolter, Teufelshörner und Lustäpfel. Modekritik in Wort und Bild 1150 – 1620. Marburg 2002.

Verschwendung.¹²⁴ Betont wird dieser Aspekt bei Magdalena dadurch, dass keine der anderen Frauen unter dem Kreuz mit einem ähnlich voluminösen Mantel bekleidet ist.

Magdalenas Cotte, das grüne Kleid in körperbetonter Nahtführung, wirkt in der Nachzeichnung der weiblichen Kurven sehr reizvoll und lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sie.¹²⁵ Sie ist die einzige Akteurin neben Christus, die nicht im Doppelkleidstil gekleidet ist. Die Hl. Veronika zeigt mit ihrem grünen Gewand den Dresscode auf: ihr faltenreiches Kleid ist das äußere bürgerliche Oberkleid, ohne das eine Dame sich nicht in der Öffentlichkeit zeigen sollte.

Nicht um die Taille, sondern um die Hüfte zu betonen, trägt Maria Magdalena einen Schmuckgürtel, der vorn mit zwei rundspiegelartigen Gemmen zu schließen ist.¹²⁶ In Ihnen lassen sich vague zwei Medaillons erkennen. Die Verschlusskette fällt in den Schoß des Kleides und verlängert die Linie, die der vordere geschnürte Schlitz im Kleid vom Dekolleté abwärts zieht. Betont wird dieser Schlitz durch das Hervorscheinen des weißen Untergewandes. Der grüne Gürtel ist deutlich mit folgenden Buchstaben bestickt: *IEHSVS MARLA* (= *Jesus Maria*), die von der rechten Medaillonschließe über ihre Hüfte reichen. Ihre Haare sind hier fest geflochten, um den Kopf gewunden und unter einem Tuch verborgen.

Maria Magdalena ist die Zeugin unter dem Kreuz, die wie keine zweite auf das Leben des irdischen Jesus zurückweist. Daher darf ihre Kleidung weltlich gelesen werden. Die kostbaren Schmuckärmel und der Gürtel weisen auf ihren Reichtum hin. Sie war der Legende nach eine reiche Adelige, wie Jacobus de Voragine schreibt.¹²⁷ Das tiefe Dekolleté sowie das effektiv geschnürte Unterkleid wirken verführerisch und spielen auf ihr Sündenleben an. In den gängigen Kleiderordnungen war sowohl das lose herabfallende und unverhüllte Haar verboten, wie auch Brust und Schulter zu entblößen oder eine Unterkleidung zu tragen, die den Busen hob oder betonte.¹²⁸

Rogier findet hier einen völlig neuen Typus für die Darstellung der Maria Magdalena unter dem Kreuz. Vorbilder lassen sich hierfür keine ausmachen. In der eleganten weltlichen Frau, der Dienerin Marias, die Rogier ca. 2 Jahrzehnte später auf dem Columba-Altar darstellt (Abb. 11), findet diese Figur ihre Fortsetzung. In leuchtend grünem Unterkleid mit ebenfalls

¹²⁴ Vgl. dazu das Kap. 8.2. der vorliegenden Untersuchung.

¹²⁵ Annemarie Bönsch charakterisiert das Kleid als „Hauskleid“, ohne dass man es dezidiert als unteres Oberkleid bezeichnen kann. Vgl.: Bönsch, Formengeschichte europäischer Kleidung, S.109.

¹²⁶ Vgl. dazu, Ilse Fingerlin, Gürtel des hohen und späten Mittelalters, Berlin 1971.

¹²⁷ Vgl. dazu: *Legenda Aurea*, übersetzt von Richard Benz, S. 471: „*Maria Magdalena ist mit Beinamen genannt von der Burg Magdalum. Sie war von gar edler Geburt, denn sie stammte aus königlichem Geschlecht, ihr Vater hieß Syrus und ihre Mutter Eucharía. Mit ihrem Bruder Lazarus und ihrer Schwester Martha besaß sie die Burg Magdalum.*“

¹²⁸ Beispielsweise in der Zürcher Kleiderordnung. Vgl. Ingrid Loschek, Reclams Mode und Kostümllexikon, Stuttgart 1987 S. 299.

angestellten Brokatärmeln blickt sie im Kontrapost stehend, den Betrachter an.¹²⁹ Das Haar der Dienerin ist zu einem ungewöhnlichen Einzelzopf zusammengebunden. Diese Haartracht war der damaligen Alltagsmode fremd und wurde nur im Orient getragen. Die Darstellung bezeichnet einen geographischen vestimentärer Aspekt. Durch ihre Kleidung und den Blick aus dem Bild zieht diese Figur die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich und wird zu einer Vermittlerfigur zwischen Bild und Betrachter.

Nicht nur der Bildtyp der Kreuzabnahme als *inventio* von Rogier wird in der Folge unzählige Male kopiert, auch die hier gefundene Form der in äußerster Schmerzensgestik agierenden Maria Magdalena wird als neuer Typus, der aus der Einheit von dramatischer Gestik und freizügiger Kleidung besteht, in die Kreuzigungsdarstellungen übernommen. Bartholomäus Facius beschreibt in seiner 1456 verfaßten Schrift *De viris Illustribus* im Kapitel *De Pictoribus* Bilder von Jan van Eyck und Rogier van der Weydens.¹³⁰ Bei der Kreuzabnahme Rogiers staunt Facius über die mimetische Illusionierung und die Überzeugungskraft des dargestellten Affektes. Zur Darstellung des Schmerzes von Maria Magdalena heißt es bei Facius: „*ita expresse dolore ac lacrimis ut a ueris discrepare non existimes*“.¹³¹

Eine Fortentwicklung, ja manierierte Steigerung dieses Typus findet sich in der Darstellung der Maria Magdalena in der Kreuzabnahme des Meisters des Bartholomäusaltars (Abb. 12).¹³² Magdalena, die sich hier *in compassio* an die linke Brust greift, weicht in ihrer weltlichen Kleidung und der ostentativen Hervorhebung ihrer sinnlichen Reize von allen anderen Protagonisten deutlich ab.

Die Detailgenauigkeit der dargestellten Kleidung verstärkt die Realpräsenz der Heiligen im Bild. Mit dem zeitgenössisch-modischen und kostbaren Gewand wird die Idee der Sünde (Luxuria) argumentiert. Es reagiert mit dem Betrachter verständlichen und bekannten vestimentären Mitteln auf die Bildaufgabe, die in diesem Fall die Realpräsenz Christi und seiner Nachfolger als sakramentalen Realismus der Eucharistie bedeutet.¹³³ Maria Magdalena, die als Stellvertreterin für den Betrachter alle Sünden auf sich nahm, erscheint durch ihre Kleidung realer und präsenter.

¹²⁹ Diese Figur ist mit einer Schleppe bekleidet und ähnelt in ihrer turbanartigen Kopfbedeckung der Maria Magdalena auf dem Braque –Triptychon (Abb. 51, München, Alte Pinakothek, um 1450-56)

¹³⁰ Michael Baxandall, Bartholomäus Facius on Painting. A fifteenth-century Manuscript of *de viris illustribus*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII, 1964, S. 105, fol. 43.v,

¹³¹ Ebenda.

¹³² Das Bild befindet sich heute in Paris (Louvre) und ist um 1510 entstanden. Zur Entwicklung der händeringenden Magdalena im Umkreis Rogier van der Weydens vgl. den Aufsatz von Uta Neidhardt. Original-Kopie-Pasticcio. Zur Werkstattpraxis der Rogier van der Weyden Gruppe, In: *Ausst. Kat. Das Geheimnis Jan Van Eyck*, Dresden 2004, S. 248f, bes. 249.

¹³³ Vgl. dazu Schlie, *Bilder des Corpus Christi*, sowie die Untersuchung von Andrea Pearson. *Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350-1530- Experience, Authority, Resistance*, Burlington 2005.

Exkurs: Die Hure Babylon im Teppich der Apokalypse von Angers

Aspekte von Weiblichkeit, Laster und Sünde

Um 1373/80 fertigte Nicolas Bataille, der berühmteste unter den Pariser Teppichwirkern, für den Herzog Louis d'Anjou die Visionen der Apokalypse des Johannes als Wandteppich (Abb. 13) nach den Entwürfen von Jean de Bondol an.¹³⁴ Die Darstellung der Hure Babylon ist außergewöhnlich, wird sie doch in ihrem „Boudoir“ an den Quellen im Grünen dargestellt (Off. 17,2 „*Komm, ich will dir das Gericht über die große Buhlerin zeigen, die an vielen Wassern sitzt*“), wie sie sich im Spiegel betrachtend frisiert und ihre Schönheit dem Betrachter und dem diese Szene höchst erstaunt beobachtenden Johannes an der Seite des Engels präsentiert.

Die große Hure trägt ähnlich wie Maria Magdalena modische Kleidung. Auch bei ihr ist das kostbare Gewand eine Art Berufsbekleidung, denn sie ist „*in Purpur und Scharlach gehüllt und überladen mit Schmuck aus Gold und Edelstein und Perlen*“, wie es in der Offenbarung steht (17, 4). Bekleidet ist sie mit einem engen, den Körper nachzeichnenden Untergewand, das durch das tiefe Dekolleté die Brüste abzeichnet und die Taille betont.¹³⁵ Um ihre Hüfte hängt ein vergleichbarer Medaillongürtel wie der Maria Magdalenas auf der Kreuzabnahme Rogiers. Auch das Kämmen des langen lockigen Haares hat einen sehr intimen Reiz für den Betrachter. Spiegel und Kamm sind Attribute der Luxuria-Venus Ikonographie, wie wir sie von den repräsentativen Fassaden der Kathedralen kennen.¹³⁶ Die Luxuria entspringt ursprünglich der antiken Venusfigur und steht in der Darstellung einer langen Traditionskette weiblicher Ikonographie.

Der Mode als Ausdrucksträger der biblischen Hure Babylon liegt der Text der Offenbarung zugrunde. Schon das Neue Testament erwähnt als Signifikanten des negativ Weiblichen neben dem Schmuck auch die Kleidung, und zwar kostbare und modische.¹³⁷

¹³⁴ Heute im Museum von Angers. Vgl. dazu Pierre- Marie Auzas u.A., Die Apokalypse von Angers. Ein Meisterwerk mittelalterlicher Teppichwirkerei, München 1985, S. 26f., sowie Georges Duby, Die Grundlegung eines neuen Humanismus 1280-1440, Genf 1966, S. 80. – Vgl. auch Leonie von Wilckens, Die textilen Künste, S. 268f. Der Auftrag von Ludwig I, Herzog von Anjou, hat sechs Teppiche von ursprünglich mehr als sechshundert Quadratmetern umfasst, heute ist ein Teil des Werks überarbeitet, ein anderer leider verloren.

¹³⁵ Die Große Hure Babylon ist eine allegorische Frauengestalt, die den Götzendienst verkörpert. Mit ihr ließen sich laut Neuem Testament die Könige der Erde ein, die Erdenbewohner wurden trunken von ihrem Wein und die Kaufleute reich durch sie. In der Offenbarung des Johannes wird das Sinnbild als luxuriös gekleidete und über die Maßen geschmückte Frau beschrieben, die mit weltlichen Schätzen lockt. In Analogie zum Bibeltext stellen Künstler die Hure Babylon meist auf einem „Tier mit sieben Häuptern und zehn Hörnern“ reitend dar, in der Hand den goldenen Becher „voll mit dem Greuel und Schmutz ihrer Hurerei.“ (N.T., Offenbarung 17) – Die Gewandung der Personifikation ist immer über die Maßen prächtig und verführerisch. Vgl. dazu auch Ribero, Dress and Morality, S. 44f.

¹³⁶ Vgl. dazu Daniela Hammer-Tugendhat, Venus und Luxuria, Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalter. In: Frauen-Bilder, Männer Mythen. Hg. von Ilsebill Barta, Berlin 1987, S. 28.

¹³⁷ Off. 17/4: „*Und da sah ich ein Weib sitzen auf einem scharlachroten Tier. Und das Weib war in Purpur und Scharlach gekleidet und trug reichen Schmuck von Gold, Edelsteinen und Perlen.*“ Die Bibel enthält unzählige

Die große Hure Babylon war eine große Sünderin und noch mehr, sie war ein Bild des gottlosen Roms: „*Babylon, die Große, die Mutter der Buhlerinnen und der Greuel der Erde.*“¹³⁸ Ihre Sünde verhiess großes Unheil und personifizierte alle negativen weiblichen Aspekte der Luxuria, die auch als die Sünde wider den Leib gilt. Das hier personifizierte Laster ist die weibliche Eitelkeit und Verschwendung, die als Subtext in die Magdalenendarstellung einfließt.¹³⁹

Josef von Arimathia und Nikodemus

Josef von Arimathia ist begüterter Ratsherr und christlich bekehrter Pharisäer, der von Pilatus die Erlaubnis erbittet, den Leichnam vom Kreuz nehmen zu dürfen, nachdem er (Joh. 19, 39-42) bei der Kreuzabnahme Christi die Nägel herauszieht, was seine Anwesenheit unter dem Kreuz erklärt. Die Bibel spricht von Josef als angesehenem Schriftgelehrten und Mitglied des hohen Rates.¹⁴⁰ Er ist es, der traditionell den Körper Christi bei der Kreuzabnahme hält, während Nikodemus die Füße auffängt.

Gemeinsam mit Nikodemus tritt er in der Madrider Kreuzabnahme (Abb. 14, Detail) als hocheleganter Zeuge im Mittelgrund des Geschehens auf, nimmt Christus vom Kreuz und wickelt ihn in das von ihm gespendete Grabtuch.¹⁴¹ Er trägt sehr eng anliegende rote Beinlinge unter einem modisch pelzgefütterten schwarzen Kreishemd, das ihm bis zu den Knien reicht. Mit einer roten Haube auf dem Greisenkopf schreitet er in unklarer Bewegungshaltung, halb noch am Kreuz schwebend und Christus haltend, von der Mitte des Bildraums nach links.¹⁴²

vestimentäre Hinweise und ist reich an Begriffen als Ausdrucksträger. Leider steht zu diesem Thema bis heute eine Untersuchung aus.

¹³⁸ Off. 17,5 Der Ausdruck „Buhlerin“ dient zur Charakterisierung des gottlosen Lebens und Treibens der antichristlichen Welt, wobei vor allem auch der Götzendienst gemeint ist.

¹³⁹ Dazu: Hammer-Tugendhat, Venus und Luxuria.

¹⁴⁰ Albert Chatelet, Rogier van der Weyden. Problèmes de la vie et de l'œuvre, Strassburg 1999, S. 107ff. Diese Identifikation der zwei treuen Anhänger von Christus wird auch durch die Identifikation ihrer Charaktere von Ludolf von Chartreux unterstützt. Nikodemus sei : « *un homme instruit, qui représente le docteur vraiment bon dont la science tirée des écritures est comme une excellente composition de parfums propre à oindre le corps mystique du Christ/ L'habit plus sévère et la calotte convient mieux au personnage central que l'habit somptueux du second, Joseph d'Arimathie, dont il nous est dit que son nom signifie grandissant et qu'il figure ici quiconque, progressant dans la vertu, demande le corps du Seigneur, quand il prie Dieu afin de recevoir dignement la Sainte Eucharistie. Ainsi place à côté de Madeleine, il représente le juste qui va recevoir l'hostie aux côtés de la pécheresse qui sera pardonnée et qui pleure aux côtés des péchés qu'elle a essayés des ses cheveux au repas chais Simon* ».

¹⁴¹ Cosimo de' Medici hat sich in einem später entstandenen Bild von Rogier „Die Beweinung am offenen Grab“, Florenz, Uffizien als Nikodemus an prominenter Stelle im Bild porträtieren lassen. Vgl. De Vos, Rogier van der Weyden, Abb. 197, S.138. Besondere Brisanz bekommt dieses Leintuch dadurch, da es nach jüngsten Forschungen sich bei dem Turiner Grabtuch um das kostbare Tuch des Josef von Arimathia handeln soll.

¹⁴² Diese Haube ist eine typisch männliche Kopfbedeckung, vorwiegend für ältere Männer. Sie besteht aus gewalkter Wolle, d. h. aus einer Strickware, die anschließend mit Wasser verfilzt wurde. Teilweise waren diese Hauben mit Pelz gefüttert, das zeigt die Kopfbedeckung des Hl. Lukas von Rogier van der Weyden

Nikodemus war wie Josef ein begüterter Ratsherr und ein angesehener Schriftgelehrter, der wie dieser als Anhänger Christi auftritt (Joh.19, 39-42). Er ist bei Kreuzabnahme und Grablegung derjenige, der Christus an den Füßen fasst, um ihn in seinen Sarkophag zu legen, da er Christus das für sich bestimmte Felsengrab zur Verfügung stellt.

Die Stirn des Nikodemus ist in stiller Verzweiflung gefurcht – möglicherweise handelt es sich bei dieser individuellen Physiognomie um einen Akteur mit porträthaften Zügen. Wie die Darstellung des Cosimo von Medici¹⁴³ in der zwanzig Jahre später entstandenen Grablegung Rogiers könnte es sich auch in diesem Bild um ein verstecktes Stifterporträt handeln, mit dem der Künstler diesem die Teilnahme am heiligen Geschehen ermöglichte. Nicht nur die Mode der Auftraggeber nahm Eingang in die allerheiligsten Darstellungen, auch die Stifter persönlich traten zu dem biblischen Geschehen, jetzt verwandelt als heilige Protagonisten. Dadurch wird das Dargestellte noch mehr in das Hier und Jetzt verlegt und ein direkter Bezug durch Kleidung und Porträtierung hergestellt.

Diese Beobachtung ist evident in Hinblick auf die hier postulierte Theorie, dass manche der Bußheiligen als Interzessionsheilige fungieren. Sie sind Mittler zwischen dem sündenreichen Erdenleben der Auftraggeber und ihren projizierten Erlösern, wie Nikodemus oder Maria Magdalena – deren Sünden durch die Buße unter dem Kreuz getilgt wurden. Der Wunsch, im Heiligenbild anwesend zu sein, und damit permanent am Geschehen der Erlösung teilzunehmen, ist aus diesem Grund von Seiten der Auftraggeber nur verständlich.¹⁴⁴ Die Kleidung der Protagonisten ermöglicht den Betrachtern die Einordnung und Identifikation mit den Heiligen.

Die Kopfbedeckung des Nikodemus, eine Gugel, ist Kleidungsrelikt des 14. Jahrhunderts.¹⁴⁵ Es handelt sich dabei um einen schwarzen konisch geschnittenen Schlauch, dessen Enden in erfindungsreichen Abwandlungen locker auf die Schulter fallen. Nikodemus ist mit einem äußerst kostbaren Mantelgewand, das der burgundischen Houppelande ähnelt, dargestellt. Hier handelt es sich auf den ersten Blick um eine kürzere Form aus goldgemustertem Brokat und mit Pelz verbrämten Säumen.¹⁴⁶ Als jedoch für die Houppelande untypisch zu

(Der Hl. Lukas zeichnet die Madonna, Boston Museum of Fine Arts), Abbildung in Aust. Kat. Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (2008), Nr. 106.

¹⁴³ Die Beweinung am offenen Grab, um 1463, Florenz, Gall. d Uffizi. De Vos, Rogier van der Weyden, Nr. 35, S. 330ff

¹⁴⁴ Friedrich Polleroß, Das sakrale Identifikationsporträt im höfischen und städtischen Bereich, Frankfurt/Main, 1993 und Enrico Castelnuovo, Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute. Frankfurt 1993.

¹⁴⁵ Kathrin Kania. Archäologie mit Nadel und Faden. Möglichkeiten der experimentellen Kostümkunde. In: ZS für Waffen- und Kostümkunde, 2006, Nr. 1, S. 35ff. Kania hat ihm Rahmen ihrer Magisterarbeit fünf historische Gugeln genäht und sowohl den Schnitt als die vielfältige Verwendung dieser Kopfbedeckung aufgezeigt.

¹⁴⁶ Zur Houppelande die Definition aus Reclams Mode und Kostümllexikon, S.265: „Die Houppelande ist ein weites, mantelartiges Obergewand, das aus den südschottischen Uplands stammen soll und das die englischen Truppen 1356

bezeichnen ist die offene Trageweise, die eher an orientalische Gewänder, wie einen türkischen Kaftan erinnert. Möglicherweise handelt es sich hier um einen topographisch-vestimentären Code, der an die Herkunft des Nikodemus erinnern soll, denn kaftanartige Gewänder wurden um 1500 und werden noch heute von den Ostjuden getragen.¹⁴⁷

Charakteristisch für die Bekleidung eines hohen Ratsherrn wie Nikodemus ist die Verwendung kostbarer Stoffe, hier Goldbrokat, der, wie an den Kanten und Armlöchern erkennbar ist, mit kostbarem Pelz verstärkt und gefüttert war. Bei diesem Stoff könnte es sich um ein rotgrundiges Lampasgewebe handeln mit einem Palmettenmuster, das im 2. Viertel des 15. Jahrhunderts sehr beliebt war.¹⁴⁸ Darunter trägt Nikodemus ein schwarzes Untergewand mit goldverziertem Saum. Unter seinem Unterkleid blitzen rote Beinlinge hervor. Seine Füße stecken in spitzen Schuhen, darüber trägt er schwarze Holztrippen, die mit einer Lederschnalle über dem Rist geschlossen sind und die spitze Silhouette der Schuhe wiederholen. Unterschuhe und Überschuhe entsprechen dem mittelalterlichen Gedanken der doppelten Gewandgestaltung.

Die Schuhe besaßen schon seit dem 13. Jahrhundert eine leichte Spitze. Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts wurden sie schließlich immer schmaler und länger. Am Rist erkennbar sind die roten Beinlinge, die Nikodemus wie ein zeitgenössischer feiner Adliger trägt. Nikodemus und seine unter dem Kreuz korrespondierende Figur der Maria Salome sind in der vestimentären Darstellung wie ein idealtypisch adeliges Paar in burgundischer Zeitmode gekleidet.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Rogier es virtuos versteht, Gewand als kompositionelles Bildmittel einzusetzen, so wird die Komposition des Vordergrundes maßgeblich durch die Silhouette von Marias Gewand bestimmt. Der Farbakord der Dreieckskomposition von Maria, Johannes und Veronika, blau, rot und grün, steht im spannungsvollen Kontrast zur Gewanddynamik, die die Kleider der Protagonisten beschreiben. Rogier gestaltet differenzierte Modesilhouetten für verschiedene Heilige, wobei die Mäntel von Maria und Johannes eine ältere Formensprache aufweisen, die als Ehrengewand zu verstehen ist, denn die Mischung aus Zeitmode und alten Gewändern zeigt einerseits den historischen, in Verbindung mit

im Elsaß trugen, wonach es in die französische Mode, zunächst vom Mann, etwas später auch von der Frau, übernommen wurde. Sie wurde meist aus kostbaren Samt - oder Brokatstoffen hergestellt, lag um die Schultern an, erweiterte sich sehr faltenreich durch eingesetzte Stoffkeile zum zunächst knöchellangen Saum und wurde gewöhnlich gegürtet. Die Männerhouppelande, wie sie hier abgebildet ist, war seitlich geschlitzt und hatte einen hohen, sich verbreiternden Stehkragen. Anfang des 15. Jahrhunderts wurde die Männerhouppelande kürzer und körperbetonter, nur die Zeremonialhouppelande behielt die alte Form hatte manchmal allerdings auch gezattelte Tütenärmel“.

¹⁴⁷ Vgl. Reclams Mode- und Kostümllexikon, S. 276 (Artikel Kaftan).

¹⁴⁸ Leonie von Wilckens, Die Textilien Künste, S. 127 – Die Webart macht den Namen. Dafür verwendet der Weber am Zugwebstuhl zwei Kett- und zwei Schussysteme. Die Kettfäden werden nach einem komplizierten Verfahren vorbereitet und gespannt. Bis für einen derartigen Stoff das Muster „eingelese“ war, konnte ein Jahr vergehen. Diese Stoffe wurden im 15. Jahrhundert in Frankreich und Italien erzeugt. Zuvor nur im Orient. Vgl. dazu die Publikation von Rudolf Reichelt, Das Granatapfelmotiv in der Textilkunst, Berlin 1956.

Nobilitierung auch erfurchtgebietenden Abstand der Heiligen, und bewirkt andererseits ihre Aktualisierung und Vergegenwärtigung für den gläubigen Betrachter.

Nikodemus, Veronika und Josef von Arimathia sind in vornehmer Patrizier-Kleidung in zeitgenössischer Mode dargestellt, und für Maria Magdalena wurde ein eigenes typenbildendes „Kostüm“ entworfen, das sie als wohlhabende Patrizierin und leidenschaftlich büßende Sünderin unter dem Kreuz kennzeichnet. Diese vestimentär so reiche Bildfindung und Typenbildung in Verbindung mit der dramatischen Silhouette der Szene wurde in der Folge oft kopiert, wie beispielsweise vom Bartholomäusmeister.

Rogier verwendet Kleidung als eigene Sprache, als Ausdrucksträger der biblischen Geschehnisse im Bild. Über eine Schilderung der Kreuzabnahme hinaus erzählt Kleidung vom Leben der einzelnen Heiligen, wobei für Maria Magdalena verschiedene Quellen kompiliert werden. Der Gürtel der Maria Magdalena ist Verweis auf ihren Reichtum und Lebenswandel. Der verschlusslose, umhangartige Mantel, der ihr von den Schultern auf die Hüfte rutschte, kann auch als Ausdruck ihrer leidenschaftlichen Liebe zu Christus gesehen werden. Damit wird Kleidung zur Sprache, die es vermag, die biblische Geschichte zu kommunizieren, wie von Roland Barthes beschrieben, zu einer vestimentären Sprache im erweiterten Sinne.¹⁴⁹

Kleidung ist ein entscheidendes Medium, das zur Darstellung der frappierenden Unmittelbarkeit dient, mit der Rogier die Vergegenwärtigung des Geschehens erreicht. Von Hans Belting wird dieser Aspekt des (vestimentären) Realismus nicht erkannt, wenn er vermutet, dass der Ort dieser gemalten „Aufführung“ der Kreuzabnahme ein Schreinkasten der zeitgenössischen Kirchenkunst sei: ein Gehäuse, das sonst für Skulpturen bestimmt war.¹⁵⁰ Belting bezeichnet Rogiers Erfindungen als „lebende Skulpturen“, die im Altarschrein wie auf einer Bühne handeln und weinen.¹⁵¹ Lebende Skulpturen tragen keine Mode, lebendige Heilige, die authentisch gekleidet sind sehr wohl. Rogier wollte keine Skulpturen darstellen, sondern die Realpräsenz der Heiligen erreichen, indem er die vergangene Wirklichkeit auf dem Bild als so authentisch wie möglich darstellte. Dazu gehörte neben Physiognomie und der Gestik die modische Kleidung, die im

¹⁴⁹ Barthes, Die Sprache der Mode, S. 46.

¹⁵⁰ Hans Belting und Christine Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, S. 83. „Der Ort im Bild, an dem die biblische Handlung spielt, fällt also mit dem Ort des Bildes, das in einer Kirche auf dem Altar stand, zusammen. Die Kreuzabnahme findet in einem Altarschrein der Zeit statt, womit das „Hier und Jetzt“, das auch der Sinn der liturgischen Handlung war, restlos zur Anschauung kommt. Zwar sind die lebenden Personen wie auch der Altarschrein nur gemalt. Aber die beiden Metamorphosen stützen sich gegenseitig. Der gemalte stand an der Stelle eines wirklichen Altarschreins, und die fast lebensgroßen Figuren übernehmen die Stelle der lebenden Personen. Die übliche Fiktion wird durch die Technik des Malers gesteigert zur Illusion lebhafter Realität. Für Rogier rechtfertigte die gewünschte Wirkung selbst die Wahl paradoxer Mittel.“ Belting fügt einen Schreinkasten mit Vesperbild aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts als plastisches Vergleichsbeispiel an.

¹⁵¹ Ebenda.

Dienst der Kommunikation der Vergegenwärtigung einer vergangenen (biblischen) Wirklichkeit stand.¹⁵²

Die Authentizität der Kleidung ist gleichbedeutend mit der Glaubwürdigkeit des dargestellten Geschehens. Mit der vestimentären Nähe zur Zeitmode reagiert die Kleidung möglicherweise auch auf die eucharistische Idee von der Realpräsenz Christi. Mode wird hiermit zu einem spirituellen und vestimentären Code der Erzählung. Dieses Phänomen, in dem sich das Gespür des Malers Rogier für Inszenierung zeigt, lässt sich auch an anderen Beispielen aus seinem Werk aufzeigen.

2.2. Rogier van der Weyden: Maria Magdalena im Sakramentsaltar (Antwerpen)

Eine der auffälligsten weiblichen Heiligenfiguren in der niederländischen Malerei ist die Darstellung der Maria Magdalena unter dem Kreuz in Rogier van der Weydens Sakramentsaltar (Abb. 15).¹⁵³

Auf der Mitteltafel des Bildes ist der Gekreuzigte in einem hohen Kirchenraum im oberen Drittel des Bildes dargestellt. Zu seinen Füßen links steht der Hl. Johannes und fängt die ohnmächtig zu Boden stürzende Maria auf. Ganz am linken Bildrand neben Johannes, kniet eine der drei Marien, tröstend die rechte Hand der Mutter Gottes haltend. Ihre lange Mantelschleppe reicht noch weit in den linken Teil der kleineren Bildtafel hinein. Unmittelbar am Kreuzfuß kniet betend eine weitere Heilige, die dem Kreuz und dem Betrachter in der Gewandung einer adeligen Frau zugewandt ist. Rechts vorne, dem Betrachter den Rücken zuwendend, befindet sich eine weitere Heilige, bekleidet mit einer roten Cotte. In expressiver Geste fasst sie sich mit ihrer linken Hand an die Brust, mit dem Schleierende in der rechten Hand trocknet sie ihre Tränen – es ist die Figur der Bußheiligen Maria Magdalena.

Simultan zur Kreuzigung spielen sich im Kirchenraum an sieben verschiedenen Plätzen die Handlungen der sieben Sakramente ab, woher der Name des Altars abzuleiten ist. Die Heiligenfiguren der Kreuzigungsszene im Vordergrund wurden von Rogier im doppelten Maßstab im Verhältnis zu den Protagonisten der seitlichen Sakramentsszenen dargestellt. Er erreicht dadurch zwei Erzählebenen, die der Kreuzigung und die des „realen Lebens“. Die

¹⁵² Vgl. zu diesem Realitätsdiskurs im christlichen Kult: Schwarz, Visuelle Medien im christlichen Kult, S.17f. Schwarz: *Das Bild ist als ein Abbild von (oft vergangener) Wirklichkeit angelegt, andere visuelle Medien sind anders verfaßt.*“

¹⁵³ Heute in Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, entstanden ca. 1440-1444.

Szenen im Kirchenraum dienen als Illustration des eucharistischen Hauptgedankens – der Anwesenheit Christi und der Ausstellung seines Opferleibes. Durch das im Hintergrund der Kreuzigung stattfindende Ritual der Gregorsmesse wird dieser inhaltliche Gedanke noch unterstrichen.

Das hier gefundene Bildprogramm ist innovativ und bietet neben dem eucharistischen Gedanken und der simultanen Darstellung der Sakramente ein typisches Exempel für Rogiers Repertoire an Gewandung, sind doch die Heiligen, wie auch das Volk, das an der Messe teilnimmt, in prächtiger Zeitmode dargestellt.¹⁵⁴

Maria Magdalena

Die konturierte Rückenfigur der Maria Magdalena sticht aus der Gruppe der trauernden Marien unter dem Kreuz heraus. Das tiefe Rückendekolleté bildet für den Betrachter einen starken optischen und erotischen Blickfang neben der expressiven Gesamtgestik der Figur, deren ganze Aussagekraft sich erst nach und nach erschließt. Vor allem durch die weltliche Bekleidung der Magdalena rückt das Geschehen unter dem Kreuz näher an den Betrachter.

Die Legenda aurea des Jacobus der Voragine charakterisiert das Wesen Magdalenas mit den folgenden Worten: *„Sie war von gar edler Geburt, denn sie stammte aus königlichem Geschlecht. [...] Mit ihrem Bruder Lazarus und ihrer Schwester Martha besaß sie die Burg Magdalum.[...] Da nun Magdalena überflüssig reich war, und die Wollust allezeit eine Gesellin ist des Reichtums, sah sie ihre Schönheit und ihren Reichtum an und gab sich gänzlich den leiblichen Wollüsten, also daß sie ihren eigenen Namen verlor und allein die Sünderin wurde genannt.“*¹⁵⁵ Die reiche Sünderin findet unter dem Kreuz ihre Erlösung – daher sind Sünde, Buße und Erlösung die signifikanten Themen, die in der Darstellung ihrer Figur mitschwingen.

Die Größe ihres Halsausschnitts war für den Ort der Darstellung unter dem Kreuz provokant. Der Lebensweg der Heiligen ist in den zeitgenössischen Magdalenenspielen besonders ausführlich in seinen lasterhaften Aspekten beschrieben.¹⁵⁶ Maria Magdalena wird mit

¹⁵⁴ Das impliziert selbstverständlich den in der Forschung postulierten Werkstattgedanken, wobei auch die neuesten Ergebnisse (Vgl. die Ausstellungskataloge Frankfurt 2009 und Leuwen 2009) nur wenig Information über die Werkstatt Rogiers geben. Ich vermute, dass es in Rogiers Werkstatt ein großes Depot an kostbaren Gewändern und Kostümen gab, die entweder an Menschen oder (lebensgroßen) Figurinen drapiert, als Modell dienten, nur so ist der kolossale Realismus in der Wiedergabe erklärbar. Lebensgroße Figurinen aus Holz haben sich aus dem 15. Jahrhundert erhalten. Die Brokatstoffe auf Darstellungen von Rogier van der Weyden sind Bestandteil der Untersuchungen von Martin Peter, Riggisberg (Abegg-Stiftung), der für 2010 eine Publikation seiner Forschungen plant.

¹⁵⁵ Voragine, Legenda aurea (ü.v. R. Benz), S. 471f.

¹⁵⁶ Boehn, Das Bühnenkostüm, S. 133. „*Maria Magdalena kommt über den Platz in den Kleidern einer Kurtisane*“ – Zitat aus dem Passionsspiel in St. Benoît sur Loire.

vestimentären Stigmata dargestellt: ein tiefes Dekolleté war vielerorts allein Prostituierten vorbehalten und erhielt durch diese Zuweisung eindeutig einen diskriminierenden Charakter.¹⁵⁷

Es findet sich in der Kleiderordnung der Stadt Nürnberg aus dem 15. Jahrhundert zum Dekolleté der folgende Hinweis: „*Aus Gründen der Schicklichkeit soll keine in dieser Stadt wohnende Frau ein Kleid tragen, das vorne tiefer als zwei quergelegte Finger unter dem „Knörplein“ (Halsknorpel) ausgeschnitten ist, während es rückwärts eine halbe Viertelelle gesenkt sein darf. Die Strafe für die Übertretung des Gebots betrug drei Gulden.*“¹⁵⁸ In den Leipziger Kleidergesetzen von 1452, die unter dem Eindruck des Predigers und Bettelmönches Johann von Capistran stehen, findet sich ein Kapitel, das sich mit der Kleidung von Prostituierten beschäftigt. Diesen Frauen ist das Tragen von Korallenschnüren und auch jeder anderer Schmuck aus Edelmetall verboten. Hingegen müssen sie einen gelben Lappen tragen, der „einen Groschen breit ist“. Auch sollten sie „*mentele uff den haupten als in anderen grossen steten gewöhnlich ist*“, tragen. Tun sie das nicht, so soll man ihnen die Mäntel nehmen und sie sollen jedes Mal 10 Groschen zahlen, wovon der Knecht, der sie ihnen abnahm, zwei Groschen bekommt.¹⁵⁹

Diese Sünde gegen die Kleiderordnungen, d.h. gegen die gesetzlichen Regeln zur Einordnung in eine Gruppe, wog schwer und wurde bestraft. Die Protagonistin stellte für den Betrachter eine Identifikationsmöglichkeit dar, indem sie sich nicht an die Distinktionsregeln hielt. Sie präsentiert dieses Thema der Sünde selbstbewusst im Vordergrund des Bildes, und das war so gewollt, damit ihre Stellvertreterposition dem Betrachter deutlicher wurde.

Es fällt auf, dass Rogier den für die Kreuzabnahme im Prado gefundenen Darstellungstypus der Maria Magdalena wieder verwendet. Obwohl die Figur auf dieser Darstellung in einer dramaturgisch reizvollen Rückenansicht wiedergegeben ist, ist die Gewandsilhouette sehr ähnlich: etwa die den Oberkörper eng nachzeichnende Cotte mit herabfallendem Mantel, dem darunter deutlich sichtbaren weißen Wäschehemd, die angenestelten Schmuckärmel, der lange Kopfschleier und der prononciert platzierte kostbare Hüftgürtel finden sich auch auf dem ca. 15 Jahre früher entstandenen Altarbild der Kreuzabnahme.

¹⁵⁷ Dass auch die Kirche gegen unziemliche und sündige Kleidertrachten und Pracht auftrat, mögen zwei Beschlüsse der Salzburger Synoden von 1416 und 1420 angeführt zeigen. Die erste dieser Synoden tritt gegen die Frauenkleidung, also Schleppe, allzu tiefen Ausschnitt und unziemliche Haartracht auf. Sie weist darauf hin, dass Menschen mit ihren Kleiderexzessen, die sie auf der Straße und sogar in der Kirche zur Schau tragen, die anderen zur Sünde verleiten können. Gertraud Hampel-Kallbrunner, Beiträge zur Geschichte der Kleiderordnungen mit besonderer Berücksichtigung Österreichs, Wien 1962, S. 22.

¹⁵⁸ Nürnberger Kleiderordnung. Vgl. auch Hampel-Kallbrunner, Ebenda – eine halbe Viertelelle sind ca. 4 cm, der hier dargestellte Ausschnitt beträgt sicher 12-15 cm - Die Strafen bei Übertretung der Verordnungen waren hoch. Je schwerer die Übertretung des Gesetzes wurde, desto höher stiegen die Strafen. Sie konnten bis zu 20 Gulden und der Verbannung des Kleidersünders aus der Stadt bis zu einem Jahr ausmachen. Zusätzlich waren die Schneider durch ihren Zunftschwur verpflichtet, solche Übertretungen mit 5 Gulden oder Verbannung aus der Stadt auf ¼ Jahr zu büßen.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 26f: Leipziger Kleiderordnung (Codex Diplomaticus Saxoniae II/8, Leipzig 1968) S. 237 Nr. 292 v. 20. XII. 1452 und S. 293 Nr. 364 vo. 30. III. 1463.

Rogier wählt hier eine andere Farbigkeit. Magdalena trägt im Gegensatz zu den drei anderen Marien ein rotes Gewand, an dem die auffälligen gelben Schmuckärmel befestigt sind. Rogier entschied sich sehr bewußt für die Farbe Gelb, denn gelbe Kleidung war grundsätzlich negativ konnotiert. Sie galt der Kennzeichnung gesellschaftlicher Außenseiter.¹⁶⁰ Gelb war seit dem 13. Jahrhundert in Europa Kennzeichen verschiedener, am Rande der Gesellschaft lebender, verachteter Bevölkerungsgruppen. Bereits das 4. Lateranische Konzil beschloß 1215, dass Andersgläubige, insbesondere Juden, sich durch ihre Kleidung von den Christen unterscheiden sollten. Gleichzeitig können diese Ärmel auch als kostbare „gelbgoldene“ Schmuckärmel der reichen Frau aus Magdala gelesen werden. Diese Dichotomie ist wiederum ein Charakteristikum von Rogiers intelligentem Stil.

Schmuckärmel werden später auch in der Kreuzigung des Bartholomäusmeisters (Abb. 12) dargestellt. Magdalena, die als reiche Patrizierin dekorativ den Vordergrund füllt und sich in Empathie dramatisch an die Brust greift, ist mit kostbaren, gelben, perlenbestickten Schmuckärmeln bekleidet. In einem Phantasiegemälde der heiligen Maria Magdalena (Abb. 16) von Carlo Crivelli (entstanden 1471-1471).¹⁶¹ ist die Heilige wiederum mit aufwendig gestalteten goldgelben Schmuckärmeln bekleidet. Diese Ärmel sind mit Goldfäden und unzähligen feinen Perlen bestickt. Das Motiv des Pelikan, das am Oberarm aus Perlen dargestellt ist, hat seine Quelle im spätantiken Physiologus und gilt als Metapher des Selbstopfers.¹⁶² Auch Crivelli versieht Magdalena mit einem Mantelumhang, der, über ihre linke Schulter gerutscht, als ambivalentes Motiv des Ver- und Einhüllens verwendet wird. Desweiteren ist die Schilderung des bloßen und offenen schönen langen Haares auffällig, erinnert an seine Funktion des Trocknens in der Szene der Fußwaschung, und spricht auch das Wüstenkleid der Maria Ägyptica an. Ronald Lightbown zitiert Fra Domenico Cavalca mit der Version der Vitae Patrum aus dem vierzehnten Jahrhundert, von diesem ist überliefert, dass Magdalena „*as beautiful als she was rich, more beautiful [...] than any other women in the world except the Virgin, and also of a noble intellect.*“¹⁶³ Schönheit,

¹⁶⁰ So mussten seit dem Mittelalter Juden gelbe Armbinden umlegen, und auch Prostituierten war es vorgeschrieben, an der Kleidung etwas Gelbes zu tragen. Diese Stigmatisierung mithilfe der Farbe Gelb wird der Grund gewesen sein, dass Gelb bei der Neuabfassung des liturgischen Farbkanons nach dem Konzil von Trient 1570 nicht in das Missale Romanum übernommen wurde. Vgl. dazu Veronika Mertens, *Mi-parti als Zeichen (Kulturgeschichtliche Forschungen I)*, Remscheid 1983.

¹⁶¹ Altar von San Francesco, Montefiore, entstanden 1471-1473 (Montefiore dell'Aso, S. Lucia). Abgebildet bei Spufford, *Handel, Macht und Reichtum*, S. 96. Sowie bei Ronald Lightbown, Carlo Crivelli, New Haven und London 2004, Abb. 57, S. 192ff.

¹⁶² Das Motiv des Pelikans stammt aus dem lateinischen Physiologus. Der Pelikan öffnet mit seinem Schnabel seine Brust, die Jungen im Nest trinken das herabfließende lebensspendende Blut. Der Pelikan steht im Christentum als Symbol für Christi Todesopfer und Auferstehung und ist daher eng mit der Kreuzigungsszene verbunden. Vgl. LCI, Bd. 3, S. 390 f, Artikel: Pelikan.

¹⁶³ Lightbown, Carlo Crivelli, S. 192.

Reichtum und Klugheit, das waren die Merkmale der Magdalena, zugleich ihr Problem.¹⁶⁴ Der Dresscode der Magdalena, modische und kostbare Kleidung ihrer reichen Herkunft, war auch in Italien bekannt und wird von Crivelli bewusst als Bildmittel eingesetzt. Es handelt sich bei diesem Bild um den Auftrag für einen franziskanischen Altar, und Crivelli stellt Magdalena ihrem „Bruder“ im vestimentären Geist, dem Hl. Franziskus gegenüber, dar – der „Poverello“ und die reiche Büberin, ein Thema, auf das im VII. Kapitel dieser Untersuchung eingegangen wird.

Wir wissen heute aus Inventaren, dass sich diese außerordentlich teuren, abnehmbaren Schmuckärmel bis heute erhalten haben. Die Waffenkammer der Wiener Hofburg besitzt eine Anzahl von bis heute unpublizierten Ärmeln.¹⁶⁵ Man taxierte sie wie Schmuck, z.B. in einer überlieferten Quelle der Mitgift von Nannina dei Medici im Jahr 1466.¹⁶⁶

Magdalena war reich und schön und mit der Sünde der Luxuria behaftet, wie auch die Seele des kundigen Auftraggebers, der sich mit dieser Stiftung die Erlösung von seinen Sünden erhoffte. Rogier behauptet in seinen Gemälden durch die Verwendung des modisch-vestimentären Codes, die Heilige wäre unsereins gewesen.

Das weiße Untergewand scheint an Rückendekolleté und den Ärmeln der Heiligen hervor. Um die Hüfte trägt Magdalena einen Schmuckgürtel, der zusätzlich die überaus körperbetonte Nahtführung des Oberteils unterstreicht.¹⁶⁷ Die Gürtelenden sind auf der Vorderseite mit einem Medaillon verziert. Dieses Rundmedaillon ist mit Perlen besetzt. Es handelt sich hierbei um einen „demi-ceint“ Gürtel mit Medaillonbeschlägen.¹⁶⁸ Der Gürtel umschließt die Hüften, und die Beschläge liegen an den Bortenenden symmetrisch aneinander. Das eine Ende ist mit einem Haken versehen, sein Gegenstück mit einer Öse. Beide werden beim Verschluss nicht ineinander gehängt, sondern sind durch Kettenglieder verbunden, in die der Haken beliebig eingreifen kann. Die Position des Gürtels war ein wichtiger vestimentärer Code

¹⁶⁴ Ihre Schwester könnte die Hl. Katharina sein, die ihr gegenüber auf einem Altarflügel dargestellt ist. Von dieser ist überliefert, dass sie eine reiche und schöne Patrizierin war, deren Klugheit es mit 40 Philosophen aufnehmen, was sie wiederum zur Patronin der Universitäten und philosophischen Fakultäten werden liess. Sie wird besonders gern im Barock als hochmodisch Gekleidete, mit einem Palmwedel und dem Rad ihres Martyriums versehen, auf Altären dargestellt, zierte aber auch das Zepter der Wiener Universität v. 1410.

¹⁶⁵ Kunsthistorisches Museum Wien, Waffen- und Rüstkammer. Schmuckärmel waren auch Tourniertrophäen und wurden nur noch symbolisch verwendet. Als solche haben sie sich hier erhalten. Vgl. Christian Beaufort-Spontin und Matthias Pfaffenbichler, *Meisterwerke der Hofjagd- und Rüstkammer*, Wien 2005.

¹⁶⁶ Vgl. Spufford, *Handel, Macht und Reichtum*, S. 91.

¹⁶⁷ Der Schnitt des Kleides wurde eingangs beschrieben, hier sei jedoch erwähnt, dass es sich wohl um einens Viertelschnitt gehandelt haben muss. Das Kleid wurde in der ganzen Länge in jeweils zwei Vorder- und Rückenteile zugeschnitten, daher hatte man sehr wohl eine Vordernaht, die, wie wir bereits sahen, durch Schnürung zu regulieren war, eine Rückennaht und Seitennähte, die teilweise auch geschnürt waren. Eine Taillennaht gab es noch nicht.

¹⁶⁸ Fingerlin, *Gürtel des hohen und späten Mittelalters*, S. 134. „Die bildlichen Belege für die Verschluss- und Tragart setzen erst verhältnismäßig spät ein, ca. 1390 mit einem der drei Teppiche aus der Kathedrale von Angers. Danach lassen sich Beispiele bis in das 16. Jahrhundert hinein anführen.“ Kat. Nr. 225 mit Abbildung.

der Mode, da durch diesen, wie bereits erwähnt, betont weibliche, aber auch männliche Akzente gesetzt wurden. Rückseitig liegt der Gürtel auf der Hüfte auf, wie der Dusing, den zu tragen als ein Vorrecht des Adels galt.¹⁶⁹

Vor allem Prostituierten war mancherorts das Tragen eines Gürtels von besonderer Farbe und Machart verbindlich vorgeschrieben (beispielsweise wissen wir es von Siena für das 14. Jahrhundert). Von den, wie Roland Barthes es formulierte, „Varianten der Kontinuität“ ist die Variante der Schließung des Gürtels für den Bereich der Stigmata-Symbole am bedeutensten.¹⁷⁰ So war den Prostituierten eine offene (oder besser ausgedrückt: freizügige) Kleidung - im Unterschied zu ehrbaren Frauen - ausdrücklich erlaubt. Die Hure Babylon der Apokalypse von Angers (Abb. 13) trägt einen vergleichbaren Gürtel mit Medaillons.¹⁷¹

Ein in Falten gelegter Schleier bedeckt ihren Kopf, dessen Enden bis an ihre Taille reichen. Mit ihrer rechten Hand nimmt sie einen Zipfel auf und trocknet ihre Tränen. Ihr Fuß steckt in einem modischen Schuh, von dem wir nur die Silhouette der Ledersohle wahrnehmen. Der untere Kleidersaum liegt dem Fuß auf, ist mit einer kostbaren Goldborte bestickt und mit einem grauen Gegenstoff von innen verstärkt.

In den Szenen der Zeremonien der Sakramente finden sich potentielle Vergleichsbeispiele für zeitgenössische weltliche Kleidung von Frauen und Männern.¹⁷² Am Taufbecken stehen zwei Frauen mit der charakteristischen burgundischen Hörnerfrisur (Abb. 17, Detail). Bekleidet sind sie mit äußerst kostbaren pelzverbrämten Mänteln, die keine der Heiligen trägt. Auf der rechten Bildseite, in der Darstellung des Sakramentes der Ehe, ist die Braut in einem unter der Brust gegürteten kostbaren roten Mantel dargestellt. Um den Kopf trägt sie eine Krone, hinter ihr befindet sich eine weitere adelige Frau mit der charakteristischen französisch-burgundischen Hörnerhaube. Die Protagonisten, die den Zeremonien der Sakramente in den Kapellen beiwohnen, bieten in der Darstellung ein breites Kostümpanorama der Zeit. Modisch gekleidet sind die beiden adeligen Damen, die am Taufbecken stehen. Sie tragen die Hörnerhaube, eine auffällige Kopfbedeckung, die wulstartig Haar und Schleier über der Stirn auftürmt und kostbarere Variationen jenes Mantels der einen, unbenannten Maria unter dem Kreuz. Ihre Kopfbedeckung ist wesentlich exaltierter und vergleichbar mit dem Porträt der Herzogin von

¹⁶⁹ Ebenda, S. 159. Dort wird der Dusing so charakterisiert: Gürtel in „*Hüftlage*“, mit „*wuchtigen Beschlägen*“ besetzt. In den meisten Fällen aber, wie auch von Paul Post, wird die Bezeichnung Dusing einfach mit dem Hüftgürtel gleichgesetzt. Der Sitz des Gürtels lag keineswegs fest und war für die Benennung nicht ausschlaggebend. Als Beispiele können angeführt werden: der überlange Gürtel mit figürlichem Dekor (soweit er in die zweite Jahrhunderthälfte hineinreicht, vgl. S. 102), dann der Gürtel mit Medaillonbeschlägen in beiden Fassungen, als „*ceinture longue*“ und „*demi-ceint*“.

¹⁷⁰ Barthes, *Die Sprache der Mode*, S. 147f.

¹⁷¹ Vgl. Auzas u.A., *Die Apokalypse von Angers*, S. 170ff.

¹⁷² Der Altar entstand im Umkreis des Bischofs von Tournai, Jean Chrevrot (1400-1466) und war für Poligny bestimmt. Vgl. Belting/ Kruse, *Erfindung des Gemäldes*, S. 188.

Burgund, Isabella von Portugal (Abb. 18), die in ihrer Bekleidung gänzlich die höfisch-burgundische Mode repräsentiert.¹⁷³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass niemand auf Rogiers Sakramentsaltar so gekleidet ist wie Magdalena. Sie wird in einem ihr spezifischen, typenbildenden vestimentären Code dargestellt, der sich aus den folgenden Hauptkriterien zusammensetzt: Dem fehlenden Obergewand, einem den weiblichen Körper betonenden engen Kleid mit tiefem Dekolleté und einem Gürtel, der mit zwei auffälligen, noch zu deutenden Medaillons geschlossen wird; einer eigenen Farbigkeit des Stoffes, die sich von den anderen Protagonisten deutlich differenziert und einer besonderen Position zum Gekreuzigten am Kreuzstamm.¹⁷⁴

Neben der trauernden Figur der Magdalena sind drei weitere weibliche Heilige unter dem Kreuz dargestellt. Es handelt sich hierbei sehr wahrscheinlich um die Darstellung der drei Marien unter dem Kreuz. Eine Heilige sitzt im rechten Bild am Boden und liest. Dieses Lesemotiv verwendete Rogier auch in anderen Bildern, so zur Darstellung der Maria Magdalena.¹⁷⁵ Eine Heilige ragt aus dem linken Bildrand in die Kreuzigungsszene hinein und hält die Hand der Muttergottes, so bilden diese Heiligen recht und links „Klammerfiguren“ von der Kreuzigung zur simultanen Ebene der Sakramentsdarstellungen.

Die Heilige hinter dem Kreuz kniet klagend mit gekreuzten Händen und schmerzhaftem Blick auf den Gekreuzigten am Boden. Ihr äußeres Kleid ist über die Knie gelüpf, wodurch das kostbare Pelzfutter ans Licht kommt. An Ausschnitt und Ärmeln ist das Gewand mit kostbarem weißem Pelz verbrämt, hierbei könnte es sich um Hermelfell handeln. Im Ausschnitt steckt ein feines weißes Brusttuch, die Gorge. In der Gewandung ist diese Figur eng mit der Darstellung der Heiligen im grünen Mantel in der Kreuzabnahme im Prado (Abb. 3) verwandt. Diese trägt ein mantelartiges Gewand mit ähnlichem Kragen und vergleichbarer Faltenform, jedoch in anderer Farbigkeit. Allerdings ist diese Heilige nicht mit einer Kopfbedeckung bekleidet, sondern nur mit dem Kruseler, einem weißen Schleier mit gekräuselter Rand, der ihr ganzes Haar verdeckt und seitlich bis auf die Brust fällt.

Bei dieser Gewandung handelt es sich um die Ausgehkleidung einer Frau um 1450 in Frankreich, vergleichbar mit dem früher entstandenen Bildnis einer jungen Frau mit Flügelhaube

¹⁷³ Vgl. Aust. Kat. Karl der Kühne, Abb. 3, S. 27; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv. Nr. 78, 1450 entstanden.

¹⁷⁴ Der Priester am Altar trägt eine Kasel, deren rotes Futter an den Seiten sichtbar ist, da er die Arme hebt. Hier steht die Farbe Rot im Kontext der eucharistischen Handlung. Jedoch ist das für Magdalena bevorzugte Rot nicht nur als Farbe der Sünde, sondern ebenso als Farbe der Liebe zu verstehen, das sie als glühendste Verehrerin Jesu gilt und ihre vielen Sünden von ihm vergeben wurden, weil sie so sehr liebte (LK 7, 47f.).

¹⁷⁵ Fragment einer Heiligen, lesend. London, Nat. Gal. Inv. Nr. 654, um 1445 entstanden. De Vos, Rogier van der Weyden, Kat. Nr. 14, S. 238.

(Abb. 19), das eine wohl situierte Bürgerin in einem braunen, gefalteten und pelzverbrämten Mantel mit strenger weißer Haube zeigt.¹⁷⁶

Die vestimentäre Darstellung von Maria und Johannes bietet im Werk Rogiers nicht viele Variationen. Der Hl. Johannes mit seinem Apostelgewand aus rotem Tuch steht weitgehend unverändert der Madonna im blauen Mantel mit verhüllendem Kopfschleier gegenüber. Diesen Gewändern wohnt eine gewisse Nobilitierung dieser Heiligen aus ehrfurchtsgebietendem Abstand inne.

Rogier findet für jeden Typus den eigenen vestimentären Code, wobei die modischen Elemente der adeligen und bürgerlichen Protagonisten im Kontrast zu den Heiligen unter dem Kreuz stehen. Diese Heiligen sind mit veralteten Gewanddetails der burgundischen Mode gekleidet, wie Surkot oder Schleier, die ältere Kostümelemente sind und keinen Anhaltspunkt zur Datierung bieten.¹⁷⁷ Die ambivalente Figur der Maria Magdalena mit ihrer synthetischen Heiligenbiographie wird von Rogier in einem eigenen Gewandstil charakterisiert, in den sowohl Zeitmode wie auch stigmatisierende Elemente einfließen. Gerade im Kontrast zu diesen Heiligen erscheint der vestimentäre Code, mit dem Rogier die heilige Maria Magdalena versieht, noch wirkungsvoller. Ihr fehlt der Mantel, sie ließ ihre Hülle fallen, was sie „nackter“ als die übrigen Protagonisten erscheinen lässt und in Bezug auf die Kommunikation ihrer Vita zu sehen ist.

Rogiers Gespür für die vestimentäre Wirkung und deren Inszenierung zeigt sich in der Variation von kostbar und schlicht gekleideten Heiligen, der Mischung aus neuer und alter Mode, und ebenso im Detail, wobei das Verhüllen um des Enthüllens willen Methode hat und besonders reizvoll als gestalterisches Mittel eingesetzt wird.

¹⁷⁶ Berlin, Staatliche Museen PK, Kat. 545 D, De Vos, Rogier van der Weyden, Kat. Nr. 6, S. 192 – De Vos sieht keinen Unterschied in der Kleidung dieser Frau und dem Bildnis der Guigone de Salins – der Gattin Nicolaus Rolins aus dem jüngsten Gericht – wobei meiner Meinung nach sich gerade bei diesen Frauen der Standesunterschied zwischen Bürgerin und adeliger Frau deutlich zeigt. So trägt Guigone eine Kopfbedeckung, die manierterter in der Form und ungleich feiner im Material ist. Ihr schwarzer Mantelstoff ist schwerer und glänzender, also feiner vom Material – die betonte Verschwärzung des Gewandes war ein modisch-geistiger Aspekt des burgundischen Adels. Vgl. dazu den Abschnitt 3.2.

¹⁷⁷ Zu den verschiedenen Definitionen von Surkot: Elisabeth Vavra, Kritische Bemerkungen zur Kostümliteratur. In: Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: Das Beispiel der Kleidung, Wien 1988, S. 41ff.

2.3. Rogier van der Weyden: Magdalenenvariationen im Riggisberger Kreuzigungstriptychon

Um 1438 erhält Rogier von einer lombardischen Familie mit dem Namen de Villas den Auftrag für eine Kreuzigung.¹⁷⁸ Die Darstellung ist in ihrer Komplexität Zeugnis von kulturell bedingten, differenten Wünschen und Vorstellungen der Auftraggeber, in diesem Fall einer italienischen Familie, die in den Niederlanden arbeitete. Dieser Altar entstand kurz vor Rogiers Wiener Kreuzigungsalter (Abb. 20) und dem Altar der Sieben Sakramente (Abb. 15).

Auf der Mitteltafel ist eine Kreuzigungsszene in einer zeitgenössischen Landschaft dargestellt. Unter dem Kreuz befinden sich auf der linken Seite Maria, wie sie klagend zusammensinkt und dabei von Johannes gehalten wird, und drei Frauen in unterschiedlicher Haltung und Gewandung auf der rechten Seite. Auf dem linken Seitenflügel ist der Stifter de Villas kniend in einer Architekturnische dargestellt. Der rechte Seitenflügel zeigt die zur Szene heran schreitenden Nikodemus und Josef von Arimathia, sowie den assistierenden, unbekannten Jüngling, der die Leiter zur Kreuzabnahme trägt.

In der expressiven Wiedergabe des menschlichen Leids ist diese Kreuzigungsszene eine der eindrucklichsten und originellsten Schöpfungen des Meisters. Rogier steigerte die Gestensprache, die er für die Heiligen der Madrider Kreuzabnahme gefunden hatte, in neue Pathosformeln. Durch den Assistenten mit der Leiter am äußersten rechten Bildfeld wird die Kreuzabnahme in der Bilderzählung angekündigt. Der schon von der Darstellung der Kreuzabnahme im Prado (Abb. 2) bekannte Jüngling begleitet Nikodemus und Josef von Arimathia.

Kleidervariationen finden sich in der Darstellung der drei Frauen unter dem Kreuz, die in diesem Bild schwer zu identifizieren sind. Jede dieser Heiligen steht für einen Aspekt der polyvalenten Figur Maria Magdalenas, den diese jeweils vestimentär codiert repräsentiert. Bevor im Folgenden die verschiedenen Kleidervariationen genauer analysiert werden, ein kurzer Exkurs zur vielschichtigen Persönlichkeit der Maria Magdalena und deren Quellen. Zunächst ist sie die große Sünderin, die nach Lukas (7,36-50) im Hause Simons des Pharisäers, die Füße des Herrn salbt und die Vergebung ihrer Sünden findet. Zum anderen ist sie die Maria, die ihrer Schwester Martha die Besorgungen des Hauses überlässt, zu Füßen des Meisters sitzt und seinen Worten lauscht (Lk. 10,38-42). Sie ist aber auch die Schwester des von den Toten auferweckten Lazarus (Joh. 11, 1-45), die in Bethanien dem Herrn vor seiner Passion die letzte Ehre mit der Salbung erweist (Joh. 12, 1-8). Mit dem Namen Maria aus Magdala ist sie jene Frau, die von den sieben

¹⁷⁸ Kat. Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, Nr. 31, S. 328 ff.- Sowie: Lorne Campbell, The De Villa Family and Rogier van der Weyden. In Ausst. Kat. Rogier van der Weyden, Löwen 2009, S.348.

Dämonen befreit wird, die Christus mit anderen Frauen aus Galiläa bis Jerusalem folgt, um ihm zu dienen und Zeugin seines Todes und seiner Auferstehung zu werden (Lk.8, 1-3). Nach Markus und Johannes ist sie die erste, die Christus als Auferstandenen sieht und dies den Aposteln verkündet.¹⁷⁹

Die direkt am Kreuzstamm stehende und die Hl. Maria stützende Frau demonstriert durch die Kostbarkeit ihres Unterkleides das unter dem Samtkleid hervorschaut, den Aspekt der reichen Patrizierin aus Magdala. Es lassen sich sehr gut die Schnürungsvarianten des Oberkleides seitlich und an den Ärmeln beobachten, außerdem die Variationsmöglichkeiten, mit denen der Rock umgeschlagen wurde. Von sorgfältiger Verarbeitung ist der rote Spangenverschluss ihres Überschuhs.

Die hinter ihr stehende Heilige kann durch ihre expressive Gestik als Magdalena, die Reuige identifiziert werden. Das weiße lose Überkleid ist ein Bußgewand, hier erstmals dargestellt, auf ihre unter dem Kreuz erlangte Reinheit von den Sünden hinweisend. Das Tragen des *cilicium* (Bußkleid) wurde im Christentum für Büsser als Ausdruck des Schmerzes und der Trauer üblich.¹⁸⁰ Weiß war die Ordenstracht der Magdalenerinnen, auch Reuerinnen genannt, denen sich besonders ehemalige Prostituierte anschlossen.¹⁸¹ Ursprünglich war das Bußgewand ein weißer (ungefärbter) Stoff aus Ziegenhaar. Unter den überweiten weißen Ärmeln scheinen bei dieser Maria die aus einem kostbar gemusterten roten Stoff hergestellten Schmuckärmel hervor. Über ihre Hüfte fällt der schon bekannte Mantelumhang. Im Gesamteindruck unterscheidet sich diese Figur durch das weiße Kleid eklatant von ihren Bildkolleginnen im Prado oder in Antwerpen. Der vestimentäre Code stellt das Vorher und Nachher der Sünderin mit den Variationen der Hüllen dar, von der *vita activa* im kostbaren Rot, zur *vita paenitentium* im schlichten zurückhaltenden Büssergewand.¹⁸²

Die drei weiblichen Figuren charakterisieren das Leben der Maria Magdalena wie deren psychische Abspaltungen. So ist die dritte Heilige, die rechts vorne im Vordergrund dem Geschehen abgewandt in tiefer inniger Trauer am Boden kniet, mit einem kostbaren grünen Mantel bekleidet.¹⁸³ Kürzere Überärmel sind aus dem Orient als Gewandform bekannt, diese

¹⁷⁹ Vgl. dazu: Jansen, *The making of Magdalen*, S.18ff. und Dorn, *Der sündige Heilige*, S. 52ff. Diese Quellen wurden in der Exegese zu den drei Aspekten einer Persönlichkeit zusammengefaßt: der Reue der großen Sünderin, dem kontemplativen Charakter der Maria von Behtanien und der ersten Auferstehungszeugin.

¹⁸⁰ Vgl. dazu Kap. 6.2.

¹⁸¹ Vgl. Dorn, *Der sündige Heilige*, S. 57.

¹⁸² Das Christentum hatte die Sitte des Bußkleids aus dem Alten Testament übernommen. Christus spricht bei Mt.11, 21 und Lc. 10, 13 davon, dass man in „*Sack und Asche Buße tun muß*“. Mit der Zeit wurde dann das Bußgewand für die öffentlichen Büsser Pflicht. Vgl.; L. Hindringer, *Art.cilicium*. In *LTHK* 2, 967.

¹⁸³ Diese Mantelform war typisch für die 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Überschnittene Ärmel bedurften eines speziellen Zuschnitts des Stoffes, diesen Viertelschnitt gab es wahrscheinlich schon seit dem 13.

wiederum waren Rogier von Hoffesten bestens bekannt.¹⁸⁴ Ähnlich wie bei dem einzelnen Haarzopf handelt es sich hier um einen topographischen vestimentären Code, der die Herkunft Marias aus Magdala (dem Ort ihrer Herkunft am Toten Meer) verweist.¹⁸⁵ Ihr tiefer Halsausschnitt erinnert an das Dekolleté der Maria Magdalena im Altar der Sieben Sakramente.¹⁸⁶

In der Kleidung der drei Marien weicht der Künstler von den zuvor gefundenen vestimentären Lösungen ab.¹⁸⁷ Die auf der rechten Bildtafel abgebildeten Heiligen Nikodemus und Josef von Arimathia treten in burgundischer Hofmode auf und sind prächtiger gekleidet als der dargestellte Stifter. Dieser kniet auf der linken Altarseite deutlich vom Geschehen entfernt in einer Architekturnische. Wir wissen heute, dass das Gewand des Stifters im 16. Jahrhundert nachträglich „modisch“ angepasst, d.h. retuschiert wurde: durch einen gekürzten Rock und Strümpfe in rotem und weißem Mi-Parti.¹⁸⁸

Dirk De Vos nimmt an, dass diese Veränderungen in Italien stattfanden, wo man die Kleidung des Stifters nach dem Transfer des Bildes, an die Zeitmode des 16. Jahrhunderts anpasste,¹⁸⁹ ein Hinweis, dass man in der Kleidung den zeitlichen Unterschied der biblischen Darstellung zur Realitätsebene der Stifterporträts wieder veränderte. Die Kreuzigung bleibt biblische *histoire*, das Porträt soll gegenwärtig erscheinen.

Der vor ihm am Boden liegende Strohhut war in Italien als Kopfbedeckung hochgestellter Persönlichkeiten gebräuchlich. Das schwarze Pendant des Hutes findet sich auch am Kopf eines weiteren prominenten Protagonisten der Kunstgeschichte, bei Giovanni Arnolfini

Jahrhundert, aus diesem entwickelt sich dann die für die Neuzeit so wichtige Taillennaht im Damenkostüm. Vgl. dazu auch die Publikation von Kathrin Kania (in Vorbereitung/Böhlau, 2009/2010).

¹⁸⁴ Vgl. dazu Scott, *Dress and Reality in Rogier van der Weyden*, S. 134: *“Yet the short sleeve seem to have been regarded as an authentic aspect of Middle Eastern costume, with origins that perhaps lay in Persian or Mamluk dress.”*

Und Scott, S. 142 *“The Feast of the Pheasant festivities in 1454 provided a veritable catalogue of elements that can be seen on “biblical” figures in art.”* Ebendort, versehen mit Quellenangaben und weiterführender Literatur.

¹⁸⁵ Zur orientalischen Schnittmode: Margaret Scott, *Late Gothic Europe, 1400-1500 (The History of Dress Series)*, London – Atlantic Highlands 1986, S.64f und S.151ff.

¹⁸⁶ Nach gemäldetechnischen Erkenntnissen weiß man heute, dass sowohl Gewand, als auch Figur der Maria aufgrund von Beschädigungen später ergänzt wurden. Vgl. dazu den Aust. Kat. Der Meister von Flémalle (Frankfurt 2008), Nr. 31, S.328ff. – möglicherweise wurde hierbei die Rücken- und Ärmelpartie im Sinne der späteren Mode (16. Jahrhundert) ergänzt.

¹⁸⁷ Andererseits vermutete Stefan Kemperdick jüngst, dass es sich um eine Werkstattarbeit aus Rogiers Atelier handelt, was die Abweichungen der Typenschilderung nur teilweise erklärt. Ebenda (Kat. Frankfurt 2008), S. 332.

¹⁸⁸ De Vos, *Rogier van der Weyden*, Nr. 10, S. 210: Der dunkle Rock war ursprünglich länger. Er reichte bis über das linke Knie und einen Teil der rechten Wade. Der Stifter trug ursprünglich seitlich geschnürte Lederschuhe sowie rote Strümpfe. Diese Übermalungen wurden in einer gröberen Technik verfertigt. Von diesen vermutet De Vos, dass sie in Italien vorgenommen wurden. Schuhe und Beine sind in rotem und weißem „mi-parti“ übermalt, womöglich in Entsprechung zur neuen Mode.

¹⁸⁹ Ebenda, S.210.

auf dem Doppelporträt des Jan van Eyck (Abb. 34).¹⁹⁰ Auch hier erkennt man anhand der Ränder der Hutkrempe, dass es sich bei dem verwendeten Material um Stroh handeln muss.

Um seinen Hals trägt der Stifter ein goldenes, am oberen Rand mit Perlen besetztes Gliederband, daran als Anhänger befestigt ein kleines goldenes Stachelschwein. Herkunft und Bedeutung des Stachelschweins wurden noch nicht befriedigend geklärt.

Die vestimentäre Diskrepanz zur Darstellung von Nikodemus und Josef von Arimathia, die in französisch-burgundischer Männermode auftreten, kann in den kulturellen Unterschieden liegen, die hier von den Auftraggebern gewünscht waren, aber auch an eine jüdisch-stigmatisierende Kleidung, die an Schriftgelehrte oder Hohepriester erinnern soll.

Eine Huldigung an Italien, d.h. an den Auftraggeber, ist das äußere Oberkleid (Giubbone) des Josef von Arimathia aus kostbarem Seidenstoff. Dieser Giubbone wird um die Hüfte mit einem kostbaren Gürtel geschlossen. Über seiner Schulter liegt ein roter Mantel auf, dessen komplementärfarbiges grünes Futter effektiv hervorsticht. Josef trägt schwarze Beinlinge und elegante Schuhe. Besonders auffällig ist die Kopfbedeckung, eine kugelige Form aus rotem Material, die dreiteilig aufspringt und das Fellfutter zeigt. Diese Kopfbedeckung wird hier erstmals von Rogier dargestellt.¹⁹¹

Nikodemus ist mit einem schwarzen Mantel bekleidet, der vorne offen und über den Schultern und am Saum mit einer Steinornamentbordüre versehen ist. Auf goldenem Grund befinden sich zahllose, sehr große, gefasste Steine. Dieses Kleidungsstück ist in Schnitt und Verzierung äußerst ungewöhnlich, man könnte von der Andeutung eines klerikalen Ornates sprechen als Hinweis auf seine Biographie. Unter dem Mantel sieht man einen geknöpften seidigen roten Rock – dazu rote Beinlinge mit integrierter Fußbekleidung. Er trägt einen Vollbart und keine Kopfbedeckung, jedoch einen sein Alter und seine Würde charakterisierenden kahlen Schädel. Die auf diesem Bild dargestellte Kleidung ist eine Reminiszenz an den hier porträtierten Stifter.¹⁹² Der vestimentäre Code, mit dem sowohl Nikodemus als auch der Stifter dargestellt sind, ermöglicht den Bezug der Kleidercodes des ständischen Systems, in dem der Stifter lebte, zum heiligen Geschehen. In diesem Sinn fungiert der gemeinsame vestimentäre Code als Verstärker des Erlösungsgedankens.

¹⁹⁰ Vgl. Pächt, Jan van Eyck, Farbtafel. 13.

¹⁹¹ Bei Hans Memling findet sich diese Kopfbedeckung in unaufgeschnittener Form häufig. Es handelt sich dabei um einen Kegelhut, der, da er in der Modegeschichte immer enger wurde, schlussendlich aufgeschnitten werden musste.

¹⁹² Das Wappen im Bleiglasfenster oberhalb des Stifters weist auf die piemontesische Händler- und Bankiersfamilie de Villa de Villastellone aus Chieri (bei Turin) hin. Die Familie war seit 1430 in den burgundischen Niederlanden besonders aktiv. Sie besaß durch sagenhaften Reichtum Wohnungen, Schlösser und Kapellen, finanzierte den Ausbau von Kirchen in Flandern und gab mehrere Altäre bei Rogier van der Weyden in Auftrag. De Vos, Rogier van der Weyden, S. 212.

Rogiers Talent bezüglich der Gewandschilderung ermöglicht sowohl Schnitte, Stoffe, Farben, Art und Stärke des Materials als auch einzelne Details der Nahtführung „zu lesen.“ Das bedeutet auch, dass Rogier ein Verständnis von Textil und Gewand hatte, möglicherweise standen ihm Modelle zur Verfügung. Eine weitere Schulung der Künstler waren die Porträtaufträge der Werkstatt, wobei Quellen über Werkstattprozesse und der Arbeit an Gewandstudien ein Desiderat in der Forschung darstellen.¹⁹³

Bei einem großen Teil der überlieferten Werke der niederländischen Malerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts handelt es sich um Werkstattwiederholungen, Kopien oder Pasticcios nach einigen wenigen Vorbildern. Die Werke Robert Campins und vor allem Rogier van der Weydens erfuhren im Zuge dieser Entwicklung die mit Abstand größte Nachahmung. Eine von Dijkstra durchgeführte Untersuchung der allein in den südlichen Niederlanden entstandenen Kopien nach erzählenden Darstellungen beider Künstler geht von ca. 1100 erhaltenen Werken aus.¹⁹⁴ Ein Grund ist die ungewöhnlich lange Zeit der Tätigkeit Rogiers als Stadtmaler in Brüssel mit einer großen leistungsfähigen und über drei Generationen geführten Werkstatt.

2.4. Der vestimentäre Code der Maria Magdalena bei Zeitgenossen und Vorläufern Rogier van der Weydens

In den vorangegangenen Kapiteln sollte aufgezeigt werden, dass Rogier es verstand, zeitmodische Kleidung als sprechende Hülle des Körpers medial auf Altarbildern einzusetzen. Die Hülle der Heiligen ist mehr als nur deren Bekleidung, sondern mediales Konstrukt, das mit dem Betrachter kommuniziert. Wenn die reuige Sünderin Magdalena unter dem Kreuz in sowohl weiblich-erotischer wie auch zeitmodischer Kleidung auftritt und von Christus selbst erlöst wird, findet der Betrachter, dem die Sünde Luxuria in seiner adeligen oder auch bürgerlichen Wohlstandswelt im Umkreis der burgundischen Herrschaft nahe ist, und der Schuld auf sich geladen hat, durch das raffinierte Moment der vestimentären Kongruenz die Hoffnung auf Erlösung.

Die „Verhüllung“ des legendarischen Textes, die Idee von Sünde, Erlösung und die Bedingtheit des Künstlers in seiner modischen Zeit im Verhältnis zur den Protagonisten der Kreuzigung, sollten an den voran beschriebenen Kleidern aufgezeigt werden. Im Folgenden werden wichtige Vorläufer Rogiers wie Jan van Eyck und Zeitgenossen, sowie seine Nachfolger

¹⁹³ Vgl. dazu Neidhardt, Original-Kopie-Pasticcio, S. 248 – 251.

¹⁹⁴ Jeltje Dijkstra, Origineel en kopie. En onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden, Amsterdam 1990, S. 33f.

in Hinblick auf die Darstellung der Gewänder der heiligen Magdalena untersucht werden, um die Breite des vestimentären Codes darzustellen.

2.4.1. Maria Magdalena in Jan van Eycks Kreuzigungsdiptychon

Das New Yorker Diptychon Jan van Eycks (Abb. 21), dessen Zuschreibung nicht endgültig geklärt ist, entstand ca. 1420-25 entstanden, also ca. 10 Jahre vor dem Beginn der Entstehung der großen Altäre Rogiers.¹⁹⁵ Die Komposition des volkreichen Kalvarienberges gliedert den Bildraum dieser Tafel in vier Zonen.¹⁹⁶ Von unten nach oben gesehen handelt es sich um die klagenden Marien als dunkle Gruppe im Vordergrund, das Reitervolk unter dem Kreuz im Mittelgrund und im Hintergrund die Gekreuzigten vor einer detailliert dargestellten Landschaft.

Rechts neben der Gruppe der trauernden Frauen um Maria steht in grünem Mantel Maria Magdalena und an ihrer Seite ein Hohepriester mit orientalischer Kopfbedeckung und leuchtend rotem Gewand – dieser farbliche Komplementärkontrast von Rot und Grün lenkt das Auge des Betrachters unmittelbar auf die beiden Figuren im Vordergrund.

Maria Magdalena kniet mit expressiv verschränkten Händen auf der rechten Seite mit dem Rücken zum Betrachter. Bekleidet ist sie mit einem grünen Mantel, der mit weißem Pelz an den weiten, überschrittenen Armsäumen, den Seiteneingriffen und am unteren Saum verbrämt ist. Unter dem Mantel trägt sie ein rotes Kleid. Ihr Gesicht ist im Profil dargestellt, die dunkelblonden Haare fallen ihr in losen Locken auf den Rücken.

Mit dieser Kreuzigungsdarstellung ist für Maria Magdalena die metaphorische Gewandung aufgehoben, die Büsserin tritt hier in einem orientalischen Bühnenkostüm unter das Kreuz, und die Szene kann dadurch unter einem neuen Aspekt, dem des Passionsspiels betrachtet werden.¹⁹⁷

Mit dieser Kleidung tritt sie gleichzeitig in Kontrast zu den Überheiligen Maria und Johannes auf der linken Bildseite. Von Maria ist nur das Gesicht zu erkennen, sowie ein großer blauen Umhang, den sie auch über den Kopf gewunden trägt. Johannes erkennen wir an seinen

¹⁹⁵ New Yorker Diptychon, New York, Metropolitan Museum of Art. Abgebildet in: Belting/Kruse, Erfindung des Gemäldes, Nr. 12, 13.

¹⁹⁶ Das Diptychon besteht aus zwei Tafeln, wobei der linke Flügel den volkreichen Kalvarienberg zeigt, der rechte Flügel das Weltgericht. Jede Tafel misst 62 cm x 27 cm, Eichberger datiert das Diptychon in die erste Hälfte der zwanziger Jahre. Dagmar Eichberger, Bildkonzeption und Weltdeutung im New Yorker Diptychon des Jan van Eyck, Wiesbaden 1987, S. 130.

¹⁹⁷ Scott, Dress in van Eyck's Painting, S. 134, Scott charakterisiert die Heiligen bei van Eyck nüchtern: „*Young glamorous female saints were often elaborately dressed in the works of other painters, but one searches in vain for such fantasy in Jan's extant signed works.*“

Locken sowie dem roten Umhang. Eine weitere trauernde Rückenfigur besteht fast vollständig aus einem sie verbergenden schwarzen Mantelumhang.

Ein vergleichbarer Mantel findet sich auf dem ca. 10 Jahre später entstandenen und Jan und Hubert van Eyck zugeschriebenen Genter Altar, der an den Außenflügeln eine hochmodische weibliche Figur (Abb. 22) zeigt, die in einem überaus erotischen Kleidercode, mit nackten Unterarmen, die aus üppigen Pelzmanschetten weit hervorschauen, bekleidet ist.¹⁹⁸ Es handelt sich nicht um Maria Magdalena, sondern um die Darstellung der Kumäischen Sibylle, die hier als äußerst wohlhabend gekleidete Dame in orientalischer Gewandung auftritt. Nackte Unterarme zu zeigen war noch stigmatisierender, aber auch erotischer, als ein tiefes Dekolleté. Neben dieser Schilderung bietet der Genter Altar eine ganze Galerie weiblicher Heiliger in modischen Kleidern dar, jedoch keine Darstellung der Maria Magdalena.¹⁹⁹ Van Eyck gilt, das zeigt auch das Arnolfini Porträt, als minutiöser Schilderer seiner modischen Umwelt. Diese Fertigkeit, die er aus zahlreichen Porträtaufträgen gewann, setzt er auch auf seinen Altarbildern ein, um die Heiligen mit modischen Hüllen zu versehen. Jan van Eyck ist typisches Beispiel eines niederländischen Künstlers, der die modische Silhouette seiner Zeit in die Darstellung einfließen liess, um mit dieser Aktualisierung die Vergegenwärtigung für den Betrachter zu erzielen.

Wie raffiniert der künstlerische Impetus des Jan van Eyck war, zeigte Rudolf Preimesberger auf.²⁰⁰ Er war ein Maler, der eine außerordentliche kostümliche Vorstellungskraft und vestimentäre Erfindungsgabe besaß, die ein prächtiges Panorama der „Kostüme“ der Kreuzigung und anderer Darstellungen hervorbrachte, die wiederum als Spiegel der Gesellschaft, in der diese Bilder entstanden, gelten können.²⁰¹

2.4.2. Maria Magdalena in einer Kopie nach einem Passionsretabel des Meisters von Flémalle

Neuere Forschungen ergaben, dass Rogiers Kreuzabnahme im Prado in Anlehnung an die Kreuzigung des Meisters von Flémalle entstanden ist.²⁰² Das monumentale Passionsretabel ist

¹⁹⁸ Zum Genter Altar, vgl. Pächt, Jan van Eyck, sowie Austt. Kat. Der Meister von Flémalle (Frankfurt 2009), S. 30.

¹⁹⁹ Vgl. dazu Scott, Dress in van Eyck's Paintings, S. 131 ff.

²⁰⁰ Rudolf Preimesberger „Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza“, In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 60, 1991, S. 475.

²⁰¹ Vgl. dazu Pächt, Jan van Eyck, S. 116f.

²⁰² Zum aktuellen Stand der Forschung vergl. Ausst. Kat. Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (2008), Kat. Nr. 8, s. 218, sowie den Artikel im selben Katalog von Stephan Kemperdick und Jochen Sander, Der Meister von Flémalle, Robert Campin und Rogier van der Weyden – Ein Resumee, S. 149ff. Sowie die ältere Publikation von Stephan Kemperdick, Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt

nicht mehr vollständig erhalten – überliefert ist eine künstlerisch schwache, aber motivisch getreue Kopie in der Walker Art Gallery in Liverpool (Abb. 8).²⁰³ Da es sich um das einzige Zeugnis einer Kreuzigungsszene im Oeuvre des Meisters von Flémalle handelt, erscheint es in Hinblick auf Rogier notwendig, sich diesem Kompromiss zu stellen. Wir wissen von Rogiers Absicht, sich an den vorangegangenen Entwürfen zur verlorenen Kreuzabnahme des Meisters von Flémalle, von der ein Fragment im Städel (Frankfurt) erhalten ist, zu messen. Panofsky versteht die Kreuzabnahme Rogiers im Prado als gemalte Kritik „*paintet critique*“ an der Version des Meisters von Flémalle.²⁰⁴

Die Kreuzabnahme ist in einem leeren großen Bildraum situiert, der nach vorne zu kippen scheint, und in dem die Protagonisten wie auf einer schiefen Ebene agieren. So versucht der Maler Landschaft zu schildern. Der tote Christus wird vom Kreuz genommen und auf der bereitstehenden Leiter steigt Maria Magdalena ihrem Erlöser ohne Überschuhe entgegen. In dieser „kletternden“ Pose ist sie dem Betrachter in Rückenansicht zugewandt, trägt einen Übermantel und einen das Haar verhüllenden weißen Schleier. Im Gegensatz zu Rogiers Kreuzigung des Sakramentsaltars ist sie mit einem grün-grauen Übermantel bekleidet, der ihr an den Schultern aufliegt und derart über ihren rechten Oberschenkel gerafft ist, dass das leuchtend rote Kleid darunter sichtbar wird. Kopf und Nacken sind von einem großen Schleier bedeckt, die freien Hände greifen expressiv ringend in den Raum unter dem Kreuz. Neben ihr steigt mit bloßen Füßen und einem Turban bekleidet Nikodemus auf die Leiter. Der Schriftgelehrte ist mit einem prächtigen goldenen Übermantel bekleidet, der mit roten Goldborten verziert ist, und am Rücken kastenförmige Zierelemente ausbildet. Ein Element, das sich auch in der orientalisch gekleideten Salome von Jaques Daret findet, nicht jedoch im Oeuvre des Rogier van der Weyden.²⁰⁵ Über die Beziehungen dieser Künstler zum burgundischen Hof schreibt Margaret Scott: „*It was chiefly artists other than Rogier whom we know to have been involved routinely in supplying*

Robert Campins und Rogier van der Weydens (Ars Nova II), Turnhout 1997. Der Name Meister von Flémalle ist Ende des 19. Jahrhunderts auf stilkritischem Weg geboren, die drei Tafeln im Frankfurter Städel dienten dabei als Ausgangspunkt und als Namensgeber. Ein einheitliches Bild der drei Künstlerpersönlichkeiten Meister von Flémalle, Robert Campin und Rogier van der Weyden wurde bis heute nicht erreicht. Im Gegenteil, die Forschung erscheint komplizierter denn je und auch im jüngsten Ausstellungskatalog (Frankfurt 2008) wurde von Stephan Kemperdick und Jochen Sander darauf verzichtet, die Fragen von Autorschaft und Entstehungszeit neu zu überdenken und jedes Einzelwerk einordnen zu wollen oder die Biographie eines Künstlers zu vervollständigen.

²⁰³ Diese Kopie wurde u.a. von Stephan Kemperdick mit dem Brügger Meister der Ursulalegende in Verbindung gebracht. Kemperdick, *Der Meister von Flémalle*, S. 33 – 35.

²⁰⁴ Panofsky, *Die altniederländische Malerei*, Bd. 1, S.253.

²⁰⁵ Vgl. dazu Die Darstellung der Hebamme Salome von Jaques Daret einer Tafel des Marienretabels aus Saint-Vaast in Arras, wo diese als reiche „Orientalin“ der Geburt Christi beiwohnt. Abbildung in Ausst. Kat. *Der Meister von Flémalle* (2008), Nr. 13, S. 247. Turban, Zopf, überschnittene Ärmel der Kleides und ein „gezaddelter“, pelzverbrämter Übermantel lassen das Kostüm als Phantasiekostüm erscheinen, das auf den Ort des Geschehens verweist.

*clothing for court festivities, and this would have allowed him to escape from their rather predictable requirements. At least one artist with whom Rogier had worked directly, Jaques Daret, and one neighbor, Hue de Boulongne, are known to have been involved in such work, and the Flémalle/Campin group, to which Daret belongs, can be shown to reflect the exotic dress worn in court festivities.*²⁰⁶

Auch die Malweise dieser Kopie hat nicht die Qualität Rogiers, die Behandlung des Gewandes könnte man in der Kopie als „teigig“ bezeichnen, die Falten der Kleidung werden eher grafisch starr als plastisch dargestellt. Die Gewandfigur ist schematisch wiedergegeben, aber nicht vollplastisch durchgebildet. Es handelt sich hier im Ganzen und im Detail um eine inhomogene Darstellung, die sich deutlich von den Schilderungen Rogiers unterscheidet und aufzeigt, dass Rogier der Erfinder seiner vestimentären Bildsprache war.

Zusammenfassend lässt sich zu den niederländischen Vorgängern Rogiers sagen, dass ihr vestimentärer Stil einerseits typisierend ist (Campin), aber andererseits als topographisch vestimentärer Code (van Eyck) nur attributiv eingesetzt wird. Die Vielfalt und das Gespür für Inszenierung durch Gewand und die Nähe, die Rogier mit seiner Figurendarstellung beim Betrachter erzeugt, ist hier noch nicht erreicht.

2.4.3. Maria Magdalena in der Beweinung von Petrus Christus

Petrus Christus wurde 1444, drei Jahre nach dem Tod des Jan van Eyck, der führende Maler in Brügge, bis Hans Memling um 1465 eintraf und ihm den Rang streitig machte.²⁰⁷ Seine Beweinung Christi (Abb. 23), 1450 entstanden, nimmt den Stil Rogiers in der Figurengestaltung, den Gesichtern und der Landschaft auf, auch Einflüsse van Eycks lassen sich in der Physiognomie der Dargestellten ausmachen.²⁰⁸

Petrus Christus war in Brügge Mitglied der um 1450 von der Schneidergilde gegründeten Bruderschaft „Onze Lieve Vrouw ter Sneeuw“ (unsere liebe Frau zum Schnee), zu deren Mitgliedern auch Karl der Kühne gehörte, seine Mutter Isabella von Portugal, ausländische Diplomaten und Kaufleute, womit der „Laufsteg der Mode“ der Bürger und Adeligen uns schon vor Augen tritt.²⁰⁹ Seine Fertigkeiten reichten von der künstlerischen Leitung des Triumphzuges von Philipp dem Guten, bei dem er „tableaux vivants“ inszenierte, bis zu zahlreichen Aufträgen für die Privatandacht.

²⁰⁶ Scott, Dress and Reality in Rogier van der Weyden, S. 142.

²⁰⁷ M.P.J. Martens, New Informations on Petrus Christus biography and the patronage of his Brussels Lamentation. In: Simiolus, XX, 1990/91, S. 5-23.

²⁰⁸ Belting /Kruse, Erfindung des Gemäldes, Abb. 132 -133.

²⁰⁹ Vgl. Ausst. Kat. Karl der Kühne (Bern 2009), sowie Belting/Kruse, ebenda, S. 194ff., Abb. 132-133.

Maria Magdalena kniet auf dieser Beweinungsszene am linken Bildrand und wirkt in der Haltung wie die niedergesunkene Schwester der Magdalena auf Rogiers Kreuzabnahme aus dem Prado. Sie trägt ein in der Mitte geschlitztes und geschnürtes dunkelblaues Kleid. In Nabelhöhe weitet sich der Schlitz, das Miederband hängt lose und gibt Einblick auf ein weißes Untergewand. Das blaue Kleid hat kurze, mit einer Goldborte verzierte Überärmel. Unter dem blauen Kleid trägt sie ein sehr weites Unterkleid, das die Ärmel in großer Stofffülle unter dem Oberkleid hervorquellen lässt, und deren lange tütenförmige Enden die zur Klage geformten Hände unterstreichen. Das rötliche Haar fällt offen über ihre Schultern. Der Kopf ist mit einem weißen Schleier bedeckt, der bis auf den Boden reicht und in seiner Überlänge auch den Boden um sie bedeckt. Dieser weiße mantelartige Umhang geht auch hier auf das weiße Bußgewand zurück, wie es von den Reuerinnen getragen wurde.

Josef von Arimathia und Nikodemus präsentieren dem Betrachter den Leichnam Christi auf einem Tuch, beide Heilige sind in kostbare Gewänder gekleidet. Josef der Ältere mit einem grauen Bart trägt einen an den kurzen Überärmeln mit Pelz verbrämten, kostbaren Übermantel. Auch sein Untergewand scheint aus kostbarem, samtigen Material zu sein. Nikodemus im roten Übermantel erscheint wie in einem Habit. Seine rote Haube findet sich immer wieder in den Darstellungen des Nikodemus, so auch in Rogiers Riggisberger Kreuzigung (Abb. 2).

Dieser Beweinung wohnt ein eigentümlicher vestimentärer Modus inne: denn einerseits wirken die Heiligen in ihren Gewändern ausgesprochen „brav“ gekleidet, andererseits erscheint am rechten Bildrand ein Paar, dessen Frau durch eine auffällige Kopfbedeckung in orientalischer Manier hervorsticht. Es wurde vorgeschlagen, dieses Paar als Stifter des Bildes zu identifizieren, Belting ist der Meinung, dass der orientalische Kopfschmuck der Frau eine Stifterin grundsätzlich ausschließt.²¹⁰ Wäre es nicht möglich, in dieser Figur die Stifterin in der Pose der Maria aus Magdala am See Genezareth zu sehen, die „voll des Vermögens für Christus“ war? Die kniende Magdalena könnte den Aspekt der Heiligen mit dem Salbgefäß, also Maria Ägyptica repräsentieren. Der Mann ist die einzige in der bürgerlichen Tracht des 15. Jahrhunderts gekleidete Person, worauf bereits sehr früh Hulin de Loo hinwies.²¹¹

Petrus Christus gelingt der Versuch nicht ganz, sich von Rogiers Kreuzabnahme zu emanzipieren. Es handelt sich bei seiner Beweinung um eine Lösung, die in der vestimentären Sprache keine Neuschöpfung findet, und bereits Gezeigtes vergisst – neu und kleidersprachlich außergewöhnlich ist die Figur am rechten Bildrand, die bereits auf die manierten Figurentypen eines Dirk Bouts oder des Meisters der Virgo inter Virgines verweisen.

²¹⁰ Zur Diskussion: Ebenda, S. 201.

²¹¹ Ebenda, S. 201 und G. Hulin de Loo, Bruges 1902, Exposition des tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècle. Catalogue critique, Gent 1902.

2.4.4. Maria Magdalena unter dem Kreuz bei Hans Memling

Nachdem der vestimentäre Code in seiner Ausprägung für das Mannequin Magdalena bei Rogier exemplarisch beschrieben wurde, ist sie in den Gemälden seiner Nachfolgeneration sofort wieder zu erkennen.

Der Passionsaltar der Familie Greverade zählt zu den spätesten Werken im Oeuvre Hans Memlings (Abb. 24).²¹² Dieser kam im Jahr 1465 nach Brügge, also ungefähr zu der Zeit, als Rogier seine letzten Werke schuf.²¹³ Im Inventar der Kunstkammer der Erzherzogin Margarethe von Österreich gibt es einen Hinweis aus dem Jahr 1524 auf eine Zusammenarbeit der beiden Künstler. Verzeichnet ist ein Triptychon, dessen Mittelbild von Rogier und dessen Flügel von Memling gemalt wurden.²¹⁴ Dieser geöffnete Altar erzählt, auf drei Tafeln verteilt, die Kreuztragung links, die Passion in der Mitte, Auferstehung und Himmelfahrt Christi auf der rechten Seite. Es handelt sich bei der Kreuzigungsszene um den Typus des an „*Volk und Geschehen reichen*“ Kalvarienberges. Diese Szene, 1,90 x 1,90 m groß, zeigt den Gekreuzigten flankiert von den Schächern im oberen Bilddrittel vor einer dramatischen Weltlandschaft mit bewölktem Horizont. Unterhalb des Kreuzes befindet sich das teils berittene Volk mit dem Centurio. Auf der rechten unteren Bildhälfte streiten die vier Soldaten in der Mantelszene. Gegenüber befindet sich der Trauerplatz für Maria, Johannes und die tröstende Maria Salome. Die Schädelstätte ist als eine freie grüne Fläche dargestellt, und rechts und links davon ragen jeweils Maria Magdalena und Nikodemus wie Säulenheilige aus der Szene hervor.

Maria Magdalena hat in der Komposition eine exponierte Position inne. Wie auf einer Drehbühne steht sie auf der Hügelkuppe Golgotha und ringt die Hände dem Gekreuzigten entgegen. Der Körper ist in einer großen S-Kurve expressiv zum Kreuz gebogen. Unterstützt wird dieser Sprachgestus durch eine prächtige Kleidung, die dieser Figur eine besondere Stellung zukommen lässt.

²¹² Vgl. Ausst. Kat. Memling und seine Zeit. Brügge und die Renaissance, Hg. von Maximiliaan P.J. Martens, Stuttgart, 1998, S. 66ff.

²¹³ Memling wurde um 1433 in Seligenstadt am Main geboren. Vgl. Dirk De Vos, Hans Memling, London 1994, Nr. 90, S. 320 ff.

²¹⁴ Belting/Kruse, Erfindung des Gemäldes, S. 243. „Die ältere Kunsthistorikergeneration sieht daher, auf Vasaris (1550) und Guicciardini (1567) Beschreibungen, die Memling einen „discepolo“ und „creato“ von Rogier nannten, Lehrer und Schüler bezeichnet.“ Die heutige Forschungslinie, die von Dirk de Vos vertreten wird, versucht die Hände zu differenzieren. Vgl. dazu De Vos, Hans Memling (c. 1440-1494): life and work. In: Ausst. Kat. Hans Memling, Brügge 1994, S. 13 ff – Wann und ob Rogier zusammengearbeitet haben ist umstritten, möglicherweise bereits vor dem Tod Rogiers 1464. De Vos vermutet, dass Memling bereits 1460 in Rogiers Werkstatt am Sforza Triptychon mitgearbeitet hat. Vgl. dazu Dirk De Vos, Hans Memling. The Complete Works, London 1994, S. 20, Sowie das Kapitel: Memling and Van der Weyden – mit zahlreichen Beispielen, S. 361ff.

Zahlreiche Magdalenen in Memlings Werk sind Varianten der einst von Rogier für den Sakramentsaltar gefundenen Schöpfung. So trägt Magdalena auf Memlings Beweinung (Abb. 25) ein vergleichbares dunkelpurpurnes, geschnürtes Unterkleid, Medaillongürtel, Schmuckärmel, die an mit Quasten verzierte Oberärmele genäht sind, offene Haare über die Schulter fallend, einen Kopfschleier, mit dessen Zipfel sie sich ihre Tränen trocknet, und einen lose über die Schulter gleitenden Mantel.²¹⁵

So wirkt die Magdalena der Beweinungsszene auf dem um 1480 entstandenen Triptychon von Adriaan Reins (Abb. 26) wie ein Zitat aus Rogiers Riggisbergtriptychon.²¹⁶ Ihr blaues Überkleid ist von der Brust bis zum Nabel niederartig mit einer schwarzen Kordel geschnürt und mit Fell gefüttert. Das erkennt man, weil sie den Rock effektiv hochgeschlagen hat und darunter ein „Goldgrundgewand“ hervor scheint.²¹⁷

Gemeint ist ein Unterkleid aus kostbarem Stoff, mit roten Granatäpfeln auf goldenem Grund. Magdalena trägt die Haare offen und ihre Hände sind im Klagegestus vor dem Körper verschränkt. Man spürt deutlich das Bemühen, mit dem Memling bei Magdalena um eine eigene Dramatik kämpft, dennoch findet er für sie keine eigene Komposition – Rogiers Form ist überdeutlich wieder erkennbar. Auf dem Außenflügel des Triptychons befindet sich eine Darstellung der Maria Ägyptica. Die Sünderin ist in ihrer leiblichen Schönheit und von einem dunklen Tuchumhang, als auch von ihren Haaren bedeckt, dargestellt. Als Attribut sind dieser, wie es in der Legende steht, drei Brotlaibe in die Arme gegeben. Hier erleben wir eine deutliche Differenzierung der Darstellung von Maria Magdalena und Maria Ägyptica auf einem niederländischen Retabel des 15. Jahrhunderts.

Ein gleichzeitig entstandenes Triptychon mit der Szene der Rast auf der Flucht nach Ägypten (Abb. 27) zeigt die zuvor besprochene Magdalena mit abgelegtem Obergewand in der Pracht des Brokatgewandes.²¹⁸

Hans Memling verfeinert den von seinem Lehrer übernommen vestimentären Code in seinen Darstellungen, findet jedoch nicht zu der ausgeprägten vestimentären Sprache wie dieser. Das lässt sich an einer Reihung seiner Magdalenenfiguren unter dem Kreuz aufzeigen. So verweist Mireille Madou im Werk Memlings auf zahlreiche Quellenbeispiele der Alltagskleidung, von ihr „materielle cultuur“ genannt.²¹⁹

²¹⁵ De Vos, Hans Memling, Nr. 25, S. 139, (Rom, Galleria Doria Pamphilij, 1475-1480 entstanden).

²¹⁶ Ebenda, Nr. 37, S. 171, (Brügge, St. – Jans Hospital).

²¹⁷ Madou hebt besonders die dekorative Schürung hervor, ohne sie jedoch weiter zu interpretieren. In: Kleding en mode in het oeuvre van Memling, In: Hans Memling, Essays onder leiding van Dirk de Vos, Brügge 1994 S. 55.

²¹⁸ De Vos, Hans Memling, Nr. 41, S. 18 (Paris Louvre, Inv. Nr. 1974-307).

²¹⁹ Mireille Madou, Kleding en mode in het oeuvre van Memling, S.50-63, bes. Abb. 10.

Lässt man die Galerie der von Memling gemalten Porträts Revue passieren, ist augenfällig, wie sehr das schwarze Gewand zum durchgängigen Dresscode des Brügger Bürgertums wurde, und in welchem Gegensatz dieses zur prächtigen sakralen Kleiderwelt der Altarbilder steht.²²⁰

2.4.5. Bartholomäusmeister: Kreuzigung mit Maria Magdalena (Paris)

Der noch immer mit einem Notnamen versehene Bartholomäusmeister ist ein Vertreter aus der Kölner Malerei, der mit ungewöhnlich großer Rezeption Anregungen aus den verschiedensten Kunstlandschaften (nördliche und südliche Niederlande, Oberdeutschland, Köln) aufnahm und ein sehr charakteristisches Werk vor allem in Hinblick auf Kleidung, Gestik und Gebärde schuf.²²¹ Ob dieser Meister, wie von Alfred Stange vermutet, ein Mönch war, der zur Darstellung einer ungewöhnlichen Magdalena kam, ist nicht erwiesen.²²² Jedenfalls haben seine Heiligendarstellungen zahlreiche Betrachter zu Bemerkungen wie der von Mela Escherich inspiriert: *„Diese Märtyrerinnen sind schauspielende Gesellschaftstiere, arme Löwinnen mit unersättlicher Genussucht, Königinnen über Sklaven der Leidenschaft und selbst Sklavinnen ihrer Wünsche, die Leiden schaffen. [...] Fast glauben wir Worte von ihren Lippen zu hören, wie sie Oscar Wilde seiner Salome in den Mund legt.“*²²³

Die Kreuzabnahme des Bartholomäusmeisters (Abb. 12) folgt in Bildaufbau und Komposition der zuvor analysierten Kreuzigungsgruppe, das sich heute im Prado befindet (Abb. 2).²²⁴ Sie zählt im Werk des Bartholomäusmeisters zu dessen monumentalsten und eindrucksvollsten Bildern.²²⁵ Dabei haben wir es mit einer Passionstruppe zu tun, die einer Gruppe von Landsknechten entsprungen zu sein scheint, wie das Beispiel des Nikodemus zeigt.

²²⁰ Vgl. dazu Dirk de Vos, Hans Memling, London 1994, hier etwa die Nr. 9 (der Brügger Kaufmann Tommaso Portinari und seine Frau Maria Baroncelli), Nr. 12 (Männerporträt), Nr. 14 (Porträt eines älteren Paares), Nr. 22 (Porträt des Brügger Patriziers).

²²¹ Zur Zuschreibungsfrage vgl. die jüngsten Forschungsergebnisse in Ausst.Kat. Der Meister des Bartholomäus-Altars. Porträt eines Unbekannten, Köln 2001, S. 12 ff.

²²² Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 5, München/ Berlin 1952, S. 61-73, hier S. 61.

²²³ Mela Escherich, Die Schule von Köln, Straßburg 1907, S. 100.

²²⁴ Dass dieser Meister ein besonderes Naheverhältnis zum Vestimentären besitzt, verdeutlicht die Tatsache, dass anlässlich der 2001 im Köln stattgefundenen Ausstellung auch zwei Artikel zu Kleidung und Stoff in dem Katalog aufgenommen wurden. Regina Urban, Die weltliche Kleidung auf Gemälden des Bartholomäusmeisters, In: Kat. Köln 2001, S. 203ff, sowie Barbara Beaucamp-Markowsky. Die Seidenstoffe auf den Gemälden des Bartholomäusmeisters. In: Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars. Hg. von Reiner Budde und Roland Krischel, Köln 2001, S. 232ff.

Köln ist überhaupt führend in der Analyse der vestimären Details anlässlich von Ausstellungskonzepten, eine Tradition, die Aenne Liebreich einst begründete und die bis hin zu den jüngsten Publikationen über Stefan Lochner reicht.

²²⁵ Ebenda, Nr. 75, S. 402f.

Am rechten Bildrand befindet sich die Figur der Maria Magdalena, die seit Rogier eine signifikante Verwandlung durchmachte. Anders als bei diesem ist ihre hier dargestellte Geste die der *compassio*. Mit ihrer mit einem feinen grünen Handschuh bekleideten linken Hand greift sie sich im Schmerz an die linke Brust, die dadurch im Dekolleté erhöht dem Betrachter präsentiert wird und an Darstellungen der nährenden Maria Lactans erinnert. Immer deutlicher wird neben der *compassio* die Erotik der Maria Magdalena in den Mittelpunkt gestellt.

Hier ist das Haar vollständig von ihrer Kopfbedeckung verhüllt. Magdalena trägt über einem kostbaren, mit Schmuck und Perlen verzierten Kopfbund einen Haarschleier, der in orientalischer Manier gehalten wird. Ihr weißes Oberkleid kann auch als angemessene Trauerfarbe verstanden werden; würde man Magdalena als „magna peccatrix“ verstehen, mag dieses Kleid auch eine Bußgewandung andeuten und auf die Ordenstracht der Magdalenerinnen oder Reuerinnen zurückzuführen sein, denen sich besonders ehemalige Dirnen anschlossen, was in diesem Kontext ein nahe liegender vestimentärer Verweis wäre.²²⁶ Für die Reuerinnen versinnbildlichte Weiß als Farbe der Reinheit Unschuld und Absage an das frühere sündige Leben.

Die Heilige Maria Magdalena ist in diesem Werk durch viele Details hervorgehoben, die sie am Kreuz seit Giotto zu einem Angelpunkt der Bildaussage machte. So wird sie als von den Sünden durch Reue erlöste Heilige effektiv in Szene gesetzt. Dazu tragen neben dem Gewand auch andere vestimentäre Details bei, wie der bereits erwähnte grüne Fingerhandschuh. Einen Handschuh trägt sie, den anderen hat sie über das Salbgefäß gelegt, um mit der barbloßen Hand den Leichnam Christi zu berühren. Von Fingerhandschuhen weiß man nicht nur, dass sie bis ins 16. Jahrhundert ausgesprochen selten und kostbar waren, sondern auch um deren ikonographisch-metaphorische Aufladung als Symbol.²²⁷ Seit dem Jahr 1000 gibt es den Damenhandschuh, und erst im späten Mittelalter, zur Zeit des Bartholomäusmeisters wurde er Modeartikel der höheren Stände.²²⁸

Der Bartholomäusmeister verwendet den Handschuh in ausdrucksvoller gestischer Weise. Hiermit formuliert er ein besonderes Motiv göttlicher Gnade gegenüber dieser Heiligen, jedoch ursprünglich Ausgegrenzten, was die Darstellung ihres Lebens mit vestimentären Mitteln vervollständigt. In der Liturgie ist vorgeschrieben, dass Heiliges, insbesondere das Sakrament, nur

²²⁶ Vgl. dazu Dorn, Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters, S. 58.

²²⁷ Berent Schwineköper, Der Handschuh im Recht. Ämterwesen, Brauch und Volksglaube, Berlin 1938 (Nachdruck, Sigmaringen 1981), S. 33 – sowie Valerie Cumming, Gloves, London 1982 (The Costume Accessories Series. Hrsg. Von Aileen Ribeiro), J.R. Sobitschka, Entstehung und Gebrauch des Handschuhs, Wien 1906.

²²⁸ Schwineköper, Der Handschuh, S. 33f.

„*manus velatae*“ berührt werden darf.²²⁹ In diesem Moment ergreift jene Heilige, die als große Sünderin gilt, den Leichnam Jesu sogar mit entblößter Hand, was durch den Gegensatz in der Darstellung des Handschuhs noch wesentlich verstärkt wird.

Diese Darstellung der Magdalena ist in ihrer prononzierten Gestik und kostümhaften Ausstattung ein Werk, das überleitet zu den Magdalenendarstellungen der Renaissance. Möglicherweise wird hier das im 17. Jahrhundert sehr beliebte Motiv der in Schmerz und Sühne dem Betrachter präsentierten Brust Magdalenas vorbereitet.²³⁰

²²⁹ Die Geste ist ein weiterer Hinweis auf den liturgischen Charakter des Bildes. Denn in der Liturgie der Karfreitags- und Totenmessen zelebrierte der Bischof ohne die ihm sonst zustehenden Handschuhe. Vgl. dazu Albrecht Dieterich, Der Ritus der verhüllenden Hände. In: Kleine Schriften, Berlin 1911, S. 440-448, sowie Ludwig Eisenhofer, Handbuch der Katholischen Liturgik, Bd. I., Freiburg/Br. 1932, S. 447.

²³⁰ Tizian ist derjenige, der Magdalena erstmals mit entblößter Brust darstellt – oder anders gesagt, der den Topos der Bußheiligen in ihrem Schmerz dazu verwendet, einen weiblichen Akt darstellen zu können. Vgl. dazu Monika Ingenhoff - Danhäuser, Maria Magdalena. Heilige und Sünderin der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian. Diss. Tübingen, 1984.

3. Die burgundische Mode und die Moden des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden

Das 15. Jahrhundert bringt neben der Malerei der Altniederländer, die sich durch delicate Malweise und unübertroffenen Detailrealismus auszeichnet, auch in der „Haute Couture“ eine neue französische Linie, die bis heute als „burgundische Mode“ bezeichnet wird.²³¹ Gleichzeitig leben und arbeiten Künstler wie Rogier van der Weyden oder Hans Memling als dessen Nachfolger in einer Gesellschaft, die sich in hochmodischer Kleidung präsentierte. Selbstverständlich übt die Kleidersilhouette dieser Umwelt bewusst und unbewusst Einfluss auf die Darstellungsweise des Künstlers aus.²³² Da dies, wie aufgezeigt, auch für die wohl häufigste Darstellung des Christentums, der Kreuzigung gilt, ist es aufschlussreich, die Zeitmode, die zur Zeit der Entstehung der Darstellungen getragen wurde, in ihrer Bedingtheit aufzuzeigen.²³³

Die Wahrnehmung der burgundischen Mode beginnt bei den Alltagsblättern der Très Riches Heures der Gebrüder Limburg (z.B. die Monatszyklen, etwa der August), auf denen die Kleiderdarstellungen wie ein Prachtdefilee der französischen Hofkultur erscheinen.²³⁴ Auch die burgundischen Tapisserien der 1430er bis 1470er Jahre sind Spiegelbild einer prunkliebenden Gesellschaft, die ihre vestimentäre Leidenschaft in Fäden wirkt.²³⁵ Magnifizenz ist die Fürstentugend der Prachtentfaltung.²³⁶ Das ethische Gebot ist abgeleitet aus der Nikomachischen Ethik des Aristoteles und wurde zur theoretischen Grundlage der atemberaubenden Pracht am burgundischen Hof.

²³¹ Panofsky, Die altniederländische Malerei, 74 ff. Skulptur und Tafelmalerei um 1400. Das Problem Burgund.

²³² Auch der nackte Körper unterliegt der zeitmodischen Silhouette. Diesen Gedanken verdanke ich Frau Prof. Dr. Annemarie Bönsch, Wien.

²³³ Von Rogier wissen wir, dass er den Rang eines *valet de chambre*, eines Hofkünstlers im Rang eines Kammerdieners am Hof einnahm. Maler, die beispielsweise am burgundischen Hof dieses Amt innehatten schufen neben Tapisserien, Wandmalereien, Gemälden und Miniaturen auch Gewänder und Goldschmiedewerke, ebenso Entwürfe für Stickereien und Stoffmuster. Vgl. dazu Birgit Franke und Barbara Welzel, Paläste und Zelte voller Kunst. Zur Hofkultur Karls des Kühnen. In: Aust. Kat.: Karl der Kühne (1433-1477). Kunst, Krieg und Hofkultur. Hg. von Susan Marti, Till-Holger Borchert und Gabriele Keck. Bern 2008, S. 51ff.

²³⁴ Raymond Cazelles und Johannes Rathofer. Das Stundenbuch des Duc de Berry. Les Très Riches Heures. Mit einer Einführung von Umberto Eco, Luzern 1988, S. 13 ff. und Abb.73.

²³⁵ Hervorragendes Bildmaterial in: Rapp Buri/Stucky-Schürer. Burgundische Tapisserien. Zur Bedeutung der Tapisserien wurde unlängst an der Universität Zürich ein neues Forschungsprojekt zur Ikonologie des Textilen in Kunst und Architektur, unter der Leitung von Dr. Tristan Weddingen eingerichtet. Vgl. dazu <http://www.khist.uhz.ch/neuzeit/res/textile.html> (aufgerufen am 7.7.2010).

²³⁶ Vgl. dazu 3.8., sowie auch die Untersuchung von Birgit Franke, Magnifizenz. Die Tugend der Prachtentfaltung und die französische Kunst um 1400, In: Dortmund und Konrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa, hrsg. Von Thomas Schilp und Barbara Welzel (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 3), Bielefeld 2004, S. 141 – 161.

Kommt dazu noch die Attitüde eines burgundischen Herzogs wie des Exzentrikers Karl des Kühnen, sich, seine Familie, seinen Hofstaat, seine Bücher, alles was ihn umgab, manisch in ein mysteriöses aber zugleich hochmodisches Schwarz zu kleiden, scheint „burgundische Mode“ der *dernier cri* des 15. Jahrhunderts in Frankreich gewesen zu sein. Exklusivität, Abgehobenheit, Absonderung, Distinktion, all diese Begriffe, die Mode heute umschreiben, gelten auch für dieses Phänomen.

3.1. Die französisch-burgundische Mode

Die burgundische Mode, ihre Bedeutung und ihre Ausprägungen sind weit weniger erforscht und definiert, als die Verwendung des Begriffs vermuten lässt.²³⁷ Der größte um die Jahrhundertmitte von den Herrschern und ihrem Adel geschaffene Markt betraf Kleidung und Einrichtungsgegenstände, die burgundische Gesellschaft war vestimentär aufgeladen.²³⁸

Auch das Material war exklusiv, die Hofschneider verwendeten keine billigen Stoffe aus heimischer Herstellung, sondern teurere, die aus großen Entfernungen geliefert wurden. Zu den wichtigsten verwendeten Textilien gehörten die schweren und außerordentlich kostspieligen Stoffe aus den Niederlanden und deren Imitate aus der Toskana, später Wolltuche aus England. Noch teurer waren die Seidenstoffe, die zumeist aus Italien oder von den Handelsvertretern vor Ort bezogen wurden.²³⁹

Die burgundische Mode hatte Vorbildcharakter, bildete aber zugleich das Ende der höfischen und damit der mittelalterlichen Kostümgeschichte²⁴⁰, wie aus der Beschreibung der Kunst- und Kostümhistorikerin Erika Thiel hervorgeht: „*Die höfische Mode war nicht mehr fähig, etwas Neues zu entwickeln, sie konnte die Formen nur noch zu jener Überspitzung führen, wie sie – im wahrsten Sinne*

²³⁷ Zur Ausprägung und Bedeutung der sog. höfischen Mode im späten Mittelalter, insbesondere der französischen, informiert neben Stella Mary Newon, *Fashion in the Age of the Black Prince, Study of the years 1340-1365*, Woodbridge 1980, S. 21-28, die sich hier mit den Entwicklungstendenzen englischen und französischen Kleidung des 14. Jh. auseinandersetzt, vor allem Francois Boucher, *20.000 Years of Fashion*, New York 1983, S. 192 – 198. Zur Houppelande s. dort S. 195 und zur Mode Burgunds, S. 202f. Vgl. Margaret Scott, *The history of Dress, Late Gothic Europe, 1400- 1500*, London und New York, 1980, deren Untersuchung sich auf die französisch-burgundische Kleidermode des 15. Jh. konzentriert. Zudem ist auf die Arbeit von Post, *Die französisch – niederländische Männertracht*, zu verweisen, S. 35-51.

²³⁸ Ebenda (Scott).

²³⁹ Zum Stoffhandel des 15. Jahrhunderts vgl.: Mazzaoui, *The Italian Cotton Industry in the Later Middle Ages 1100-1600*.

²⁴⁰ Michele Beaulieu, Jeanne Baylé, *Le Costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire. 1364 - 1477*. Paris 1959 und Joan Evans, *Dress in Medieval France*, Oxford 1952. Nach der Schlacht bei Nancy im Jahre 1477 verblaßte der Einfluß des burgundischen Hofes wieder. Siehe dazu C.A.J. Armstrong, *Das goldene Zeitalter von Burgund*, in: *Europäische Fürstenhöfe 1400-1800*, hrsg. v. A.G. Dickens, Graz- Wien- Köln 1978, S. 55-76.

des Wortes – für die Mode des ausgehenden Mittelalters charakteristisch ist. Aber selbst die äußersten Übertreibungen konnten den Adel nicht mehr davor bewahren, dass seine Kleidung von den Bürgern nachgeahmt wurde. Innerhalb des Bürgertums wuchs die Schicht, die auch den härtesten modischen Konkurrenzkampf durchstehen konnte. Für Deutschland, wo ein ähnlich tonangebender Hof wie der burgundische fehlt und daher eine Fülle von lokalen Sonderentwicklungen zu beobachten ist, geht mit dem Untergang der burgundischen Macht (1476/77) gleichsam die letzte Richtschnur der Trachtentwicklung verloren. Gleich wie mit den Mitteln der Nahrung strebt das ehrgeizige Bürgertum auch mit der Kleidung danach, sein Selbstwertgefühl zur Schau zu stellen.“²⁴¹ Italien war, bestehend aus einer Anzahl patrizischer Stadtstaaten, Fürsten- und Herzogtümer, sowie Signorien bestehend, niemals in der Mode so höfisch maniert wie Frankreich.²⁴²

Vergleicht man die in den verschiedenen kostümgeschichtlichen Nachschlagewerken zu findenden typischen Neuerungen der burgundischen Mode, werden dort Charakteristika beschrieben, die nicht immer in den untersuchten Bildwerken auszumachen sind. Wichtig ist zu betonen, dass die Prachtentfaltung am burgundischen Hof extrem textilaufgeladen war, dass Karl der Kühne auf seinen Kriegen vor allem eine reiche Ausstattung vom textilen Material mit sich zog.

Die beliebte burgundische Hörnerfrisur ist ein von Historikern immer gern angeführtes Beispiel burgundischer Mode.²⁴³ Die an beiden Seiten künstlich aufgebauten Wülste der Haartracht gaben dieser ihren Namen. Die kunstvoll darüber getragene Haube gab der Kopfbedeckung ihre Form. In Rogiers Sakramentsaltar (Abb. 17) wird diese Frisur von einer eleganten Adelligen getragen. Wie alle modischen Neuerungen erfuhr diese Hörnerfrisur schärfste Ablehnung von Seiten der klerikalen Kritiker. So schrieb der Theologe Jan Hus, der wohl als Sonderfall gilt, in seiner Schrift: „*De Sacerdotum et Monachorum carnalium adomatione*“ auch gegen den Kleiderluxus seiner Zeit über die Hörnertracht ein einseitiges und misogynen Pamphlet: „*Die Frauen wollten durch eine wunderbare Anordnung selbst gehört sein in ihrer äußeren Erscheinung, damit sie gleichfalls öffentlich zeugten, dass sie dem Tiere zugehören; denn auf ihren Köpfen gestalten sie die Schleier mit einer so gewissen Kunst und nicht ohne große Mühe so, dass mindestens drei Hörner, eins über der Stirn, die anderen auf dem Scheitel des Hauptes emporragen.*“²⁴⁴

²⁴¹ Erika Thiel, Geschichte des Kostüms, Wilhelmshaven 1987, S. 137ff, Abb. 242. Erika Thiel war Kunsthistorikerin, die sich auch mit Mode befasste, dieses beeinflusste selbstverständlich ihre Sichtweise auf die Dinge, sowie Alltag im Spätmittelalter, Hg. von Harry Kühnel, Graz 2003, S. 243.

²⁴² Vgl. dazu Birbari, Dress in Italian Painting und Hanns Floerke, Die Moden der italienischen Renaissance, München 1917.

²⁴³ James Lawer, Costume and Fashion. A concise History, London 1986, S. 73, Abb. 68 Christine de Pisan präsentiert ihr Buch an Isabel von Bayern. Buchmalerei Frankreich, Anfang 14. Jahrhundert.

²⁴⁴ Thiel, Geschichte des Kostüms, S. 147.

Als Symbol und charakteristisch für die burgundische Mode war der Hennin, jene zuckerhutförmige Kopfbedeckung, deren hohe und spitze Form ganz dem auf das Schlanke und Spitze gerichteten Zeitgeschmack entsprach; wobei ein langer, von der Spitze des Hennins bis zur Erde herab fallender Schleier das Charakteristikum war. Maria von Burgund wurde häufig mit diesem Hennin dargestellt, wie auf einer Zeichnung der Albertina ersichtlich ist (Abb. 29).²⁴⁵

Für die höfische Gesellschaft des Hochmittelalters galten volle, leuchtende Farbtöne als schön und angemessen. Elegant und vornehm waren die sieben Farben Rot, Blau, Grün, Goldgelb, Braun, Weiß und Schwarz verwendet. Bevorzugt wird allerdings Rot getragen, das in verschiedenen Spielarten vom leuchtenden Scharlach bis zum Karmesin vorkommt. Alle abgetönten Farben, selbst helles Rot, liches Blau oder Grün wurden als unelegant abgelehnt.²⁴⁶ Wenn die einzelnen Kleidungsstücke auch einfarbig blieben, wurde ihr Eindruck dadurch ins Bunte gesteigert, dass man für Ober- und Untergewänder verschiedenfarbige Stoffe wählte und diese wiederum mit andersfarbigem Futter versah. Alle gebrochenen, ins Schmutzige und Grau spielende Töne werden als unschön betrachtet und den unteren Volksschichten als Zeichen ihrer niedrigen Herkunft zugewiesen.²⁴⁷ Nach und nach erobern sich jedoch breitere Bevölkerungsschichten die Farben des Adels. Dies konnte auch ein Grund für die Gegenreaktion sein, dass im Adel des burgundischen Hofes Schwarz zur Modefarbe wurde.²⁴⁸ Schwarzes Gewand ist in seiner Aussage polyvalent. Als härteste und dichteste unter den Farben setzt man sich in schwarzer Gewandung am stärksten von seiner Umwelt ab. Seit der Antike ist Schwarz als Trauerfarbe belegt, sie drückt jedoch auch Strenge und Würde, sowie Autorität und Macht aus.

Die Gewandsilhouette verändert sich im 15. Jahrhundert, so kommt es in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu einer nach unten verlaufenden Verbreiterung des Gewandes und dadurch zu einer Ausweitung der Silhouette. Man denke hier an die prächtigen Kostümdarstellungen Pisanellos oder Jan van Eycks. Die Kopfbedeckungen sind meisten breitwülstig. Die Unterkleidung ist enganliegend: Im Oberkleid haben wir es mit einer sich nach unten ausbreitenden Materialfülle zu tun, wie es in dem Arnolfini Doppelporträt Jan van Eycks zu erkennen ist (Abb. 34). Das Frauengewand ist noch ungeteilt. Meist wird es ohne Gürtel getragen, falls ein solcher vorhanden ist, sitzt er hoch, um die Zäsur der Taille zu verdecken.

²⁴⁵ Maximilian und Maria von Burgund in höfischer Mode, Zeichnung Wien, Albertina, Inv. 24425 (Kat. 160). Kat. Karl der Kühne, Taf. 65.

²⁴⁶ Vgl. dazu Ausst. Kat. Weiße Westen – Rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack, Berlin 1983, S. 29.

²⁴⁷ Vor allem ungefärbte Stoffe wurden von den einfachen Bevölkerungsschichten getragen.

²⁴⁸ Die Schlichtheit der Ordenstrachten geht auf die Haltung der Absage an die persönliche Luxusentfaltung zurück, beinhaltet aber auch die Idee, dass dunkle Kleidung als Bild der selbst gewählten Klausur und als Abschirmung gegen störende Sinneseindrücke zu verstehen sei.

Außerdem brachte die „Idealsilhouette“ der Zeit, die der schwangeren, fruchtbaren Frau, die Notwendigkeit des höher getragenen Gürtels mit sich. Der Gürtel des Mannes lag der Hüfte auf. Dies ist in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein zu beobachtendes, zeittypisches Charakteristikum: die Unterscheidung des Geschlechts aufgrund der Höhe des Gürtels.

Die Röcke weisen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gelegentlich in die Länge ziehende Schleppen auf, was mit der nach unten verlaufenden Form einhergeht. Die Ausschnitte der Oberkleider, die denen der männlichen Wamsformen gleichen, sind sehr tief und spitzen sich (meist am Rücken) zu. Gleiche Tendenzen können auch bei den Rüstungen beobachtet werden.

Die in dieser Zeit sich in ihrer Blüte befindende Buchmalerei bietet auch kostümhistorisch gute Studienmöglichkeiten, so etwa das Blatt Jan van Eycks „Die Angelpartie“ (Abb. 30).²⁴⁹ Die Frauenmode mit schleppenartig übertrieben gelängten Kleidern ist noch eine Schöpfung in der Tradition der Internationalen Gotik, die bereits um 1390 eine weich fließende Draperie bei der Heiligendarstellung brachte. In manchen Einzelheiten, namentlich in den Stoffballungen und Verdickungen der Kopfbedeckungen sieht Otto Pächt den Modegeschmack der „nächst folgenden Periode“, für den die Aufmachung der Frau des Arnolfini typisch war.²⁵⁰

Im Gegensatz zu Stoffen wurde mit Kleidung im ausgehenden Mittelalter kein Handel betrieben. Man wählte einen Stoff aus und hatte einen oder mehrere Schneider zur Verarbeitung. Daher überrascht es nicht, dass hunderte kleiner Schneiderwerkstätten in jeder Hauptstadt Europas zu finden waren, wie auch eine französische Miniatur (Abb. 31) zeigt²⁵¹, in der zwei Schneider Kleidungsstücke zuschneiden, um diese für die Kunden zu nähen. Die Beschreibungen der Kostüme des Herold von Sizilien in seinen „Blason des Couleurs“ über die Farbenpracht der Turniere ist eine wichtige Quelle für das Verhältnis des Zeitgenossen zur Farbe.²⁵² So erscheint ihm die Farbe Rot als die schönste Farbe, braun etwa als die hässlichste – grün als Naturfarbe, hat für ihn den stärksten Reiz.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts verändert sich die Kleidersilhouette. Das Gewand liegt, allgemein gesprochen, eher am Körper an, wirkt daneben überaus knapp bemessen und überspannt die Körperformen fast wie eine Haut. Dabei werden alle die vertikale Tendenzen des menschlichen Körpers unterbindenden, Breite schaffenden Zäsuren und Eingrenzungen

²⁴⁹ Pächt, Jan van Eyck, S.116ff, Abb. 69. Der Gewandstil, so Pächt, sei durchaus mit dem frühen Datum (um 1417) vereinbar.

²⁵⁰ Ebenda S.116 ff.

²⁵¹ Spufford, Handel, Macht und Reichtum, S. 87.

²⁵² Huizinga, Herbst des Mittelalters, S.396 (ed. Cocheris) und Belting /Kruse, Erfindung des Gemäldes, S. 43, hier geht es um die Augenzeugenschaft. Ich danke Annemarie Bönsch, die im Gespräch wiederholt anmerkt, dass den Zeitzeugen oftmals der Abstand zum Dargestellten fehlt, diese dadurch auch verfälschende Aussagen machen können, daher Quellen immer kritisch zu betrachten sind.

möglichst umgangen und deren Funktionen durch scharfe spitzwinklige Ausformungen übernommen, die ganz im Dienst des Vertikalismus stehen, der diese Gespanntheit verursacht. Beispiel sind die langen, spitz zulaufenden Schnabelschuhe. Auch die Begrenzung nach oben, die Kopfbedeckungen, zeigen in der Profanmalerei eine Tendenz zum Länglichen und Spitzen. Das ebenfalls äußerst enge Wams ist meist an Vorder- und Hinterseite von Schulter zu Schulter mit einem tiefen, bis in die Taille fallenden, sich zuspitzenden Ausschnitt versehen. Die Beine werden mit knappen, aus jeweils einem Stück bestehenden Beinlingen bekleidet. Diese Strumpflinge wurden an das Obergewand angebunden, in der Fachsprache bezeichnet man dies als „angenestelt“.

Wir wissen, dass diese Entwicklung nicht nur luxuriösen und angenehmen Charakter hatte. Beatrix von Ravenstein, eine der vornehmsten Damen am burgundischen Hof, berichtet, dass sie unter ihren Prunkroben ein härenes Gewand trug.²⁵³ Sie war Anhängerin der Devotio Moderna, und ihr Ausspruch ist ein Hinweis auf die nun zu findende Gleichzeitigkeit von höfischem Luxus und mentaler Askese: *„Bekleidet mit Goldtuch und königlicher Zier, wie es ihr zustand, und scheinbar die weltlichste von allen, jedem leeren Worte Gehör schenkend, und nach außen hin solches Wesen zur Schau tragend mit den Leichtfertigesten und Eitelsten – trug sie Tag für Tag auf nacktem Fleisch das härene Gewand, fastete manchen Tag heimlich bei Wasser und Brot, und schlief, wenn ihr Gatte abwesend war, manche Nacht in dem Stroh ihres Bettes.“*²⁵⁴

3.2. Was ist burgundische Mode? Versuch einer Definition

Es wäre heute ein riskantes Unterfangen, Mode nur aus den Photographien der Vogue beurteilen zu wollen, wenn man die damaligen Darstellungen als Äquivalent einer Vogue betrachtete. Da uns aus dem 15. Jahrhundert kaum modische Realien erhalten sind, geht es um den Versuch der Definition einer Gewandsilhouette, einer Formenbeschreibung, und diese müssen wir den überlieferten Bildbeispielen, die einer Vogue des 15. Jahrhunderts entsprächen, entnehmen.

Wie eingangs erwähnt können die Charakteristika, die wir den Sekundärquellen entnehmen, Farbenreichtum, Übertreibung der Schnitte, Überhöhung der Körperlänge, Verfeinerung des Materials bei Beibehaltung des Doppelkleidcharakters und einer vorerst nur

²⁵³ Unter einem härenen Gewand ist ein roh gewebtes, in franziskanischer Tradition ungefärbtes, raues „schmerzhaftes“ Gewebe zu verstehen.

²⁵⁴ Huizinga, Herbst, S. 383. : „*Vestue de drap d’or et de royaux atournemens à luy duisans, et feignant estre la plus mondaine des autres, livrant ascout à toutes paroles perdues, comme maintes font, et montrant de debors de pareil usages avecques les lascives et huisseuses, portoit journellement la haire sur sa chair nue, jeunoit en pain et en eau mainte journée par fiction couverte, et son mary absent couchoit en la paille de son lit mainte nuyt.*”

optischen (nicht schnitttechnischen), geschlechtsspezifischer Horizontalteilung (Männer in der Taille, Frauen unter der Brust), als Merkmale der burgundischen Mode gelten. Der Betrachter muss einkalkulieren, dass die Künstler die Realität überhöhten. Ähnlich wie in der Literatur sind diese Quellen unbedingt kritisch zu betrachten.²⁵⁵

Dennoch erfolgt die Zurschaustellung und Stilisierung des Körpers nach einem bestimmten Ideal durch die Polsterung von Schultern, die Einengung der Taille und durch die Betonung der Beine durch eng anliegende Beinlinge. Mittels hoher und phantastischer Hüte, übertrieben spitzer Schuhe und langer Schleppen wurden die Gestalten in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gestreckt. Durch die Zattlung der Gewänder, d.h. deren ornamentale Ausfransung an den Kanten, wurden die strengen Umrisslinien in ein bizarres Gezack aufgelöst. Die überspitzen Schnabelschuhe konnten auf der Straße nur mit hölzernen Unterschuhen, den sogenannten Trippen, getragen werden. Dazu gehörte der beim Mann auf der Hüfte liegende Schmuckgürtel.

Bei der Dame war die Betonung unter der Brust wichtig, mit einem gleichzeitig hervortretenden Leib. Die Ärmelformen waren mannigfaltig, wie beispielsweise im Doppelporträt des Ehepaars Arnolfini von van Eyck (Abb. 34). Das Auffallendste waren die hohen Kopfbedeckungen, wie z.B. der Hennin, der wie ein spitzer Zuckerhut die Gestalt vergrößerte, oder die Hörnerhaube, die zwei hornartige Spitzen hatte und mit über Drahtgestellten drapierten Schleiern geschmückt war.

Das Phänomen der schwarzen Kleidung ist eine Besonderheit am Burgundischen Hof, die in der Kostüm- und höfischen Geschichte in der Folge immer wieder auftaucht, man denke nur an die Spanische Mode oder den Kleidungsstil der Existentialisten in der Nachkriegszeit des letzten Jahrhunderts. Möglicherweise fand hier das Pathos eines ernsten Gefühls seinen Ausdruck, so trug Philipp der Gute von Burgund nach der Ermordung seines Vaters, als er den englischen König empfing, ein schwarzes Trauergewand, das von dem Pferd, auf dem er ritt, herab bis auf den Boden fiel.²⁵⁶

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts erlosch der Glanz des burgundischen Hofes und damit war das Ende der burgundischen Mode gegeben. Weil aber Elemente des burgundischen Hofzeremoniells in das spanische übergingen, spüren wir den Geist der Burgundischen Mode noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

²⁵⁵ Vgl. zu dieser Problematik Raudszus, Die Zeichensprache der Kleidung.

²⁵⁶ Ruth Klein, Lexikon der Mode, Baden-Baden 1950, S. 67.

3.3. Schwarz als modische Gegenentwicklung

„There is one steady current in the course of fashion that always gains power, whenever it comes to the surface, from its ancient flavor of antifashion. This is the habit of wearing black.“²⁵⁷

Verschwärzung als bildlicher Ausdruck von Modepathos ist ein besonderer Aspekt in der burgundischen Mode, der die Komplexität ihres Phänomens gut erläutert und hier daher vorgestellt werden soll, mit der Unterscheidung zwischen einer modischen und einer sachlichen Verwendung der Farbe Schwarz als Gewandfarbe.

Konform zur Veränderung der Körpersilhouette von der Vertikalen zur Horizontalen verlief die Einführung der schwarzen Farbe in der burgundischen Mode, wobei Schwarz bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts nur von Bürgern getragen wurde.²⁵⁸ Technisch war es bis in das 19. Jahrhundert besonders aufwändig, Textil schwarz zu färben, und die Schwarzfärber bildeten in den Städten eigene Zünfte, die sich von den Schönfärbern absonderten.²⁵⁹ Aus feinen Eisenteilchen und Gerbsäure wurde die schwarze Eisengallusfarbe hergestellt, und das Färben musste sorgfältig vollzogen werden, da sonst das Eisen oxidierte und den Stoff zerstörte.²⁶⁰

In der christlichen Liturgie ist Schwarz, besonders als Gewandfarbe, Ausdruck der Buße, der Demut, des Selbstverleugnens und des Sündenbewusstseins.²⁶¹ So dienen schwarze Altarvorhänge in der Kirche der moralischen Erbauung der Gläubigen, indem sie ihm das Schwarz seiner Sünden vor Augen führen und ihn daher zu Demut und Abtötung des Fleisches anhalten. Nach Innozenz III. (1160-1216) ist Schwarz die liturgische Farbe der Trauer und des Totengedächtnisses.²⁶² Auch Violett ist neben Schwarz an bestimmten Tagen mit liturgischem Bußcharakter vorgesehen. Das Phänomen der Verschwärzung ist eine bis heute noch offene Forschungsfrage. Thomas Macho sieht in Weiß und Schwarz die Farben, in denen sich die

²⁵⁷ Hollander. *Seeing through clothes*, S. 365 ff.

²⁵⁸ Bildwörterbuch der Kleidung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter. Hg. von Harry Kühnel, Stuttgart, 1992, S. LIX. Aenas Silvius Piccolomini erwähnt 1440/44, dass die wohlhabende Oberschicht Basels sich in schwarzes Tuch hülle. Leonhard Graf von Görz trug 1485 bei einer Firmung ein schwarzes, kurzes Kleid, seine Gemahlin Paola Gonzaga ein dunkles Seidenkleid mit Perlen bestickt.

²⁵⁹ Vgl. Ploss, *Ein Buch von alten Farben*, S. 48

²⁶⁰ Ein Problem, mit dem die Textilrestaurierung heute beschäftigt ist. Besonders bei spätmittelalterlichen Tapisserien kann das Eisenoxid den Wollfaden komplett zerstören. Es handelt sich hierbei um immer wieder von Textilrestauratoren geäußerte Probleme.

²⁶¹ Rudolf Suntrup, *Liturgische Farbenbedeutung*, S. 461ff. Zur Farbe Schwarz vgl. auch Harald Haarmann. *Schwarz. Eine kleine Kulturgeschichte*, Frankfurt/M. 2005 und Klausbernd Vollmar, *Das Geheimnis der Farbe Schwarz*, Großenhain 2000. Zum Thema Schwarz als Gewandfarbe im niederländischen Porträt vgl. auch Max Raphael. *Die Farbe Schwarz*, Frankfurt/Main und Paris 1984.

²⁶² Suntrup, *Liturgische Farbenbedeutung*, S. 461.

Gefährlichkeit der Dinge ankündigt, weil sie sich ihrer Bestimmtheit entziehen.²⁶³ Schwarz, wie wir aus den Löchern im Weltraum, den „black holes“ wissen, bringt auch die Negativität der Dinge zum Vorschein, nämlich ihren Hang, zu verschwinden. Das Weiße, das durchdringend Helle, ist dabei nur scheinbar der schärfste Gegensatz zum Schwarzen; in Wirklichkeit fallen Weiß und Schwarz zusammen, denn das Licht als solches ist unsichtbar und im reinen Licht sieht man ebenso wenig wie in der reinen Finsternis. Das führt zu der Erklärung, warum manche Kulturen die weiße Farbe zur Farbe des Todes und der Trauer erklärten.

Beim Betrachten der Bilder bezüglich der Farben ist immer die bildnerische Überhöhung zu bedenken, die aufgrund der metaphorischen Farbbedeutung eine Vorliebe für monochrome Darstellungen hatte. Von Herold Sizilien in seinem erwähnten Farbbuch ist uns überliefert, dass dieser Schwarz wegen seiner Einfachheit schätzt, zugleich aber sagt, dass seine Zeitgenossen damit Missbrauch treiben.²⁶⁴ Er entwirft im 15. Jahrhundert ein männliches Idealkostüm, das aus schwarzem Wams, grauen Hosen, schwarzen Schuhen und gelben Handschuhen besteht.

Die Farbe Schwarz als Kleiderfarbe kann sowohl der Weltabgewandtheit und der christlichen Demut Ausdruck geben als auch weltmännischen Chic zur Schau stellen,²⁶⁵ spätestens mit der Favorisierung dieser Farbe durch die französisch-burgundische Adelsgesellschaft des frühen 15. Jahrhunderts. In Burgund stellte Schwarz eine Verbindung zu edler Tugend dar und wurde Höhepunkt vestimentärer Distinktion und modischer Entwicklung.

Inmitten einer luxuriösen Prachtentfaltung am burgundischen Hof entdeckte Herzog Philipp der Gute in seiner „Lust und Sucht nach sinnlicher Erfahrung“ das Schwarz als wirksamste Farbe zur Präsentation seiner Persönlichkeit. Das burgundische Vorbild wurde alsbald auch vom Adel übernommen. Auch sein Gefolge und seine Pferde mussten unique schwarz gekleidet sein. Vor allem schwarzer Samt repräsentiert unstreitig den stolzen, düsteren Prunk, den die Zeit liebte. Anlässlich seiner Begräbnisfeierlichkeiten 1467 in Brügge erhielten nicht weniger als 1200 Höflinge und Diener schwarzen Stoff, um sich einzukleiden. Zu unterscheiden wäre Schwarz als Farbe der Trauer und Buße und Schwarz als Modefarbe.

²⁶³ Thomas Macho, Todesmetaphern, Frankfurt 1987, S. 377: „Die schwarzen Dinge sind nicht gehener; als Requisiten des Teufels oder des Schwarzkünstlers: obnehin gibt es nur Schwarze und Weiße Magie. In der Schwärze der Nacht verlieren die Dinge ihre Bestimmtheit und ihre Identität; in der Nacht lässt sich nichts unterscheiden. Wenn wir die Augen innerhalb eines ganz finstern Raums offen halten, so wird uns ein gewisser Mangel empfindbar“ sagt Goethe in seiner Farbenlehre. In vielen Kulturen ist Schwarz die Farbe des Todes, der Trauer; die Farbe der Melancholie, des schwermütigen Temperaments. Schwarz war die Uniform des Totenkopfordens der Nazis. Schwarz kleidete sich die existentialistische Subkultur in Paris, ihrer Einsicht Nachdruck verleihend, dass wir alle dem Tod und dem Schrecken der Absurdität ausgeliefert sind.“

²⁶⁴ Huizinga, Herbst, S. 396 f.

²⁶⁵ Von John Molloy, dem populärsten Kleiderberater Amerikas stammt das Zitat, dass „Je dunkler ein Anzug oder das Kostüm, desto mehr Autorität ein Träger ausstrahle“. In Kat.: Weiße Westen, Berlin 1983, S. 187.

Die Liebe zur Farbe Schwarz ging so weit, dass in der Folge Karl der Kühne das schwarze Gebetbuch (Wien, ÖNB, Cod. 1856) in Auftrag gab, das als Inbegriff burgundischer Pracht gilt und als Paradigma des Manierismus der Zeit. Das Pergament der Handschrift ist mit einem schwarzen Farbstoff getränkt, die Schrift in Gold- und Silbertinte geschrieben, Randdekor und Miniaturen sind mittels Lichtwerten aus dem dunklen Grund herausgearbeitet, ein Grundmuster von Gold- und Silberhöhungen mit edelsteinhaft aufleuchtenden Farbeinschlüssen. Wie auch auf der schwarzen Kleidung hoben sich hier Edelsteine und Edelmetall besonders effektiv ab. Die Einbände der Bücher waren der Kleidung ähnlich: Satin, Samt und Seidentaft – im schwarzen Gebetbuch haben wir es mit einem spezifischen Ausdruck des burgundischen Prunks zu tun. Wir finden dies auch in der Buchmalerei. Die Widmungsminiatur aus der „Composition de la Sainte Ecriture“ (Abb. 32) zeigt den Herzog mit seinem Gefolge in eleganter burgundischer Kleidung in Grisaille dargestellt – vergleichbar dem Verfremdungseffekt eines Schwarz-Weiß Films.²⁶⁶

Der neo-ciceronische Humanismus, der die Haltung des Adels immer mehr beeinflusste, brachte dem Umgang mit Kleidung neue moralische Bewertungen.²⁶⁷ Für 1468 ist belegt, dass der burgundische Herzog ausdrücklich ein schwarzes Zeremoniengewand anordnete. Es ist eine Vermutung, dass unter Kaiser Karl V. das burgundische Hofzeremoniell mit der Dominanz der schwarzen Kleidung offiziell vom spanischen Hof übernommen wurde, und die düstere Farbe, gepaart mit Gold-, Silber- und Edelsteindekor, eine „unnahbare Strenge und Würde“ hervorrief.²⁶⁸ Schwarz verblieb am spanischen Hof bis in das 17. Jahrhundert die vorherrschende Farbe. Auch in den Kleiderordnungen wurde das Tragen der Farbe Schwarz vorgeschrieben, wie im Gesetz des Herzogs von Florenz aus dem Jahr 1638, das Frauen vorschrieb nach sechs Ehejahren nur noch das Schwarz der sexuellen Enthaltsamkeit zu tragen, was zuvor nur für Witwen und Kleriker galt.²⁶⁹

Es war die bewusste Absonderung von der prachtvoll-fröhlichen Buntheit ringsum, die zu einer „Verschwärzung“ führte, denn es zeigte sich vor allem bei Herzog Philipp dem Guten (1396-1467) eine Abwendung vom Überfluss des Materials in der Öffentlichkeit. Vornehme Zurückhaltung der Farben kennzeichnet auch die zahlreichen Preziosen, die für den Hof geschaffen wurden, und bei denen Grisaille besonders beliebt war, wie zahlreiche Handschriften,

²⁶⁶ Entstanden 1462, Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 9017, fol.38v. Abb. in Ausst.-Kat. Karl der Kühne (2008), S. 184, Abb. Nr. 13.

²⁶⁷ Vgl. Michael Baxandall, Die Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst, Frankfurt 1990, S. 15ff.

²⁶⁸ Es handelt sich hierbei um meine Vermutung – Anm. der Verfasserin.

²⁶⁹ Sehr viel Material zur Bedeutung der Farbe Schwarz vom 15. – 17. Jahrhundert bei Diane Owen Hughes, Frauenmode und ihre Kontrolle. In: Geschichte der Frauen, Frankfurt 1993, S. 162ff.

Emaillarbeiten, Teppiche und Bilder belegen.²⁷⁰ Ein besonders schönes Beispiel ist das Blatt der Handschrift des Meisters der Maria von Burgund, das Margarete von York mit ihren Hofdamen in einer ungewöhnlichen schwarz-weißen Darstellung zeigt (Abb. 33).²⁷¹ Die Damen tragen weiße Oberkleider mit einem schwarzen Miedereinsatz, der Kopfschleier ist schwarz und darauf sitzt ein Hennin mit einem hauchzarten Gazeschleier.

Vielleicht war es aber das prophetische Gespür einer gesellschaftlichen Elite, die etwas vorweg nahm, was dann später in der spanischen Mode tonangebend wurde. Die Spanier mit ihrer neuen Silhouette und der Betonung der Farbe Schwarz bestimmten die europäische Modeentwicklung der Neuzeit. Die Konzentration auf eine Farbe ermöglichte gleichzeitig die Verfeinerung der Schnitttechnik.²⁷²

Obwohl alles um sie herum in Verschwärzung verschwindet, gibt es bis auf eine Ausnahme keine Darstellung der Hl. Maria Magdalena in modisch schwarzer Kleidung! Ihre Darstellung in der Wiener Kreuzigung (Abb. 20) des Rogier van der Weyden, die diese korrespondierend zu den Stiftern in einem schwarzen Mantel zeigt, thematisiert die Verschwärzung der Heiligendarstellung, obwohl vordergründig ein Trauergewand dargestellt ist.²⁷³

Erst im 20. Jahrhundert tritt die Farbe Schwarz aus dem Kontext des Trauergewandes, wird zur Modefarbe und spätestens seit der Postmoderne besonders gerne von Künstlern und Menschen in kreativen Berufen getragen, wie in einer Studie von Cordula Rau beschrieben.²⁷⁴ Ob hier die Worte des großen scholastischen Denkers Erasmus von Rotterdam mitschwingen, dass der wahrhaft große Künstler der Farbe nicht bedürfe?²⁷⁵ Schwarz ist nach wie vor die wirksamste Farbe zur Präsentation der Persönlichkeit.

²⁷⁰ Vgl. Kat. Karl der Kühne, S. 180ff – Till-Holger Borchert vermutet in diesem Artikel, dass es einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem Verzicht auf Farbe und der kirchlichen Liturgie während der Fastenzeit gegeben habe.

²⁷¹ Vgl. dazu Pearson, Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350 – 1530. Farbtafel II. Meister der Maria von Burgund, David Aubert präsentiert sein Buch der Margarete von York. In: Boethius, La consolation de philosophie, 1468 – 1477, Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. E. f. 85, fol. 13 v.

²⁷² So ist heute noch das erste Buch mit Schnittzeichnungen aus Spanien erhalten: Juan de Alcega, Libro de geometria, pratica, y traca, Madrid 1589. Facsimile Hg. von Ruth Bean, Bedford 1979.

²⁷³ Dieser Aspekt wird im Kapitel 3.6. analysiert.

²⁷⁴ Cordula Rau, Why do architects wear black?, Wien 2009.

²⁷⁵ Erasmus von Rotterdam bezog seine Aussage auf das malerische Werk Albrecht Dürers: „*Alle seelischen Zustände des Menschen vermöge Dürer z.B. allein sehr glücklich mittel schwarzer Linien in einer Weise zu schildern, dass jegliche Hinzufügung der Farbe seinen Werken nur schaden könne.*“ Vgl. dazu den Artikel Farbenlehre von Thomas Lersch. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, München 1981. Bd. VII, Sp. 158 -274.

3.4. Märkte, Stoffe und Farben

Die materielle Basis des Wohlstandes in Flandern und Brabant lag in der jahrhundertealten Verbindung von exportorientiertem Textilgewerbe und Fernhandel, der vor allem durch die Hanse prosperierte. Schon im 13. Jahrhundert besaßen beide Regionen in diesem Verbund eine starke internationale Marktposition. Die Auftraggeber der Bilder waren nicht nur Konsumenten sondern Betrachter, die etwas von ihren eigenen Lebens- und Kleiderwelten und Traditionen in den zentralen Kultbildern wieder finden wollten, und denen die Künstler entgegengekommen sind. Denn diese Bilder wenden sich auch, hier paraphrasiere ich Michael Baxandall mit seinem sozialhistorischen Ansatz, an die modischen und textilen Kompetenzen der Betrachter in den europäischen Zentren der Mode.²⁷⁶

Der durchschnittliche Bedarf an Tuch betrug im Mittelalter zwei bis drei Ellen pro Person und Jahr.²⁷⁷ Am Beginn des 14. Jahrhunderts wurden in Ypern, das eine typische Textilfertigungsstadt war, jährlich 69 bis 83 Ellen pro Einwohner produziert, um 1350 in Löwen 42 Ellen, ebensoviel in Leiden um 1500.

Der größte Teil der Produktion war für den Export bestimmt, zumal die Stoffe für den eigenen Bedarf vor Ort in den Niederlanden produziert wurden.²⁷⁸ In den Zentren von Ypern und Gent arbeiteten mehrere tausend Weber und Walker, was eine Professionalität in der Herstellung ermöglichte, die zu einer gleichzeitigen Spezialisierung der Materialverarbeitung führte. Die hohe Qualität des Tuches mit seiner Feinheit, Farbechtheit und Festigkeit war durch viele aufeinanderfolgende Arbeitsgänge bedingt. Die notwendigen Rohstoffe kamen aus einer spezialisierten Schafzucht und bestimmten Färberpflanzen. Manches wurde sogar aus Übersee importiert.

Seit dem 14. Jahrhundert erwuchs dem Tuchgewerbe in Flandern und Brabant zunehmend Konkurrenz aus England, dem wichtigsten Wollproduzenten, sowie aus Norditalien und Holland. Die Hersteller reagierten darauf mit Spezialisierung auf besonders verfeinerte Stoffe, die ihre Anziehungskraft behielten. Man verlegte sich auf preiswerte Varianten und Leinenweberei.

²⁷⁶ Vgl. dazu die Arbeiten von Michael Baxandall zur italienischen Renaissance, wie: Die Wirklichkeit der Bilder und: Die Ursachen der Bilder.

²⁷⁷ Eine Elle maß ca. die Länge der menschlichen Elle, also 60 cm. Drei Ellen entsprechen 180 cm Stoff. Eine Menge, aus der man nur schwer ein Kleid oder einen Mantel fertigen kann. Für eine Surkott wird man 250 bis 300 cm Stoff benötigen (= 5 Ellen).

²⁷⁸ Vgl.: Wim Blockmans, Institutionelle Rahmenbedingungen der Kunstproduktion in den burgundischen Niederlanden. In: Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung. Hg. von Birgit Franke und Barbara Welzel, Berlin 1997, S. 18f.

Dazu kam die Tapisserie, die Teppichweberei, die arbeits- und kapitalintensiv hohes Können erforderte. Im Laufe des 15. Jahrhunderts nahm die Zahl der Teppichwirker in den meisten südniederländischen Städten zu. Zentren waren Arras, Tournai, Gent, Oudenaarde und vor allem Brüssel.²⁷⁹

Die komplizierte Technik dieses Handwerks konnte nur aufgrund der Erfahrungen der Tuchverarbeitung entwickelt werden. Der hohe Preis und die lange Produktionszeit machten große Tapisserien zu höchst exklusiven Artikeln, die sich fast nur die Höfe leisten konnten. Von großer Bedeutung für alle wachsenden Textilregionen war der Anschluss an das internationale Handelsnetz. So war die bereits genannte Hanse der wichtigste Handelspartner Flanderns. Die Hanse als Verbund von Kaufleuten erwarb die Textilproduktion ganzer Dörfer und Städte für ihre Märkte. Italien war dabei der wichtigste Abnehmer, auch als dessen eigene Produktion die Nachfrage veränderte.

England kaufte in großen Mengen Leinen in den Niederlanden. Kennzeichnend für die flämische und brabantische Textilproduktion war eine Vielfalt von weiterverarbeitenden Zweigen, wie etwa die in Brügge ansässige Modeschneiderei. Aus eigenen Stoffen, Pelzen und Bernstein, die von der Hanse aus Preußen eingeführt wurden und Edelmetallen aus den zentraleuropäischen Minen fertigte man in Brüssel kostbare Kleider und Schmuckstücke, die zu einem Teil exportiert wurden.²⁸⁰

Zahlreiche Gold- und Silberschmiede, Lederwerker, Kürschner, Hutmacher, Zinngießer, Plattner und viele andere spezialisierte Handwerker arbeiteten in den großen Handelsstädten. Da alle möglichen Rohstoffe importiert wurden, fanden sie auf den Jahrmärkten und am Hof den größtmöglichen Abnehmerkreis. Die wichtigsten Jahrmärkte im 15. Jahrhundert fanden in Brügge, Antwerpen und Bergen op Zoom statt.

Mehr als jede andere Stadt des 15. Jahrhunderts war Brügge eine internationale Handelsmetropole, in der während der Saison im Sommer über 500 Händler residierten. Die italienischen Kaufleute waren die stärkste Gruppe im Fernhandel und hatten ihre nördlichsten Niederlassungen dort. Bereits seit dem 14. Jahrhundert gab es nationale Gemeinschaften von ausländischen Kaufleuten in den Handelszentren. Nahe der ehemaligen Börse befanden sich die Niederlassungen der Genueser und Florentiner, nicht weit entfernt die Kaufmannschaft von Lucca, Kastilen und Schotten residierten auf der anderen Seite vom Kraanplein, Engländer und Hansekaufleute besaßen ihre Niederlassungen zwei Straßen weiter nördlich. Die Filiale der

²⁷⁹ Vgl. dazu Dora Heinz, Europäische Wandteppiche I. Von den Anfängen der Bildwirkerei bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, Braunschweig 1963, S. 45ff.

²⁸⁰ Wim Blockmann, Institutionelle Rahmenbedingungen, S. 19.

Medici-Bank, deren Geschäftsführer um 1470 der berühmte Kunstförderer Tommaso Portinari war, befand sich nur 100 Meter vom Börseplatz entfernt.²⁸¹

Auf den Jahrmärkten in Antwerpen mieteten das ganze 15. Jahrhundert hindurch Kunsthändler Stände, wo u.a. auch Retabeln angeboten wurden. Davon wissen wir aus einer überlieferten Quelle des kastilischen Reisenden Petro Tafur: *„Der hiesige Jahrmarkt ist der größte der Welt, und jeder, der die ganze Welt oder zumindest einen großen Teil davon an einem Platz versammelt sehen möchte, muß hierher kommen. Der Herzog von Burgund kommt stets auf diese Messe, woher die große Pracht an seinen Hof kommt. Verschiedene Nationalitäten treffen einander hier. [...] Hier ist das Schönste und Teuerste aus der ganzen Welt zu finden, die meisten Genussmittel, die beste Ordnung der Handelsgüter. Im Franziskanerkloster verkauft man alle Gemälde, in der Sint-Janskerk alle Tapisseries, im Dominikanerkloster alle Gold- und Silberschmiedearbeiten. So sind die Produkte über Klöster, Kirchen und entlang den Straßen verteilt.“*²⁸²

Die Stoffe unterlagen während der hier angesprochenen Kostümphase so gut wie keiner Wandlung in ihrer Machart. Bevorzugt waren vor allem Brokate, Samt und Seide und kostbare Wollstoffe. Tonangebend in der Herstellung von Prachtstoffen blieb Italien. Bereits seit dem 13. Jahrhundert stellte man in italienischen Städten auch gemusterte Seidengewebe her, die man früher aus sarazenischen Seidenwebereien bezogen hatte. Die Stoffe waren ungeheuer kostspielig und deshalb in erster Linie für europäische Fürstenhöfe und finanzkräftige Handelsgeschlechter bestimmt.²⁸³ In den südlichen Niederlanden wurden die feinsten Wollwaren Europas hergestellt, weiters Dekorationsstoffe und Tapisseries von Weltruf.²⁸⁴

Die Kostüme waren ausgesprochen farbenfreudig. Dabei wurden die Farben, der jeweiligen Modelaune entsprechend, für die Kleider verwendet. Man liebte die Farbigkeit deshalb, weil sich mit ihr auch eine Symbolsprache verband. Neben dem Mi-parti – einer auffälligen Streifenmode – bestimmten gemusterte Stoffe die Buntheit der Gewänder.²⁸⁵

Die breite Schicht des Bürgertums musste sich allerdings mit nicht so kostbaren Stoffen, wie Leinengewebe, Wolltuch und dem „burschat“, der eine Kombination aus Wolle und Seide

²⁸¹ Wim Blockmans op.cit. S. 20, hier ohne Quellenangabe. Der Geschäftsführer der Medici-Bank ließ das Triptychon, das er bei Hugo van der Goes in Auftrag gegeben hatte, in seine Heimatstadt Florenz überführen und dort in der Familienkapelle bei Sta. Maria Novella aufstellen. Dort war es wegen seines Detailrealismus ein ebenso kostbares wie berühmtes Kunstwerk.

²⁸² Aus den Reisebeschreibungen des Pero Tafur. Mitgeteilt von Karl Stehlin und Rudolf Thommen. In: Historische und Antiquarische Gesellschaft Basel. Festgabe zur 80. Jahresversammlung der allgemeinen Geschichtsforschenden Gesellschaft der Schweiz. Basel 1929, S. 45- 107. Hier zitiert nach Blockmans, Institutionelle Rahmenbedingungen, S. 20. Dass Kirchen die Orte des Textilhandels waren, ist besonders hervorzuheben.

²⁸³ Boehn, Die Mode, S. 111f, zum Verbrauch von Prachtstoffen an Fürstenhöfen.

²⁸⁴ Zur Herstellung und Handel mit Stoffen vgl. Spufford, Handel und Kaufleute im Mittelalter, S. 172 ff.

²⁸⁵ Das Mi-Parti entstand aus dem Wunsch nach farbenfroher Kleidung, denn bunt gemusterte Stoffe waren noch selten und daher kostbar. Meist wurde ein Gewandstück halb geteilt, oder Streifen aneinander genäht, vertikale Streifen finden sich insbesondere an den Strümpfen des Mannes.

war, begnügen.²⁸⁶ In Brügge kaufte man Stoffe bei den ansässigen Toskanern. Pero Tafur bemerkte in seiner Beschreibung dieser Stadt aus dem Jahr 1438: Hier war ganz Italien präsent mit seinen Brokaten, Seiden und Rüstungen und allem, was dort gefertigt wird, und in der Tat gibt es keine Gegend der Welt, deren Erzeugnisse man hier nicht in ihrem besten Licht finden kann.²⁸⁷ Seit dem 14. Jahrhundert gehörten zu den wichtigsten verarbeiteten Textilien die schweren und außerordentlich kostspieligen Wolltuche aus den Niederlanden, ihre Imitate aus der Toskana und später die aus England.

Seidenstoffe zählten zu den teuersten Waren, darunter diejenigen aus China wie die „Satins“ aus Zaitun. Zuerst wurden diese in Byzanz sowie im muslimischen Mittleren Osten nachgeahmt, wo man Textilien wie Damast in Damaskus herstellte, danach in Europa selbst. Die Seidenweber von Lucca waren die Ersten, die diese orientalischen Stoffe imitierten. Auch diese Erzeugnisse wurden nachgeahmt und in manchen Fällen verbessert. Dies geschah besonders häufig in Bologna, Florenz, Venedig und Genua.

Giovanni Arnolfini (Abb. 1&35), hier von Jan van Eyck nach 1434 porträtiert, steht für die große Zahl italienischer Geschäftsleute, die sich für längere Zeit in anderen Teilen Europas niederließen. Er war einer der bedeutendsten Vertreter der Textilhändler aus Lucca, der Mitte des 15. Jahrhunderts in Brügge wohnte und vor allem die Einfuhr aufwändiger Seidenstoffe aus Italien betrieb. Um 1422/23 hatte er sich bereits ausreichend etabliert, um dem Herrscher, Philipp den Guten sechs kostbare Tapisserien zu liefern, damit dieser sie dem Papst Martin V. schicken konnte, *„so dass dem Herzog die Gunst seiner Heiligkeit erhalten bliebe.“*²⁸⁸ Aus dem Kreis der Auftraggeber sind uns solche überliefert, die selber eine hohe Nachfrage nach Luxusbekleidung hatten.

Als Meister Etienne Chevalier, Frankreichs Schatzmeister unter Karl VII. und Ludwig XI., sich kurz nach 1450 in Tours von Jean Fouquet - dem hervorragendsten Maler Frankreichs - porträtieren liess (Abb. 35), kleidete er sich sorgfältig in seiner besten Robe aus rotem Wolltuch. Während der Herrschaft Philipps des Guten (1396-1467) malte Petrus Christus im Jahr 1449 den heiligen Eligius (Abb. 36). Eligius war Goldschmied und Münzmeister und wird als solcher hier in einem zeitgenössischen Ambiente mit wohl situierten Kunden dargestellt. Dieses in Brügge vermutlich für einen Goldschmied oder eine Goldschmiedezunft ausgeführte „Heiligen-Porträt“ zeigt, was M.J. Friedländer *„eine peinlich genaue Darstellung einer Goldschmiedewerkstatt“* genannt hat.²⁸⁹

²⁸⁶ A. Fink (Hrsg.), Die Schwarzschen Trachtenbücher, Berlin 1963, S. 77 – Neben Stoffen aus einer einzigen Faserart gab es auch viele Mischgewebe. Das am häufigsten verwendete war Barchent, ein Leinen-Baumwollgewebe, das die Haltbarkeit von Leinen und die feine weiche Beschaffenheit von Baumwolle hatte (Barchent wird heute noch in der alpinen Tracht verwendet).

²⁸⁷ Spufford, Handel, Macht und Reichtum, S. 17.

²⁸⁸ Ebenda, 17.

²⁸⁹ Ebenda S. 91, Abb. S. 90.

Man sieht noch mehr: zwei sichtlich wohlhabende Kunden, prächtig und modisch gekleidet, in bodenlangen prächtigen Mänteln (Houppelanden). Sie kaufen beim Hl. Eligius Perlen nach Gewicht - vermutlich, um sie entweder zu Schmuck zu verarbeiten oder als Stickerei auf wertvolle Kleidung anbringen zu lassen (Schmuckärmel!). Im Hintergrund sind weitere Perlen zu sehen, Edelsteine und einige gebrauchsfertige Goldringe.

Hier handelt es sich um ein besonders prägnantes Beispiel der weltlichen Darstellung eines Heiligen und dessen Vergegenwärtigung durch die Gewandung in Zeitmode. Als Goldschmied steht dieser ganz im Dienst der Sünde der Luxuria und als heiliger Bischof für die Frömmigkeit. Als Patron verbindet er dieses Laster mit der Tugend, und das macht ihn so attraktiv für die Auftraggeber und deren Seelenheil. Wertvolle Kleidungsstücke waren wie auch textile Behänge einschließlich der Preziosen, des Schmucks, Tafelgeschirrs, sowie der wertvollen Kleidungsstücke, Teil des „trésors“ am Hof.²⁹⁰

3.5. Kleiderordnungen

Die erste Kleiderordnung wurde von Karl dem Großen um 808 erlassen. Es war ein Aufwandsgesetz, das vorschrieb, wieviel für ein bestimmtes Kleidungsstück ausgegeben werden durfte, aber noch nicht, was getragen werden konnte.

Es ist die Funktion der Kleiderordnungen, durch jedes Detail der Kleidung die Unterscheidung der Stände sichtbar zu machen.²⁹¹ Sie nehmen einen erheblichen Raum in der frühneuzeitlichen Polizeigesetzgebung ein. Entstanden aus den viel differenzierteren Luxusordnungen, die seit dem 13. Jahrhundert erlassen wurden, entwickeln sie sich erst im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts zu dem umfassenden Versuch, das Kleidungsverhalten der gesamten ständisch gegliederten Gesellschaft zu beschreiben und normativ zu regeln.²⁹² Es ging

²⁹⁰ Zur Hofkultur vgl. auch den Tagungsband „*Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter*“ – La culture de cour en France et en Europe à la fin du moyen âge. Hg. von Christian Freigang und Jean-Claude Schmitt. Berlin 2005 (Passagen/Passages 11), bes. S. 29ff. sowie Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung. Hg. von Birgit Franke und Barbara Welzel, Berlin 1997, und jüngst Ausst. Kat. Ausst. Kat. Karl der Kühne (1433-1477). Kunst, Krieg und Hofkultur. Hg. von Susan Marti, Till-Holger Borchert und Gabriele Keck. Bern 2008.

²⁹¹ Siehe dazu Neidhart Bulst, Zum Problem städtischer und territorialer Kleider-, Aufwands- und Luxusgesetzgebung in Deutschland (13. – Mitte 16. Jahrhundert), in: A. Gouron und A. Rigaudière (Hrsg.), Renaissance du pouvoir législatif et genèse de l'Etat (Montpellier 1988) S. 29 – 57, bes. S. 35f.

²⁹² Jutta Zander-Seidel, Kleidergesetzgebung und städtische Ordnung. Inhalte, Überwachung und Akzeptanz frühneuzeitlicher Kleiderordnungen: In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1993, S. 176 – 188.

dabei um die Einordnung des Individuums in eine bestimmte Gruppe und gleichzeitig um die Abgrenzung von anderen.

Diese vorwiegend von Ständen, Landesherren oder Stadtverwaltungen erlassenen Gesetze zur Beschränkung des Aufwands und zur Bestimmung der standesgemäßen Form der Kleidung hatten das Ziel, einerseits die Kleiderprivilegien der Oberschicht und andererseits die merkantilen Interessen der Kaufleute zu wahren. Kleiderordnungen sind der historisch bemerkenswerte Versuch, auf die immer dynamischer werdenden sozialen Umschichtungen mit einem Normensystem zu reagieren, das ähnlich wie Adelsnachweise oder Zunftabschließung soziale Mobilität in einer Gesellschaft mit knappen Ressourcen erschweren sollte.

Komplizierte und regional unterschiedliche Reglementierungen sorgten für die „optische Umsetzung“ der ständischen Bevölkerung. So existierte in Bologna im 15. Jahrhundert eine Kleiderordnung, die selbst das Futter der Anzüge berücksichtigte, und in Venedig wurde sogar ein politisches Organ, der sogenannte „Magistrato alle Pompe“ installiert, der Luxus-Verordnungen erließ und deren Einhaltung überwachte.²⁹³

Die bereits unruhige soziale Welt der Stadtrepubliken sollte auch durch verordnete Kleidung stillgestellt werden.²⁹⁴ Ein Mittel, dessen inhärente Qualitäten zur Verwischung von Grenzen, zur Täuschung und zur Desorientierung der Gesetzgeber gleichzeitig so vehement beklagt wurden. Die Kleidergesetzgebung brachte eine Fülle von Anschlussproblemen mit sich. Der Wunsch nach der „Lesbarkeit der Welt“ schien so stark gewesen zu sein, dass er zu einer aus heutiger Sicht absurden Bewertung der Kleidung als sozialem Stabilisator verführte. Noch heute sind in Europa die Nachwirkungen der mittelalterlichen Kleiderordnungen spürbar.²⁹⁵ Kleiderordnungen schafften aber auch exzellente Bedingungen für eine Anwendung, die ihre Wirkung ins glatte Gegenteil verkehrt: Wer sich nun distinguieren will, weiß genau, mit welchen Kleidungsstücken er die Rangerhöhung andeuten kann, Täuschungen sind möglich.

Der Gesetzestext sagt jedem präzise, wo die raffinierte und deshalb eben nicht strafbare Imitation eines verbotenen Materials nicht nur die Rangerhöhung, sondern auch den geschickten Strategen des sozialen Aufstiegs zeigt.²⁹⁶ Aber diese Ordnungen formten und erleichterten die

²⁹³ Boehn, Die Mode. S. 114 und Carlo-Michael Sommer / Wind, Thomas. Mode. Die Hüllen des Ich. In: Psychologie Heute. Buchprogramm. Weinheim, Basel 1988, S. 32.

²⁹⁴ In seiner extremsten Form wäre die Nivellierung der chinesischen Gesellschaft durch die Uniformierung unter Mao ein Beispiel des 20. Jahrhunderts für den Versuch, durch Kleiderordnungen eine Gesellschaft zu decodieren.

²⁹⁵ Vor allem die Gesellschaften südlich der Alpen sind stark durch vestimentäre Codes bestimmt. In Italien, Spanien und Frankreich spielt die äußere Erscheinung eine weitaus größere Rolle als beispielsweise in Österreich und Deutschland. Der Protestantismus hatte zu einem vestimentären „Understatement“ in den betreffenden Ländern geführt.

²⁹⁶ Es war in den Kleiderordnungen festgelegt, wer welche Pelzart tragen durfte. Frauen war die Größe des Ausschnitts vorgeschrieben.

Kommunikation der Menschen untereinander. Es ließ sich auf einen Blick abschätzen, mit wem man es zu tun hatte, oder mit wem man überhaupt in Beziehung treten wollte bzw. konnte. Durch die strenge vestimentäre Reglementierung wurde die Kommunikation auf der Beziehungsebene einerseits vereinfacht (leichtere Kategorisierung von Personen), andererseits eingeschränkt.

Neben der kleidungsmäßig demonstrierten sozialen Segmentierung erhielt die Kommunikation auch insofern einen streng hierarchischen Charakter, als ein Nichtbefolgen der Verordnungen sanktioniert wurde (Geldstrafen, Haarabschneiden etc.). Letztendlich konnten sich diese Ordnungen nicht halten: „Die Gesetze werden ohnmächtiger, und an die Stelle der Kleiderordnungen treten verinnerlichte Normen.“²⁹⁷

In weiterer Konsequenz vermindern sich Eindeutigkeit und Verständlichkeit der Kleidersprache. Die Zeichen der Distinktion werden subtiler und schwerer zu entschlüsseln, dafür wächst die Chance der individuellen Selbstgestaltung und eröffnet neue Wege auf der Beziehungsebene. Die Renaissance mit einem neuen Welt- und Menschenbild, der inneren Vertiefung des einzelnen Individuums und dem zunehmenden Blick des Menschen auf sich selbst, brachte endgültig die Aushöhlung der mittelalterlichen Weltanschauung mit sich.

Kleiderordnungen stellen auch die Zeit still, da diese die Sozialordnung stabilisieren sollte: Hier ist von einem raschen Modewechsel, der später an den Höfen konkurrenzbedingt entstand und schnell laufende Zeiten repräsentierte, die Rede. Kleiderordnungen sind wiederum ein Phänomen, das aussagt über die hohe Relevanz, die eine Gesellschaft der Kleidung beimisst.

Die Malerei des 15. Jahrhunderts ist Ausdruck einer gesellschaftlichen Beziehung, und die Gesellschaft, die diese Bilder in Auftrag gab, befand sich in einem normierten Kleidersystem.

Michael Baxandall schreibt, dass Bilder erstarrte Formen des ökonomischen Lebens sind: *„Die Beziehung, von der die Malerei ein Ausdruck ist, war unter anderem eine Geschäftsbeziehung, und einige der ökonomischen Praktiken der Zeit sind ganz konkret in den Gemälden verkörpert. Geld spielt in der Kunstgeschichte eine wichtige Rolle.“*²⁹⁸

Distinktion ist bereits ein Thema für die Kleidung in der städtischen und höfischen Gesellschaft. Kleidung macht ab einem gewissen Punkt die Welt lesbar, diese Kleidung drückt genau diese Person aus. Vor dem Hintergrund der hohen normativen Anforderungen, die die Literatur der frühen Neuzeit an die Kleidung stellt, ist es nicht mehr erstaunlich, dass auch

²⁹⁷ Hans Joachim Hoffmann, Kleidersprache. Eine Psychologie der Illusionen in Kleidung, Mode und Maskerade. Frankfurt, Berlin, Wien 1985, S. 132.

²⁹⁸ Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder, S. 10.

versucht wurde, mit gesetzlichen Mitteln die „Lesbarkeit“ der Welt aufrechtzuerhalten und die Distinktionsstrategien der Subjekte zu steuern.²⁹⁹

3.6. Magnifizienz und Mode

Betrachten wir die Bildergalerie der überlieferten Stücke der Burgundische Epoche des 15. Jahrhunderts, so erwächst der Eindruck einer nahezu atemberaubenden modischen Pracht.³⁰⁰ Diese Pracht wirkt als unglaublich materielle Verschwendung im Dienst der absichtsvollen Präsentation von Reichtum sehr befremdlich. Leicht ist da der Schrei nach Todsünde und Verdammnis verstehbar, der von den Theologen aufkam und umso erstaunter sind wir, wenn wir aus den Quellen erfahren, dass es sich bei der Prunkentfaltung um tugendhaftes Verhalten gehandelt haben soll.³⁰¹

Am burgundischen Hof war man bereits im 14. Jahrhundert mit antiken Schriften, also auch mit der „Nikomachischen Ethik“ des Aristoteles vertraut.³⁰² Dieses Werk räumte der Magnifizienz, der Tugend der Großartigkeit, einen wichtigen Stellenwert einer Prachtentfaltung galt an den Höfen des späten Mittelalters vielmehr als Tugend – ja sogar als ethisches Gebot.³⁰³ In der Folge wurde die „Nikomachische Ethik“ des Aristoteles im 14. Jahrhundert als Leitfaden der Fürstenerziehung gesehen. Unter Karl dem Kühnen erklärte man sie zur ersten Herrschertugend.³⁰⁴

Der Kostbarkeit und der Materialität der Kunstwerke kommen für die Prachtentfaltung besondere Bedeutungen zu. Die Geltung eines Objektes setzte sich aus der Kunstfertigkeit der Bearbeitung, der Ausgefallenheit und Besonderheit und dem schieren Wert an sich zusammen.

Außerdem wurde Herrschaft und gesellschaftliche Ordnung der Vormoderne im eigentlichen Sinn choreographiert. Mit Gesten und Bewegungen im Raum, mit Kleidung und

²⁹⁹ Der Begriff der Lesbarkeit der Welt stellt keine strengen Anforderungen hinsichtlich des Charakters der Welt als Buch, sondern ist rein metaphorisch gemeint, wie etwa bei H. Wenzel, Partizipation und Mimesis – Die Lesbarkeit der Körper am Hof und in der höfischen Literatur, in: H.U. Gumbrecht und K.L. Pfeiffer, Materialität und Kommunikation, Frankfurt a. M. 1988, S. 178 – 202.

³⁰⁰ Vgl. dazu etwa den Aust. Kat, Karl der Kühne (Bern 2008).

³⁰¹ Grundlegend zu Magnifizienz ist nach wie vor der Aufsatz von: A.D. Fraser Jenkins, Cosimo de Medici's Patronage and the Theory of Magnificence. In: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 33, 1970, S. 162-170.

³⁰² Vgl. Kat. Karl der Kühne, Bern 2009, S. 51f.

³⁰³ Zur Magnifizienz am burgundischen Hof, vgl. Birgit Franke, Assuerus und Esther am Burgunderhof. Zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450-1530), Berlin 1998.

³⁰⁴ Ebenda, bes. S. 45 – 48 und dies. Magnifizienz. Die Tugend der Prachtentfaltung und die französische Kunst um 1400. In: Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa, hrsg. von Thomas Schilp und Barbara Welzel (Dortmunder Mittelalterforschungen 3), Bielefeld 2004, S. 141 – 161. Die Bekanntheit der Nikomachischen Ethik betonen vor allem Schmitt 1992 und Sherman 1995.

körperlichem Habitus wurden Beziehungen in Szene gesetzt: Wer trug die kostbarsten Kleider? Da die fürstliche Identität und Zugehörigkeit zur gesellschaftlichen Elite am Körper vorgetragen wurde, war man mit den Botschaften der penibel kalkulierten Kleidungsstücke vertraut und verstand die vestimentären Codes, mit denen die Interaktionen gestaltet wurden.

Kleidung spielte für die Choreographie der Macht eine herausragende Rolle. Ohne die Kenntnis von Bedeutung und Funktion der Textilien sind die Zeit und ihre Bilder nicht zu verstehen, das soll hier an einem prominenten Beispiel aus der Buchmalerei vorgestellt werden:

Exkurs: Die Auftraggeberin an der Stelle Maria Magdalenas

Der entstehende Kleiderrealismus hatte Auswirkungen auf den Sakralgehalt der altniederländischen Retabel, wobei die Wirkung der vestimentären Deskription, das Erfassen der Einzelheiten, die Wirkung des Gesamten bestimmte.

Stiftungen, Stifterbildnisse und Votivgeschenke geben Auskunft über die Frömmigkeit der Auftraggeber. Luxus und Geldgeschäfte waren für manche mit Laster und Sünde besetzt, aber dem Hof von Burgund galten sie als Tugend der Magnifizienz. Das Laster bedurfte frommer Buße und Gnade. Mit Werken der Barmherzigkeit bot sich die Kirche an, um die zum Seelenheil unabdingbare Restitution wieder herzustellen. Die Tugend konnte sich präsentieren, auch in den heiligsten Bezirken des biblischen Geschehens – in Gegenwart des Auferstandenen.

Aus der frommen Bibliothek Margaretes, der Herzogin von York, der Ehefrau Karls des Kühnen, erhielt sich ein Leitfaden zur geistlichen Erbauung. Auf dessen Titelseite sich eine Miniatur befindet, auf welcher die Herzogin (Abb. 37) vor Christus kniend in der Rolle von Maria Magdalena in einem ihrer Gemächer dargestellt ist.³⁰⁵ Die Szene spielt deutlich auf die Ikonographie der Erscheinung Christi vor Maria Magdalena an. Margarete befindet sich hier in einer Stellvertreterposition, sie IST Maria Magdalena und Christus so nahe wie diese Heilige und gleich ihr hoffnungsvolle Zeugin der Auferstehung.³⁰⁶ Es braucht hier keine Stellvertreterin mehr, die Stifterin hat die Grenze (die übrigens durch Rahmendarstellung auch Bildgrenzen waren) überschritten, sie ist Christus und seiner lebendigen Gegenwart unmittelbar nahe. Ein

³⁰⁵ Vgl. Ausst. Kat. Karl der Kühne, Nr. 72, S. 259. Es handelt sich hierbei um das Blatt fol. 1v aus dem „Dyalogue de la duchesse de Bourgogne a Jhesu Christ“, den der Kanoniker Nicolas Finet, Beichtvater der Margarete, auf deren Wunsch hin verfasste. Es handelt sich in diesem Dialog um Texte zur persönlichen Andacht, einen klassischer Weg der Frauenmystik, zur Anleitung wie sich die Stifterin Gott nähern kann.

³⁰⁶ Zur weiblichen Frömmigkeit im burgundischen Kontext sei auf die Publikationen von Andrea Pearson verwiesen, wie „Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350-1530“. Experience, Authority, Resistance, Aldershot 2005.

besonderes Thema der Frauenmystik, das bei den Betrachtungen der Birgitta von Schweden beginnt, hat hier eine wichtige Stufe erreicht.³⁰⁷

Hier verbindet sich tugendhaftes Verhalten mit der Kostbarkeit der Materialität. Margarete ist in langem Überkleid mit Goldmuster dargestellt. Das Kleid ist unter der Brust gegürtet und hat ein V-förmiges Dekolleté, die Ärmel sind lang und am Unterarm geschlitzt. Außerdem trägt sie einen hohen schwarzen Hennin mit einem sehr feinen, bodenlangen Schleier.³⁰⁸ Maria Magdalena wird um 1468 in vergleichbarem Gewand von Hugo van der Goes auf dem Portinari-Altar dargestellt (Abb. 38).³⁰⁹ Dennoch: Es handelt sich hierbei um ein Porträt der Herzogin in ihrer weltlichen Kleidung, die zur Bestärkung ihrer Barmherzigkeit und Buße in der Rolle der Maria Magdalena dargestellt ist. Es bedurfte keiner heiligen Stellvertreterin mehr. Das modisch-kostbare Gewand ist der Dresscode, der mit Maria Magdalena eingeführt wurde, und mit dem eine fromme Zeitgenossin höchst persönlich selbst Christus gegenüberreten darf.

Nachdem die Maler einmal Schönheit und Wirkung von modischer Kleidung und Textilien auf den Bildern erfasst hatten, setzten diese als Sinn- und Ausdrucksträger bewusst ein. Die Schaffung von vestimentär herausstechenden Figurentypen diente der Erkennbarkeit und Charakterisierung bestimmter Heiliger und stand immer unter den inhaltlichen Bedingungen der Bildaussage.

³⁰⁷ Vgl. dazu Kurt Ruh, Geschichte der abendländischen Mystik, Zweiter Band. Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit. München 1993, S. 15ff.

³⁰⁸ Zum Hennin als Charakteristikum der burgundischen Mode vgl. das folgende Kapitel dieser Arbeit.

³⁰⁹ Belting/Kruse, Die Erfindung des Gemäldes, Abb. 177.

4. *narratio per vestimentum* – Gewandheilige in ausgewählten Kreuzigungsdarstellungen

Bereits im 13. Jahrhundert wandelt sich das Kreuzigungsbild. Immer mehr Figuren tauchen unter dem Kreuz auf und auch die Bibel wird durch die Exegese und durch Legenden erweitert.³¹⁰ Franz von Assisi und Maria Magdalena werden zu den wichtigsten Bußheiligen unter dem Kreuz. Die Stigmatisierung des Hl. Franz und die Propaganda des Franziskanerordens machen Assisi zu einem bilderreichen Zentrum, was sich auch auf die Darstellung der Kreuzigung auswirkt. Beide Heilige weisen eine betont vestimentäre Ikonographie auf, und diese Tatsache beeinflusst die Entwicklung des Kreuzigungsbildes.

4.1. Die Signifikanz der Kleidung und die Erweiterung der Kreuzigungsdarstellung im 13. und 14. Jahrhundert

Die Geschichte der Bildmedien seit dem Hochmittelalter manifestiert sich als zunehmende Entwicklung und Erprobung ihrer argumentativen Möglichkeiten. Um die Entwicklungen, die unter dem Kreuz stattfinden, besser zu verstehen, wird hier bei Giotto, der als der Pionier einer neuen Bildlichkeit gelten kann, die vestimentäre Untersuchung begonnen.³¹¹

Durch legendarische Erweiterungen der Passion entstehen am Ende des 13. Jahrhunderts in Italien neue Formen der Kreuzigung. Die paarweise Gruppierung der Personen unter dem Kreuz wird aufgegeben, die Anzahl der Figuren vermehrt, und jeder ist im Sinne der Erzählung persönlich am Geschehen beteiligt.³¹² Zugleich werden Franz von Assisi und Maria Magdalena zu

³¹⁰ Vgl. dazu James Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk 1979

³¹¹ Vgl. Michael V. Schwarz, *Giotto*, München 2009, S.126. In den zahlreichen Publikationen, die sich mit Giotto befassen, zuletzt die profunde von Michael V. Schwarz in drei Bänden zum Phänomen Giotto angelegte (vgl. das Literaturverzeichnis), ist dessen vestimentäre Sprache noch nicht thematisiert worden.

³¹² In der Wand- und Tafelmalerei des Trecento entwickeln sich die sog. „erweiterten“

Kreuzigungsszenen mit den Gruppen der trauernden Frauen, den um den Mantel streitenden Soldaten und den Christus verspottenden Juden, sowie der am Kreuz knienden Maria Magdalena (Giotto, Fresko um 1305, Padua Arenakapelle; Duccio, Rückseite der Maestà, um 1311, Siena Dommuseum; Pietro Lorenzetti, Fresko um 1342, Assisi San Francesco, Unterkirche). Sie haben ihre Entsprechung in der Skulptur der Kanzelreliefs der Pisani (Niccolò Pisano, Pisa, Baptisterium, voll. 1260, Giovanni Pisano, Pistoia, S. Andrea, voll. 1301). Kreuzigungen byzantinischer Herkunft zeigen schon im frühen Mittelalter eine im Abendland unbekannte Ansammlung von Personen, wie etwa die Randminiatur im Chludow-Psalter aus dem 9. Jahrhundert. Die Darstellung schildern das historische Ereignis: Zahlreiche Soldaten befinden sich am Kalvarienberg. Unter den Soldaten steht Longinus mit einer Lanze über der Schulter – neben weiteren Männern.

den wichtigsten Bußheiligen unter dem Kreuz, die im persönlichen, intensiven und schicksalhaften Dialog mit dem Gekreuzigten stehen und deren Bußleben eng mit der Kleidung im Kontext steht.

Diese Darstellungstradition beginnt mit der Bekehrung des hl. Franz von Assisi unter dem Kruzifix von S. Damiano (Abb. 39), hier dargestellt von Giotto.³¹³ Er ist neben Bernhard von Clairvaux einer der ersten Heiligen, denen ein Bildwunder mit Kruzifixen „geschah“, und die in der Folge den Platz unter dem Kreuz auf Darstellungen einnehmen.³¹⁴ Franziskus Leben und das seines Ordens werden vom Kreuzeskult bestimmt. An seinem Leib war er von den Wunden Christi gezeichnet, aus einem tiefen Sündenbewusstsein, das Zusammenhang von Schuld und Buße im göttlichen Leiden bezeugte.

Das Wunder der Wundmale nach der Stigmatisation, die *conformitas christi* war etwas völlig Unglaubliches. Vor Franziskus gab es keinen Heiligen mit Wundmalen. Dieses außerordentliche Phänomen machte aus Franziskus einen neuen Christus und aus Assisi einen Ort, der in der christlichen Bildpropaganda neue Maßstäbe setzte, und ein schöpferisches Zentrum wurde für Künstler wie Cimabue und Giotto.³¹⁵ Am Anfang wird das Grab des Franziskus in der Unterkirche von San Francesco mit den Darstellungen des Franziskusmeisters aus den sechziger Jahren des 13. Jahrhunderts ausgestattet. Dabei wird die römische Tradition der typologischen Gegenüberstellung von alt- und neutestamentlichen Zyklen als medial-didaktisches Modell begriffen und auf die Ordenstheologie übertragen. Die Christusähnlichkeit des Ordensgründers wird in der Konfrontation mit der Passion Christi Szene für Szene demonstriert.

Herkunft aus einer wohlhabenden Textilhandelsfamilie in Assisi und Überdruß am Wohlstand prägten seine Vita. So ist die Szene der „Lossagung vom Vater“, in der Vater und Sohn vor dem Bischof standen, und dieser den Sohn aufforderte, ihm alles Geld und die Kleider zurückzugeben, ein Wendepunkt im Leben des Heiligen. Sie wird in der Oberkirche in Assisi einprägsam dargestellt (Abb. 40).³¹⁶ Die Kleider des Franziskus bilden den Mittelpunkt der

³¹³ Zur Giottofrage in Assisi vgl. Schwarz, *Giottus Pictor*, S. 327ff, Abb. 172. Das Kruzifix des Bekehrungswunder ist um 1200 entstanden und befindet sich in Assisi, in St. Klara.

³¹⁴ Zu Bildwundern mit Kruzifixen vgl. Schwarz, *Visuelle Medien im christlichen Kult*, S. 52ff. – sowie Marrow, *Passion Iconography*, Kortrijk 1979 und Angenendt, *Geschichte der Religiösität*, S. 138ff.

³¹⁵ So gab Bruder Elias, der Generalvikar des Ordens, einige Tage nach dem Tod des Franziskus am 4. Oktober 1226 in einer Art Rundschreiben allen Brüdern bekannt, dass dieser mit den Wundmalen der Stigmatisation versehen gewesen sein soll. Vgl. dazu Kap. 6.4. dieser Untersuchung und: Chiara Frugoni, *Franz von Assisi. Die Lebensgeschichte eines Menschen*, Düsseldorf 1997, S. 137ff. – und Schwarz zur Eindringlichkeit der mystischen Wahrnehmung, ebenda, S. 55.: „*Vielleicht war es aber auch gar nicht dieses Kreuz, sondern Christus selbst, der durch das Kreuz von S. Damiano mit Franziskus redete.*“

³¹⁶ Giotto – Vgl. dazu Michael V. Schwarz, *Giottus Pictor*. Band 2: *Giottos Werke*, Wien 2008, S. 327ff, bes. 330 (Das Assisi- Problem). Der Bildzyklus der Oberkirche beschäftigt bereits Generationen von Kunsthistorikern. Kontrovers wird nicht nur die Datierung, sondern auch die Autorenfrage behandelt. Hier schwanken die Zuschreibungen zwischen Cavallini und Giotto. Es ist nicht die Aufgabe dieser Arbeit, hier die Zuschreibungsfrage an Giotto ausführlich darzustellen. Giotto war bis 1307 in Padua tätig,

Erzählung – ein Aspekt der vestimentären Ikonographie und der Gewandmetaphorik in der Vita des Heiligen. Dieser u.a. von Giotto gestaltete Bilderzyklus hatte für die Entwicklung der Bilderzählung weit reichende Bedeutung. Im Kontext des Bettelordens und dessen Formen der Bildpropaganda entstehen völlig neue Bildlösungen durch Künstler wie Giotto und Simone Martini. Manche dieser Bildlösungen haben, das soll im Folgenden gezeigt werden, ihre Ursache in textilen Themen. Das zunehmende Bemühen um Realismus, der Integration der Alltagswirklichkeit und der Alltagskleidung in die religiöse Bildwelt, der später und in größerem Umfang zum ersten Mal in der berühmten Franzlegende der Oberkirche erprobt wurde, ist in diesem Zusammenhang zu verstehen. Bereits in der Kreuzigungsszene von Cimabue (Abb. 41)³¹⁷ kniet Franziskus unmittelbar am Kreuzesstamm. Dahinter steht Maria Magdalena in expressiver Gestik die Hände ringend. Der Dialog der beiden Heiligen mit dem Erlöser und deren Buße spielen in dieser Szene eine wichtige Rolle, auch wenn die Tuniken und Nimben, mit denen die Protagonisten gekleidet sind, die vestimentäre Ikonographie eher vernachlässigen.³¹⁸ Cimabue bringt rechts und links vom Kreuz eine dicht gedrängte Gruppe von Zeugen, die hintereinander gereiht die untere Bildhälfte ausmachen und in schlichten Tunikagewändern gekleidet sind. Die Heiligen unterscheiden sich von diesen Zeugen durch ihre Nimben. Magdalena trägt wie die drei anderen Frauen unter dem Grab den Nimbus. Auch der Hauptmann trägt ihn, da er, gleich dem guten Schächer und Longinus, als bekehrter Heide gilt und den Heiligen gleichgestellt ist.³¹⁹

Auch Maria Magdalena wird in diesem Bußkontext ab 1300 unter dem Kreuz dargestellt. Als Büßende tritt sie aus dem Kreis der trauernden Marien unter dem Kreuz in einen eigenen expressiven Dialog mit Christus und reißt die Arme in einer dramatischen Geste der Klage empor. Zugleich rutscht ihr kostbarer Purpurmantel effektiv zu Boden. Die Reue und der bußfertige Schmerz über die eigenen Sünden werden in der demütigen, knienden Haltung des Franziskus und der Wandlung der Maria Magdalena unter dem Kreuz dargestellt.³²⁰ Der

ab 1309 wieder in Assisi. Ab 1308 wurde die Nutzung von San Francesco neu organisiert. Mit den Malereien in der Oberkirche von Assisi erreicht die italienische Malerei des 14. Jahrhunderts eine Art Gipfelpunkt, nicht nur in Bezug auf den Entwicklungsgrad bildlicher Rhetorik, sondern auch hinsichtlich der Verbreitung neuer Programme.

³¹⁷ Assisi, Querschiffarm der Oberkirche, um 1290 entstanden.

³¹⁸ Das Fresko ist stark zerstört. Es gilt heute als das wichtigste Werk Cimabues, vor allem wegen seines vergrößerten Szenarios und des expressiven Ausdrucks. Dazu tragen neue Motive bei, neben Franziskus und Magdalena sind es die um das Kreuz schwirrenden und das Blut Christi auffangenden Engel. Vgl. Joachim Poeschke, *Die Kirche San Francesco in Assisi*, München 1985, S. 73.

³¹⁹ In einer anderen Darstellung der Magdalenenkapelle der Unterkirche von S. Francesco sind diese als Einzelfiguren mit Nimbus den Darstellungen der Heiligen eingereiht.

³²⁰ Die Darstellung einer nicht kanonischen Person findet sich bereits am Albinusschrein. Vgl. Gertraud Schiller, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, Bd. II, Abb. Nr. 506. Hier kniet eine Figur, die Angesicht und Hände bittend hebt. Es könnte sich hier um den Stifter handeln, der sich als Büsser unter dem Kreuz porträtieren ließ. Während dieser in einiger Entfernung vom Kreuz dargestellt ist, hat Franziskus bei Cimabue im „allerheiligsten Bezirk“ unmittelbar am Grabhügel unter dem Kreuz seinen Platz gefunden.

Gedanke, dass die eigene Schuld eine der Ursachen für die Leiden Christi ist, erfüllt die Frömmigkeit vom 13. Jahrhundert an, und erfährt mit Franziskus einen ersten Höhepunkt.

4.2. Giotto: *narratio per vestimentum*

Mode unter dem Kreuz bedeutet das Neue unter dem Kreuz. Mit Giotto beginnt die *narratio* durch *vestimentum*, und die Kleidung wird zu einem signifikanten Gestaltungsmittel. Giotto setzt beim Publikum sowohl Textkompetenz als auch visuelle Kompetenz voraus, so dass der Betrachter auch in vestimentären Details auf die Realwelt zurückgreifen kann.

Bereits mit Giottos Paduaner Kreuzigung (Abb. 6) verändert sich die Bilderzählung. Die Arenakapelle ist vom Auftrag her eine Grabmalkirche, die der Paduaner Geldverleiher Enrico Scrovegni als Zeichen seiner reuigen Buße für seine Wuchersünden bauen ließ.³²¹ Ein Aspekt mag für ihn und sein Seelenheil gewesen sein, dass im Bildprogramm eine von ihren Sünden durch Buße erlöste Heilige an prominenter Stelle (unter dem Kreuz) dargestellt wird, die dort stellvertretend für ihn die Füße des Gekreuzigten küsst.

Dargestellt in einem quadratischen Fresko vor einem gänzlich blauen Hintergrund erhebt sich in der Mittelachse ein kleiner Hügel, Golgatha. Von dieser Erhöhung ragt das Kreuz symmetrisch in die Bildmitte empor.³²² Der Leib des Gekreuzigten ist von strahlendem Weiß, sein Kopf den klagenden Frauen auf der rechten Bildseite zugewandt, und direkt unter ihm Maria Magdalena postiert.

Giotto bringt in dieser Kreuzigung erstmalig Maria Magdalena direkt unter das Kreuz, hier in inniger Trauer, die Füße des Gekreuzigten mit ihren Tränen benetzend.³²³ Mit dieser

³²¹ Vgl. dazu Anne Derbes and Mark Sandona, *The Usurer's Heart, Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*, Pennsylvania 2008, Abb. 34, sowie S. 74ff. Peter Cornelius Claussen, *Enrico Scrovegni, der exemplarische Fall? Zur Stiftung der Arenakapelle in Padua*. In: *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*. Hg. von Hans- Rudolf Meier u.a., Berlin 1995, S. 227ff – von besonderer Bedeutung scheint es zu sein, dass er trotz aller seiner Bemühungen in Padua nicht zum Adel zählt, sondern auch in den Quellen ein Neureicher bleibt. Enrico Scrovegni, mit auffälliger Haartracht und Kopfbedeckung als Laie in der Weltgerichtsszene unter dem Kreuz dargestellt, trägt entgegen anderer Wahrnehmungen ein graues Büßergewand, das aus Unterkleid und Übermantel besteht und auf seine Reue hinweist. Die Kopfbedeckung, ein rotes Spitzkäppchen mit weißem breiten Rand und Ohrklappe, ist ein modisches Accessoire, das das Porträt des Stifters betont im Gegensatz zu den allgemeintypisch dargestellten Heiligenfiguren. Vgl. dazu Luciano Bellosi, *Giotto*, Florenz 2003, S. 145.

³²² Die Kreuzigung Christi befindet sich in der Capella Scrovegni in Padua. Die Ausstattung wurde von Enrico Scrovegni gestiftet, der sich in der Darstellung des Jüngsten Gerichts unter dem leeren Kreuz darstellen ließ.

³²³ Es gibt eine florentinische *Croce Dipinta* aus der Zeit um 1295 mit der Darstellung der Maria Magdalena zu Füßen Christi. Sie ist im Miniaturformat dargestellt, trägt einen blauen Mantel, über den ihr

Positionierung der Heiligen prägt er die Darstellung der Magdalena in der Kreuzigungsdarstellung, die lange Zeit in der Bildtradition nachwirkt.³²⁴ In der Art, wie sie am Kreuzstamm kniet und die Füße des Gekreuzigten fasst, die auf dem Suppedaneum festgenagelt sind, stellt sie ein ergreifendes Bild der *compassio* dar. Dem Betrachter ist sie dabei in Seitenansicht zugewandt. Ihr Kopf wird von einem goldenen Heiligenschein bekrönt. Ihre langen lockigen Haare fallen wie ein natürlicher goldener Schmuck offen bis auf ihre Hüften herab. Da Magdalena mit ihren Haaren in der Szene der Fußwaschung Christus Füße trocknete, gehört die Darstellung des offenen Haars als ikonographisches Detail zum Dresscode der Maria Magdalena.³²⁵

Bekleidet ist sie mit einer violetten Tunika, die ihren Körper gänzlich verhüllt und in losen Falten von der Schulter bis zum Boden fällt. Violett wird in der Liturgie seit dem 13. Jahrhundert als Bußfarbe verwendet, das legte die Schrift „De quatuor coloribus principalibus“ von Innozenz III († 1216) fest.³²⁶

Die Heilige kniet auf einem kostbaren zweifärbigen Mantel am Boden. Wir erkennen einen dunkelroten Außenstoff, der mit einer Goldborte versehen und mit grünem Stoff gefüttert ist. Welche Bedeutung kommt diesem Mantel zu? Der Mantel könnte eine Metapher für das vorangegangene sündhafte Leben der Heiligen sein. Unter dem Kreuz, erlöst von den Sünden durch ihre Reue, streift sie das Leben, den Mantel, effektiv ab. Kleidung und Sünde sind ein wichtiger Aspekt der hier neu entstandenen vestimentären Ikonographie.³²⁷ Auch Rogier und seine Zeitgenossen verwenden 140 Jahre später bei der Bekleidung der Maria Magdalena die Darstellung eines effektiv zu Boden fallenden Umhangs. Wir können aus Giotto's

Haar in langen Locken fällt und einen Heiligenschein. Unter dem Mantel ist sie unbekleidet. Vgl. Galleria dell'Accademia: Dipinti Volume Primo: Dal Duecento a Giovanni da Milano, ed. M. Boskokvits und A. Tartuferi, Florenz 2003, Nr. 42.

³²⁴ z.B. bei Masaccio, Kreuzigung, 1426 (aus der Karmeliterkirche in Pisa).

³²⁵ Der Maria Ägyptica dienen die eigenen körperlangen offene Haare als einziger Schutz und Schmuck, als sie in der Wüste das Büsserleben fristet, Maria Magdalena benutzt ihre langen Haare bei der Fußwaschung, um Christi Füße zu trocknen.

³²⁶ In: Migne, P.L., 217 : 802. Im später erschienenen Ordo Romanus XIII aus dem Pontifikat von Gregor X (†1276) werden violette Textilien und Altarbehänge für die Fastenzeit festgelegt. Vgl. P.L.78:1155. Von Giuseppe Basile gibt es in der Literatur den ersten Hinweis von violetter Farbe und Buße, in: Giotto, The Arena Chapel Frescoes, London 1993, S. 13: „*Returning to the dedication scene, we see that Enrico is dressed in violet, the colour of penitence, but has had himself placed in the section containing the blessed, under the protective image of the cross.*“ Und bei Derbes/Sandona, The Usurers Heart, S. 158.

³²⁷ Im Konzil von Lyon 1276 wurde festgelegt, dass Absolution von der Wuchersünde durch Restitution der Gewinne an die Betroffenen geleistet werden müsse. Seien diese nicht mehr zu bestimmen, so sind die *incerta* der Kirche zuzuführen. Zum Thema *usura* in der Arenakapelle Vgl. Ulrich Schlegel, Zum Bildprogramm der Arena-Kapelle, In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 20, 1957, S. 128-131 und die jüngst erschienene Untersuchung von Derbes/Sandona, The Usurer's Heart (2009), und Laura Jacobs, Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture and Experience, Brepols 2008, S. 168ff. Jacobs: „*Penitence was undoubtedly a mayor aspect of such self-preparation and the weeping figure of Mary Magdalene in the Cruzifixion presents a worthy exemplar of this site. In the simplified abstracts of Jabous de Voragine's Sermons, which were widely disseminated in the late Middle ages the Magdalens tears seem as evidence of the compuction an contition, necessary for penance.*“

Darstellung nicht wirklich erkennen, um welche Art und Form des Mantels es sich handelt. Erkennbar ist jedoch, dass das Gewand an sich eine besondere, vermutlich metaphorische Bedeutung hat. Denn er wirkt wie eine vestimentäre „Insel“, auf der Maria Magdalena ihren heiligen Platz unter dem Kreuz eingenommen hat, und auf der sie abgegrenzt und geschützt ist. Die doppelte Oberkleidgestaltung war der Dresscode zu Anfang des 14. Jahrhunderts. Magdalena streifte ihr Obergewand und damit ihren äußeren Schutz ab. Dieses vestimentäre Motiv zieht sich wie ein roter Faden durch die Bildtraditionen, wie beispielsweise in der Magdalenenkapelle in Assisi.³²⁸

Mantelmetaphorik

Dem Mantel der Magdalena wohnt eine eigene metaphorische Dimension inne. Damit handelt es sich um eine dialogische Parallele zur Vita des heiligen Franz. Einen Mantel an- oder ablegen bedeutet sowohl bei Franziskus als auch bei Magdalena ein altes Leben abzulegen und in eine neue Lebensphase einzutreten.

Schon beim feierlichen Einzug von Jesus in Jerusalem haben die Mantelumhänge eine signifikante Bedeutung der Huldigung. Bei Matthäus steht (21,6): *„Die Jünger gingen hin und taten, wie ihnen Jesus befohlen hatte. Sie brachten die Eselin mit dem Füllen, legten ihre Kleider auf sie, und er setzte sich darauf. Viele aus der Volksmenge breiteten ihre Mäntel auf den Weg aus.“* Doch ist die biblische Übersetzung irreführend. Daher sehen die Mäntel auf byzantinischen Mosaiken oft wie Hemden aus, also wie das äußere Obergewand. Grundsätzlich ist der Mantel ein Schutzsymbol, wobei das Schutzmantelmotiv nicht allein auf Maria beschränkt ist.³²⁹

In einer anderen Kreuzigung, Teil des Magdalenenzyklus in Assisi (Abb. 42), kniet Maria Magdalena, ausgezeichnet durch einen Heiligenschein, unter dem Kreuzstamm und trägt einen roten Mantelumhang.³³⁰ Das volle rotbraune Haar fällt bis auf die Hüften über den Mantel. In dieser Szene ist ihr weder der Übermantel auf den Boden gerutscht noch streiten die Schergen um den Mantel Christi, hier ist die Mantelthematik beiseite gerückt. In der Paduaner Position des Mantelstreits kniet Franziskus mit zwei Mönchen, jeweils in ihren Kutten gekleidet. In der auf die Kreuzigung folgende „Noli me tangere“-Szene ist Maria Magdalena mit einem ähnlichen Mantel

³²⁸ Vgl. dazu Schwarz, Giotto II. S. 366 ff.

³²⁹ Jede Heilige kann den Schutzmantel tragen, am häufigsten ist er jedoch bei Ursula, Odilia, Birgitta zu finden. Die ältesten Schutzmantelbilder stammen aus den unter byzantinischen Einfluß stehenden Landschaften Italiens, im Bereich der Bettelorden. Sie stellen sich unter den Schutz der Mater misericordiae oder der Maria Magdalena. Vgl. dazu auch: Andreas Dehmer „Sub Vexillo Sanctae Mariae Magdalенаe“. Bilder, Banner und Bruderschaften der hl. Maria Magdalena im Bergamaskischen, 1300-1800. In: Das Münster 2/05, S. 206ff.

³³⁰ Poeschke, Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, Abb. 236 (Giottowerkstatt um 1315/20).

wie in der Paduaner Kreuzigung (Abb. 6) gekleidet. Der kostbare blaue Mantel ist ebenfalls mit einer Goldborte versehen.

Nach einer Legende lebte die Heilige einige Zeit in einer Höhle. Eine Darstellung Giotto's zeigt, wie sie vom Einsiedler Zosimus ihr Gewand in Empfang nimmt. Auch hier spielt das Anlegen des Gewandes eine bildsprachliche Rolle, die das Büsserleben und die Vergebung der Sünden charakterisiert.

Ein weiterer Mantel steht im Zentrum der vestimentären Erzählung von Giotto. In der Paduaner Kreuzigungsszene befinden sich rechts unter dem Kreuz zwei Soldaten in kostbarer antikisierender Rüstung (Abb. 6). Sie tragen wie die Römer einen Brustpanzer mit darunter getragener Tunika, auch die Schulterpartie ist nach römischem Vorbild gepanzert. Sie halten die prächtige Tunika-dalmatika Christi, um sie zu zerschneiden.³³¹ Der nahtlose Leibrock Christi, der, so will es der biblische Text, in einem Stück gewebt ist, soll verlost werden.³³² Diese Szene wird bei Johannes (19, 23-24) so beschrieben: *„Nachdem die Soldaten Jesus gekreuzigt hatten, nahmen sie sein Obergewand, machten vier Teile daraus, für jeden Soldaten einen Teil, dazu den Leibrock. Der Leibrock aber war ohne Naht von oben an im Ganzen gewebt. Und sie sagten zueinander: Wir wollen ihn nicht zerschneiden, sondern um ihn lösen, wem er gehören soll. So sollte die Schrift erfüllt werden, die sagt: Sie teilten meine Kleider unter sich, und über mein Gewand warfen sie das Los (Ps 22,19). Die Soldaten taten nun so.“* Das Motiv des nahtlosen Kleidungsstücks hat als „vinculum caritatis“ seit den Exegesen des Augustinus eine metaphorische Verbindung zur Tugend der Caritas und steht für den mystischen Leib der Kirche. Dieses Kleidungsstück steht medial im Mittelpunkt der linken Szene. Die Tunika-dalmatica, die von den zwei gestikulierenden Soldaten an der Schulter gehalten und ostentativ dem Betrachter gezeigt, ist jenes purpurrote Gewand, das ihm von Pilatus angezogen wurde (Joh.19,2: *Die Soldaten flochten ihn einen Kranz aus Dornen und setzten ihn auf sein Haupt, legten ihm einen purpurroten Mantel um*), und den Christus in der Darstellung der Deesis in Padua trägt.

Auch diese Tunika hat sowohl in der Exegese als auch Ikonographie eine vielschichtige Bedeutung. Wir haben es mit der Präsentation eines Königsmantels zu tun, den Christus als Spottgewand tragen muss (Christus = König der Juden). Wurde er mit der Dornenkrone gemeinsam angelegt? Der Mantel steht im weitesten Sinn auch für den, der ihn getragen hat, es ist die verbleibende textile Hülle Christi, der hier bereits gestorben ist. Das offene runde Halsloch könnte man metaphorisch als „Kleiderkamin“ bezeichnen, aus dem die Seele entschwunden ist. Der runde Ausschnitt weist darauf hin, dass es sich hier nicht um eine echte römische Tunika handelt, sondern Giotto die Entwicklung der Tunika zeitgenössisch adaptierte. Der geformte Halsausschnitt ist kostümgeschichtlich ein Schritt zum dreidimensionalen Gewand. Und jetzt

³³¹ Detailabbildung bei Ingo F. Walther, Malerei der Gotik, Köln 1999, S.15.

³³² Zur Gewandmetaphorik des ungenähten Rockes vgl. Derbes/Sandona, The Usurer's Heart, S. 77ff.

wird um diesen gefeilscht, da er kostbar war. Die Frage ist, ob er kostbar aufgrund seines textilen Wertes war, oder bereits deswegen, weil Jesus ihn getragen hatte?

Der Purpurmantel und der nahtlose Leibrock - „*vinculum caritatis*“

Der phönizische Purpur, der mühsam aus dem Saft der Purpurschnecke gewonnen wurde, ist wegen der Kostbarkeit des Farbstoffes seit der Antike berühmt, und die mit ihm gefärbten Gewänder waren unendlich kostbar. Privilegierte Römer durften den Purpur tragen, sie hüllten sich jedoch nicht in ein ganzes Purpurkleid, sondern trugen einen Streifen Purpurstoff an ihrem Gewand. Dem Triumphator, dem siegreichen Feldherrn, war es erlaubt, sich auf seinem Triumphzug durch Rom in eine vollständig purpurfarbene, reich bestickte Tunika zu kleiden, der „*tunica palmata*“. Es gab im römischen Reich immer wieder das Purpurprivileg, Quelle für den Begriff „den Purpur tragen“. Caesar und Augustus schränkten den Gebrauch des Purpurs ein, angeblich, um den Luxus zu steuern, aber de facto, um ihm seine imperiale Exklusivität zu bewahren.³³³ Seit Innozenz III. ist Violett oder Purpur als liturgische Farbe an bestimmten Tagen von liturgischem Bußcharakter vorgesehen.³³⁴

Zwischen dem nahtlosen Leibrock Christi und seinem Leben gab es einen sinnbildlichen Bezug. Otfrid von Weissenburg berichtet dieses Gewand als das vollkommene Ebenbild Christi, auf ihm leuchten die Geheimnisse von Inkarnation und Erlösung.³³⁵ Der endlose Faden, aus dem dieser gewebt ist, steht als Symbol des ewigen Lebens.

Origenes schreibt in seinem Kommentar zu Matthäus: „*Von seinem Rock wird geschrieben, dass sie ihn wiederum des Purpurkleides beraubt hatten, von der Dornenkrone aber haben die Evangelisten das nicht beschrieben, darum, dass wir uns auch fragen sollten über die Dornenkrone, die einmal aufgesetzt und niemals abgenommen wurde.*“³³⁶ Der Purpurmantel ist also ein symbolisches Attribut.

Und die Legenda Aurea sagt im Passionsbericht, dass die Tunika sich später im Besitz des Pilatus befunden habe, und danach als wundertätige Reliquie verwendet wurde als Pilatus in Ungnade gefallen war, um den zornigen Kaiser zu besänftigen.³³⁷

³³³ Vgl. dazu Ploss, Das Buch von alten Farben.

³³⁴ Vgl. Rudolf Suntrup, Liturgische Farbenbedeutung, S. 462.

³³⁵ LCI, „Gewandung“, S. 153, ed. T., 4, 1962.

³³⁶ Auch die Dornenkrone kann als eine Art Bekleidungsstück gelten, die Vorstellung, dass Christus am Kreuz die Dornenkrone trug, finden wir schon bei den frühen Kirchenvätern. Das Origenes Zitat ist der Publikation: Elisabeth Roth, Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters, Berlin 1967, S. 24., entnommen.

³³⁷ Legenda aurea des Jacobus de Voragine (ed. Benz), S. 270: „*Als der Kaiser vernahm, daß Pilatus gekommen sei, hieß er ihn in großem Zorne vor sich führen; Pilatus aber hatte den ungenähten Rock Christi mit sich geführt, und trat darein gekleidet vor den Kaiser. Als bald der Kaiser ihn in dem Rock sah, da vergaß er seines Zornes, und stund gegen ihn auf und mochte ihm nichts Hartes erzeigen.*“

Der Mantel scheint zweifellos auch eine Bedeutung in der Darstellung der Apostelin Magdalena zu haben: Sie hatte ihren kostbaren Mantel abgelegt und sich den Füßen des Gekreuzigten zugewandt. Der Mantel weist aufgrund seiner Goldborte und der Farbe eine Resonanz zum Spottmantel des Gekreuzigten auf. Mit der Gemeinsamkeit der Kleidung stellt Giotto auch das Naheverhältnis von Magdalena, der einzigen weiblichen Apostelin Christi, zu diesem dar. Denn diese hatte sich im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen nicht gescheut, bei der Kreuzigung anwesend zu sein.

Giotto gilt als erster Künstler der Neuzeit, der in der Bilderzählung Innovationen setzte. Die folgende vestimentäre Analyse versucht zu charakterisieren, welche Rolle dem Gewand in diesem Erzählstil zukommt. Sind alle Protagonisten in Tuniken kostümiert, oder lassen sich die einzelnen Kleidungsstücke benennen und in ihrer Funktion zuordnen? Gibt es Personen in anderen Darstellungen, die ähnlich gekleidet sind? Das würde etwas über die Bedeutung der Kleidung auf den Bildern sagen. Die Tunika ist das Kleidungsstück, mit der Giotto die Protagonisten seiner biblischen Erzählungen kleidet.

Die Gewandung von Frauen und Männern ist identisch, nur die Farben variieren, bei den Frauen wird die Tunika noch zusätzlich unter der Brust geschnürt, das demonstriert der Vergleich der drei Figuren links unter dem Kreuz, Johannes, Maria und Maria Kleophas.

Der Hauptmann mit der sprechend erhobenen Hand, die sein Zeugnis veranschaulicht, ist als Zeichen seiner Würde mit einem dunkelpurpurnen Mantel bekleidet. Er ist der Einzige, der nimbiert ist, war er es doch, der nach Christi Tod erkennt: *„Wahrlich, dieser Mensch ist Gottes Sohn gewesen.“* (Markus 15, 39)

Würdenträgern war es in der Antike gestattet, Purpurmäntel zu tragen, sie dienten zur Auszeichnung derselben. Die Soldaten im Vordergrund tragen eine kniekurze Tunika und darüber eine golden ziselisierte Rüstung, der rechte einen Helm und eine blaue Rüstung. Sie sind mit sehr modischen Beinlingen bekleidet. Für Reiner Hausherr wird hier ein byzantinisches Vorbild aus dem 12. Jahrhundert nur geringfügig variiert (Mosaik; San Marco, Hauptkuppel, 1200), worin er eine im Sinne der authentischen Erzählung liegende gewünschte Annäherung an die Antike sieht.³³⁸

³³⁸ Hausherr, Convenevolezza, S. 23 : *„Wenn im lateinischen Westen etwa byzantinische Bilder zur Passion Jesu genau nachgeahmt wurden, geschah dies sicher nicht nur, weil man sie als unerreichbare künstlerische Vorbilder schätzte, sondern auch, weil durch die Kunst der Griechen, die für sich in Anspruch nahmen, das römische Recht direkt fortzusetzen, jenes Geschehen, das sich einst im Osten des römischen Reiches abgespielt hatte, authentisch erreichbar schien.“*

Tunika-dalmatica und Dalmatika

Die Tunika ist ein Hemdgewand, das wir mit der Kleidung der Römer verbinden, wahrscheinlich ist es jedoch älter. Sie wurde im Mittelalter nicht getragen, das spricht für die argumentative Verwendung des Gewandes im Bild.³³⁹ Der Schnitt besteht aus je einem Vorder- und Rückenteil und ist seitlich und an den Schultern zusammengenäht oder umgeklappt, im Gegensatz zum griechischen Chiton, der aus einer Stoffröhre besteht, die an den Schultern zusammengefäbelt ist. Beim Chiton wurden Kopf und Arme an der Oberkante (oder dem Stoffbruch) hindurch gesteckt. Die Tunika hatte in der Urform einen schlitzartigen oder t-förmigen Halsausschnitt, der niemals abgerundet war.³⁴⁰

Bei den Kopten sehr verbreitet, aber wohl schon wesentlich früher entstanden, ist die Dalmatika, die später zum liturgischen Obergewand der Diakone wurde. Sie hat die Form einer erweiterten Tunika. Hier wird deutlich, wie die biblischen Motive im Sinne einer realistischen Detailschilderung von Giotto aufgegriffen und dargestellt werden. Die Schergen streiten wild gestikulierend um Christi kostbares Gewand.³⁴¹ Hier handelt es sich um eine rote Tunika dalmatika mit einer Goldborte.

Ein Charakteristikum dieser Kleidung ist, dass sie die Körperformen nicht betont, nicht individuell, sondern überpersönlich ist. Die Tunika und die Dalmatika vertreten bei Giotto eine vestimentäre Sprache, die antikisierend wirkt. Die spätrömische Einkleidung von Szenen der Bibel verdeutlicht eine zeitliche Distanz zu den dargestellten Ereignissen. Giotto versucht im Sinne des biblischen Geschehens *authentisch* zu erzählen.³⁴²

Orientalismen

Orientalische Kleidung oder Details setzen sich in der Malerei des 13. Jahrhunderts nur sehr langsam durch. So verwendet Giotto für die Feuerprobe vor dem Sultan (Ende des 13.

³³⁹ Vgl. Hottenroth, Trachten, Haus, Feld- und Kriegsgeräthschaften der Völker alter und neuer Zeit, II. Band – Hier zum nicht Vorhandensein von Tuniken oder Togen im Mittelalter.

³⁴⁰ In der heutigen Terminologie würden wir von U-Boot Ausschnitt sprechen. Der gerundete Halsausschnitt ist der erste Schritt zu einem dreidimensionalen Gewand und daher ein modisches Motiv.

³⁴¹ Die würfelnden Knechte wurden von der Mitte des 14. Jh. an dargestellt, werden aber vielfach von dem traditionellen Platz am Golgothahügel, den sie auf der Miniatur noch innehaben, auf die linke Seite verdrängt. Sie werden oft in volkstümlicher Derbheit geschildert und bilden manchmal eine selbständige Nebenszene.

³⁴² Giotto hatte einen sehr persönlichen Bezug zur Textilherstellung. Aus einer Urkunde ist zu erfahren, dass er 1312 einen französischen Webstuhl (*telarium francigenum*) an einen der Heimarbeiter vermietete, die mit ihren Webstühlen Stoffe für die großen florentiner Unternehmer woben. Vgl. Alfred Doren, Studien aus der Florentiner Wirtschaftsgeschichte, Bd. 1; Die Florentiner Wollentuchindustrie, Stuttgart 1901, S.258-286, sowie, Michael V. Schwarz und Pia Theis, Giottus pictor, Bd. 1 Giottos Leben, Wien – Köln – Weimar 2004, S. 42.

Jahrhunderts im Franziskus- Zyklus der Oberkirche von Assisi) für jüdische Priester jene Gewandung, die von der byzantinische Tradition für diese zur Verfügung gestellt wurde.³⁴³ Zwei Jahrzehnte später stattete Giotto im Franziskus-Zyklus der Bardi-Kapelle in S. Croce zu Florenz die Priester mit dergleichen Kleidung wie in Assisi aus, fügt aber zwei Diener hinzu, deren Darstellung die Kenntnis des Orients voraussetzt (Abb. 43).³⁴⁴

In der Bibelillustration des 13. Jahrhunderts werden einzelne Figuren des Alten Testaments durch orientalische Kleidung mit Turbanen als nicht dem Volke Israels zugehörig bezeichnet.³⁴⁵ Parallel setzt Giotto auch in der Architektur subtile Unterscheidungen, wenn er Szenen des Alten und des Neuen Testaments darstellt.³⁴⁶

In der Bildrhetorik hat das Gewand bei Giotto eine immanente Rolle inne. Durch das Gewand (vestment) werden Figuren von Giotto zum vestimentären Element der Komposition und der Ikonographie und es scheint, als gäbe es bei Giotto so etwas wie eine persönliche Affinität zu Gewand, Textil und Kostüm.³⁴⁷ Stilistisch gesehen denkt Giotto wie ein gotischer Bildhauer – er komponiert Gewandfiguren, Gewandkörper, die den Körper nur als Träger des Tuches verstehen, als „*Gewandbaken*“ – das gilt für den Paduaner Passionszyklus und grosso modo für sein Gewandwerk. Dabei setzt er das Gewand durchaus als Mittel einer bildimmanenten individuellen Sprache ein und wählte diesen Modus.

Daher ist die Wirkung der Protagonisten auf den heutigen Betrachter homogen. Sie wirken wie die Darsteller eines Passionsspiels, für die nach einem Grundschnitt Kostüme hergestellt werden, und die sich zeitlich nicht festlegen lassen. Giotto will durch die Tunika die biblische Antike darstellen. Die Darstellung der Soldaten erinnert an römische Krieger. Die nicht heiligen Protagonisten weichen in ihrer Kleidung geringfügig vom Tunikastil ab und tragen Helme als außergewöhnliche Kopfbedeckungen. Giotto ist einerseits noch der distanzierten Erzählweise des Mittelalters mit historisierendem vestimentären Code verpflichtet, andererseits setzt er das Gewand als entscheidenden kompositorischen und ikonographischen Aspekt in

³⁴³ Vgl. dazu Schwarz, *Giottus pictor*, Bd. 2, S. 436 ff. (Kairo in Florenz).

³⁴⁴ Hausscherr, *Convenevolezza*, S. 30.

³⁴⁵ Ebenda, sowie Schwarz, *Giottus pictor*, Bd. 2, S. 440. Schwarz zeigt hier auf, dass es sich bei diesen beiden Mohren um Nubier handeln muss, denn die Turbane werden noch heute von den Bewohnern Nordostafrikas getragen. Giotto könnte diese Turbane bei den Dienern der ägyptenreisenden Kaufleute in Florenz gesehen haben. Vgl. dazu Richard Ettinghausen. *Der Einfluß der angewandten Künste und der Malerei des Islam auf die Künste Europas*. In *Ausst.Kat.: Europa und der Orient 800-1900*, Berlin 1989, S. 166.

³⁴⁶ Wie etwa den jüdischen Tempel (Salomons), versus christliche Kirchenarchitektur, vgl. Laurine Mack Bongiorno, *The Theme of the Old and the New Law in the Arena Chapel*. In: *Art Bulletin* 50, 1968, S. 11-20. Sehr ausgeprägt wird diese Unterscheidung dann bei den frühen Niederländern des 15. Jahrhunderts.

³⁴⁷ Allein der Franziskuszyklus der Oberkirche in Assisi hat in der Huldigungsszene, der Mantelspende und der Lossagung vom Vater Textil als Argument im Mittelpunkt der darstellenden Rhetorik.

seinem Werk ein. Es handelt sich hierbei um den unmittelbaren bildnerischen Reflex auf die mittelitalienische Gesellschaft, deren ökonomische Determinanten sich zu 70 % aus dem Textilhandel speisten, und die Gesellschaft prägten.³⁴⁸ Giotto ist das Beispiel für einen Maler, der die kulturspezifischen vestimentären Kompetenzen in sein Werk höchst intelligent einfließen lässt.

Für die Aufgabe der „Illustration der Passion“ erfindet Giotto neue Figurentypen, im Besonderen in Physiognomie, Anteilnahme und Haltung. Er fesselt den Betrachter, wie Michael V. Schwarz charakterisierend feststellt: „Wenn man sich Giotto's Figuren als Schauspieler vorstellt, dann führen die Magdalenen-Darstellungen in der assianischen Kapelle eine neue Methode und Qualität mimischer Kunst vor: bedingungslos emotional und in berechneter naiver Unmittelbarkeit auf die Gefühlswelt des Publikums zielend.“³⁴⁹ Magdalena soll als in der Kapelle anwesende Person erlebt werden, für dieses illusionistische Moment der *narratio* verwendet Giotto Kleidervielfalten, die die Gestik der Heiligen noch lebendiger erscheinen lassen.³⁵⁰ Die Auffassung des Gewandes stellt eine Zwischenstufe zwischen dem Werk von Cimabue und Simone Martini dar. Mit seinen Bildlösungen bricht für die Geschichte der Bilddarstellung eine neue Zeit an.³⁵¹

4.3. Simone Martini: Kreuzabnahme im Orsini Polyptychon (Antwerpen) – Vom Porträt zu Kleiderauthentizitäten

Die Kreuzabnahme von Simone Martini kann als Beginn einer neuen Kreuzigungsikonographie bezeichnet werden (Abb. 44). Sie ist um 1315 entstanden, als Teil eines Altares, den Simone Martini in Avignon malte, und der bald darauf nach Burgund kam, wo er die französische Kunst mit seinem Stil nachhaltig beeinflusste.³⁵² Die Darstellung der Kreuzabnahme basiert auf

³⁴⁸ 70 % der Gesellschaft lebte vom mittelbaren oder unmittelbaren Textilwesen, Perugia und Assisi waren bekannt für ihre Wollstoffe. Vgl. Spufford, *Handel, Macht und Reichtum*, S. 174 (Karte der Textilzentren).

³⁴⁹ Schwarz, *Giottus pictor*, Bd. 2, S. 377 – gemeint ist zwar Assisi und nicht Padua!

³⁵⁰ Ebenda, S. 384. Vor allem gelang es Giotto, Magdalena nicht nur zur *Dilecta Christi* sondern auch der Betrachter werden zu lassen. Es ist eine Stimmung der Süße und Körperlichkeit, die, so Schwarz, mit der spirituellen Eigenart der heiligen Sünderin und Büsserin zusammenhängt und einmal die in ihrer Erotik befremdlichen Magdalenenbilder der Renaissance und des Barock hervorbringen soll. Hier in Assisi hängt für Schwarz die sentimentale Stimmung einerseits mit dem Auftraggeber Bischof Teobaldo zusammen und andererseits mit dem Geist der *Meditationes Vitae Christi*.

³⁵¹ Zu Giotto's *inventione* vgl. Margrit Lisner, *Die Gewandfarben der Apostel in Giotto's Arenafresken. Farbgebung und Farbikonographie*, In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1990, S. 309 – 375.

³⁵² Teil des Polyptychons Orsini, Tempera auf Holz, 29,7 x 20,5 cm (Antwerpen, Koninklijk Museum voor schone Kunsten).

apokryphen Quellen und ist von ihrem Ursprung her eine Durchgangsphase der Passion. Die Erzählung rückt bis zu Rogiers Zeit zum zentralen Thema der Passion auf.³⁵³

Der tote Christus gleitet bei Simone Martini in die Arme der ihn erwartenden Mutter. Sie ist umgeben von einer Gruppe von Figuren, die im Begriff sind, Christus vom Kreuz zu nehmen. Auf der anderen Seite des Bildes wirft Maria Magdalena die Arme hoch. Ihre Geste wirkt so expressiv wie die Gestik der Figuren auf der gegenüberliegenden Seite. Gekleidet ist sie mit einer roten Tunika, die sie unmittelbar aus dem Kreis der Figuren herausstechen lässt. Zur Signalwirkung des Gewandes kommt die expressive Gestik der hochgerissenen Arme. Außerdem ist sie durch ihr langes rötliches Haar charakterisiert und mit einem Heiligenschein als Heilige.

Die Gewänder lassen sich in der folgenden Szene der Kreuztragung (Abb. 45)³⁵⁴ detailgenauer betrachten. Christus trägt während der Kreuztragung einen roten Mantel. Rot gilt in der Farbensymbolik als diesseitig irdisches Bekenntnis von Liebe und Nächstenliebe und wird kraft seiner feurigen, intensiven Strahlkraft mit Jugend assoziiert, aber auch mit dem, der Leid und Opfertod auf sich genommen hat.³⁵⁵

Vergleicht man die Gewänder von Simone Martini und Giotto, fällt zehn Jahre nach Giottos Darstellung bei Martini eine Zunahme an Differenzierung der Erzählung durch das Vestimentum auf: Anzumerken ist, dass unter dem Kreuz ein dem Geschehen Fremder kniet. Weiters ist ein Kleriker im verkleinerten Maßstab, der eine andere Realitätsebene signalisiert, in Stifterposition dargestellt. Die Mitra und das kostbare Pluviale zeichnen ihn als Bischof aus, das bedeutet, dass nun auch legendenferne Personen mehr und mehr das Kreuzigungsgeschehen erobern und mit ihrer spezifischen Kleidung beeinflussen.

Simone Martini schuf für die Geschichte der Porträtkunst grundlegende Werke, auch wenn von diesen nicht mehr sehr viele erhalten sind. Wichtig war die Absicht, ein wieder erkennbares Porträt zu schaffen. In seinen Fresken, die die Kapellen des Papstpalastes schmücken, wie auch in jenen der nicht weit davon entfernten Chartreuse von Villeneuve wird auf die Figurendarstellung der heiligen Szenen ganz besondere physiognomische Sorgfalt verwandt.

Die Vielfalt der Gesichtsbildungen, die Einzigartigkeit mancher Figuren, die Tatsache, dass viele davon nicht auf die traditionelle Typologie zurückgeführt werden können und mit anderen, nach den herkömmlichen Stereotypen behandelten Figuren innerhalb ein- und derselben Szene kontrastieren: All dies macht deutlich, dass der Künstler authentische Porträts in

³⁵³ Vgl. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Kortrijk 1979.

³⁵⁴ Walther, *Malerei der Gotik*, S. 55f.

³⁵⁵ Gottfried Haupt, *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters*, Leipzig 1941, S. 99.

sein heiliges Geschehen einfügen wollte.³⁵⁶ Wie später in Florenz zu sehen sein wird, mag dabei die Absicht, die heiligen Legenden zu aktualisieren, eine Rolle gespielt haben. Die Authentizität des Porträts wirkt sich auf die Auffassung des Gewandes aus, auch dieses wurde an die Zeitmode angelehnt.

4.4. Pietro Lorenzetti: Die erweiterte Kreuzigung (Assisi)

Nicht sehr lange nach Giotto's Paduaner Kreuzigung entsteht in der Unterkirche von Assisi ein Kreuzigungsbild von monumentalen Ausmaßen (Abb. 48). Pietro Lorenzetti³⁵⁷, der Sieneser Maler aus der Werkstatt Duccios, ist der Schöpfer dieses ersten volkreichen Kalvarienberges.³⁵⁸ Vor einem azurblauen Hintergrund ist in der oberen Bildhälfte die Kreuzigung dargestellt, während die untere in additiver Reihung von einer homogenen Masse aus Reitern, Volk und heiligen Protagonisten gebildet wird. Die Mittelzone des Freskos ist beschädigt. Hier befand sich ursprünglich ein Altar.³⁵⁹

Die unterschiedlichen Kostüme sind nicht allein aus Dekorationsgründen zu erklären oder darauf zurückzuführen, dass verschiedene Zeitgenossen porträtiert wurden, sondern dienen in ihrem vestimentären Realismus der Darstellung der Vielfalt der Menschen unter dem Kreuz. Das historische Geschehen wird von Lorenzetti als ein Gegenwärtiges dargestellt. Sehr auffällig ist die kegelförmige Hutbedeckung des Reiters auf der linken Bildseite. Diese Form übernahm Lorenzetti möglicherweise aus dem Repertoire des Simone Martini, der in der auffälligen Kopfbedeckung der Musikanten aus dem Martinszyklus in Assisi (Abb. 46)³⁶⁰ dafür einen Prototyp schuf. Martini versuchte in seinem Fresko verschiedene Stoffqualitäten darzustellen. So soll die Hutkrempe durch die Überlagerung zweier Farben die Oberfläche von changierendem Stoff vermitteln. Der mandoraspieldende Musiker neben ihm trägt ein auffälliges Kostüm in Mi-parti,

³⁵⁶ Vgl. dazu Campbell, Renaissance Portraits.

³⁵⁷ Vgl. zu den assisischen Arbeiten Lorenzettis: Carlo Volpe, Pietro Lorenzetti, Mailand 1989, S. 60 ff. mit ausführlicher Bibliographie und Poeschke, Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, Abb. 266-269.

³⁵⁸ Roth, Der volkreiche Kalvarienberg in Liturgie und Bildkunst des Spätmittelalters, S. 53.

³⁵⁹ Vgl. dazu Schwarz, Visuelle Medien im Christlichen Kult, S. 87 „Die Mittelzone ist beschädigt, weil hier der neuzeitliche Nachfolger des Johannes-Altars mit seinem Ädikula-Retabel aufgestellt war. Der Gekreuzigte ragte hinter dem giebelförmigen Abschluss auf. Demgegenüber war der Zusammenhang mit dem mittelalterlichen Johannes-Altar lose.“

Sowie Poeschke, Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, S. 111ff.

³⁶⁰ Walther, Malerei der Gotik, S. 54 Abb. Fresko, Assisi Unterkirche, 1317-1319 entstanden. Die Ausstattung des Raumes geht zurück auf die Stiftung eines 1312 gestorbenen Franziskanerkardinals, der ein eifriger Parteigänger des Hauses Anjou war. Der Zyklus umfasst zehn Szenen, in denen die Legende des hl. Martin von der Mantelspende bis seinem Tod dargestellt ist. Es handelt es sich hier bei den Darstellungen um höfische Kunst. Gemalt von Simone Martini, der im Dienste der Anjou geädelt wurde.

dessen eine Kleiderhälfte kariert, und dessen andere einfarbig ist. Auf dem folgenden Fresko, der Lossagung Martins vom Waffendienst (Abb. 47)³⁶¹, trägt der direkt hinter Martin stehende Ritter einen ebensolch konischen Hut mit weißer Krempe und rot-gelbem Bandmuster.

Der Martinszyklus ist aufgrund dieser Details als Beispiel für das Eindringen von Elementen höfischer Mode in die malerische Ausgestaltung der Unterkirche von Assisi anzusehen. Pietro Lorenzetti übernahm die vestimentären Errungenschaften, die er in seinem Geburtsort Siena kennengelernt hatte. Siena stand über seine Verbindungen nach Neapel dem Hause Anjou nahe, während in Avignon die Päpste residierten.

In dieser Kreuzigungsszene stehen den ca. fünfzig Requisiteuren neben Christus und dem guten Schächer fünf Heilige gegenüber. Die Gruppe der trauernden Frauen befindet sich als geschlossene Form rechts vom Gekreuzigten unter dem Kreuzstamm des guten Schächers. Diese Kreuzigungsszene gab es vor Lorenzetti nicht. Diese Bildidee wurde in der Folge von den Malern übernommen und weiterentwickelt.

Maria in blauem Mantel sinkt ohnmächtig in die Arme der Frauen, die sie halten. (Abb. 48)³⁶² Maria Magdalena steht rechts hinter ihr, trägt einen roten Mantel und das blonde Haar fällt offen in weichen Locken herab. Ihre Hände sind in Betgestus vor der Brust gefaltet und das Gesicht ist schmerzverzerrt. Eine weitere Heilige, die Maria am Kopf stützt, trägt einen schwarzen Umhang mit Kapuze und darunter ein rotes Gewand. Johannes steht zwischen den Kreuzen, sein Kopf in empathischer Mimik den Marien zugewandt. Er ist mit einer blauen Tunika und einem roten Mantel bekleidet, seine Haare fallen in blonden Locken bis zum Kinn. Die Darstellung des Apostels ist vergleichbar mit Porträts der Hofkunst, aber auch mit dem Hl. Martin von Simone Martini. Ganz im Hintergrund steht in der Linie des Hl. Johannes ein weiterer, noch nicht identifizierter Heiliger mit einem Heiligenschein. Vorne rechts kommt ein bärtiger Mann auf einem Pferd in goldener prächtiger Kleidung geritten, auch dieser ist mit einem Heiligenschein versehen.³⁶³

Bis auf diesen (unbekannten) Mann sind die Heiligen unter dem Kreuz wie bei Giotto in einer zeitlosen Heiligengewandung dargestellt, die sie für den Betrachter als wahre Zeugen der

³⁶¹ Poeschke, Die Kirche San Francescon in Assisi, S. 284.

³⁶² Ebenda, S.266.

³⁶³ Die biblischen Protagonisten der Kreuzigungsdarstellungen sind von Lorenzetti durch ihre Heiligenscheine hervorgehoben. Sie sind göttlich-strahlende Attribute der Heiligen, zeichnen diese vor den normalen Sterblichen aus und sind bei Lorenzetti als individuelle Goldgrundgestaltung aufzufassen. In der Darstellungsweise des 15. Jahrhunderts werden sie immer seltener und oft nur mehr durch einen goldenen Reif ersetzt. Der Heiligenschein, der einen göttlichen Lichtkreis symbolisiert wird verwendet, wenn vom überirdischen Glanz im Antlitz und um das Haupt Christi gesprochen wird. Vom frühen Mittelalter an wurde der Nimbus regelmäßig nur Heiligen und Engeln gestattet, wobei Größe und Farbe wechseln können. Aus dem farbigen Lichtschein wird häufig eine körperhafte Scheibe. Im Barock verschwindet der Nimbus in der bildenden Kunst fast völlig und wird noch manchmal als zarter Kreis angedeutet.

Begebenheit ausmachen. Das berittene Volk ist mit mannigfaltigsten „Kostümen“ bekleidet. Hier gleichen keine Figur, keine Kopfbedeckung und kein Gewand dem anderen. Das Reitervolk trägt unterschiedliche Helme, aber auch Turbane, die wahrscheinlich der Phantasie des Malers entsprangen, teilweise auch nach orientalischen Vorlagen entstanden sein könnten. Die dicht gedrängte Masse bildet einen vielfältigen Teppich aus „Vestimentum“. Darin geht Lorenzetti über die Errungenschaften Giotto weit hinaus.

Auf der linken Seite des Bildes steht eine junge Frau in einem kostbaren weißen Kleid mit Goldborte. Das Kleid ist rot gefüttert. An der oberen Schulter und an der Ärmelnaht wird das Futter sichtbar und mit einigen Knöpfen gehalten. Anders als bei Giotto und Martini haben wir es hier mit der Darstellung von wirklich funktionierender Alltagskleidung zu tun, die nicht mehr eine idealistisch-phantasievolle, sondern mehr und mehr eine realistische Sprache spricht.

In der sich anschließenden Kreuzabnahme (Abb. 49) stechen sowohl Maria als auch Maria Magdalena als „Mantelfiguren“ hervor. Maria ist im schwarzen Mantel dargestellt, die Quelle zu diesem Kleidungsstück ist in den zeitgenössischen Lauden zu finden.³⁶⁴

Pietros Bruder Ambrogio Lorenzetti ist Protagonist der Rhetorik der eleganten höfischen Malerei, die wahrscheinlich in Avignon ihren Ausgang nahm und auch in Siena rasch auf fruchtbaren Boden fiel. In seiner Sieneser Erlösungsallegorie (Abb. 50), 1340 entstanden, bringt er die Kreuzigungsdarstellung in den Kontext der Bußthematik.³⁶⁵

Die Freude an der verbindenden Schilderung der zeitgenössischen Welt und der Bibel, künstlerisches Vermögen der Naturnachahmung und die „grandezza“ seines Stils waren zu seiner Zeit unübertroffen. Er und sein Bruder Pietro standen als Künstler im Dienst mächtiger Auftraggeber, die sich der medialen Wirkung, aber auch des geschmackvollen Dekors der Bilder bewusst waren. Seien es das Patrimonium Petri in Avignon, die Bürger der Stadtrepublik von Siena oder die Franziskaner in Assisi, sie wurden zu Auftraggebern aufgrund der virtuellen Fähigkeiten dieser Bilder. Ambrogio Lorenzettis Sieneser Fresken spiegeln mit ihren Variationen an bezaubernden Gewändern einen Reflex der Gesellschaft wider, in der diese Kreuzigungsbilder entstanden. Hier wechselt sich der Tunikastil, so bei der Allegorie der Guten Regierung, mit zeitgenössischen Moderealismen in den Auswirkungen der Guten Regierung ab.³⁶⁶

³⁶⁴ Vgl. Kap. 6.3.1. und 6.4.

³⁶⁵ Vgl. dazu Belting/Blume, Stadtkultur der Dantezeit, S. 174 (Abb. 116 u. 117).

³⁶⁶ Um 1337-1340 entstanden, Siena Palazzo Pubblico. Abbildung in Belting/Blume, Stadtkultur der Dantezeit, Nr. II und III.

4.5. Jean de Limburg: Kreuzabnahme in den Très Riches Heures

Stärker noch als im Italien des Quattrocento war es nördlich der Alpen wichtig zu zeigen, dass sich die Ereignisse des Alten und Neuen Testaments im Orient abgespielt hatten. Während Architektur und Ambiente zeitgenössisch-westlich blieben, wurden in die Bibelillustrationen vielfach orientalische Accessoires eingefügt. Sehr auffällig treten diese bei den Miniaturen der Brüder Limburg auf, die für den Herzog von Berry arbeiteten (Abb. 28). Die Kunstförderung der die Gesellschaft prägenden burgundischen Herzöge diente auch deren Herrschaftslegitimierung.

Das französische Königshaus, von dem die burgundische Herzogsdynastie abstammte, hatte seit der Mitte des 14. Jahrhunderts der Kunstproduktion, insbesondere den illuminierten Handschriften und den Goldschmiedearbeiten, große Aufmerksamkeit entgegengebracht. Die höfische Kleiderpracht fand in besonders starker Ausprägung Eingang in eine der berühmtesten Prachthandschriften jener Zeit, die Très Riches Heures des Duc de Berry.³⁶⁷ Illuminiert wurde die Handschrift von den drei Brüdern Limburg, die im engen Kontakt mit dem Hof des Herzogs von Berry standen. Zuvor illuminierte das virtuose Trio die Bible moralisée für Philipp den Kühnen (1342-1404) von Burgund und nach dessen Tod gingen die Brüder nach Bourges. Paul de Limbourg erhält dort vom Herzog das Haus des Schatzmeisters und wurde 1413 zum „valet de chambre“ ernannt. Als sie 1416 alle drei wahrscheinlich als Opfer einer Epidemie verstarben, hinterließen sie die Très Riches Heures unvollendet.

Auch wenn die Buchmalerei als Medium nicht mit dem Tafelbild vergleichbar ist, wurde bei den Brüdern Limburg die virtuose Wiedergabe der stofflichen Qualitäten der dargestellten Gewänder, das Schimmern der Goldbordüren von den herzoglichen Auftraggebern besonders

³⁶⁷ Millard Meiss, French Painting in the time of Jean de Berry. The Limbourgs and their contemporaries, New York 1994 Vol 2, Abb. 588, und Vol. 1, S. 167 ff. Die Très Riches Heures sind um 1416 in Paris entstanden. In der Folge werden sie mit TRH abgekürzt.

Die wichtigsten Miniaturen des berühmten Stundenbuchs, gemalt durch die drei Brüder Limburg, sind in den Jahren des schlimmsten französischen Bürgerkriegs entstanden, in dem die Anhänger des Herzogs von Burgund der orléanistischen Liga gegenüberstanden, die vom Herzog von Berry angeführt wurden. Die Anfänge des Stundenbuchs werden ins Jahr 1410 datiert, als die orléanistische Liga gegründet wurde. Genau der Beginn dieser sogenannten Liga von Gien im April 1410 ist denn auch auf dem Aprilbild des Stundenbuchs zu sehen. Es zeigt eine Verlobungs- oder Hochzeitsszene, erkennbar am Austausch der Ringe. Tatsächlich wurde diese Liga mit der Hochzeit Karls von Orléans, des ältesten Sohnes des ermordeten Ludwigs von Orléans, mit Bonne d'Armagnac, der Enkelin des Herzogs von Berry besiegelt – es ist also der Bundesschluss der wichtigsten antiburgundischen Opponenten, der hier dargestellt ist, und er verweist auf die Rolle des Doyen, also des ranghöchsten und ältesten Parteianführers, die der Herzog von Berry durch diesen Bundesschluss annimmt. Das Kleid des Bräutigams ist dementsprechend mit einer aussagereichen Devise verziert, nämlich mit kleinen Krönchen über Sonnenstrahlen, die damit eine der Devisen Karls VI. aufnehmen. Damit könnte verdeutlicht werden, dass die Liga sich als Stellvertreterin des geisteskranken und handlungsunfähigen Monarchen sieht, an dessen Stelle sie nun im Königreich wieder für Ordnung sorgen und Rache üben will.

geschätzt.³⁶⁸ Diese Handschriften legen mit ihren Miniaturen eine Art höfische Moderevue vor, die die kühnsten Hüte, Frisuren, Schnitte, Farben, Verzierungen und Farbkombinationen darstellen, mit denen die höfischen Parteien dieser Zeit untereinander rivalisieren. Weder vorher noch nachher ist eine vergleichbare Faszination für Kleiderrepräsentation in der französischen Miniaturenwelt zu finden. Sie weist darauf hin, dass in dieser Kultur mit ephemeren, tragbaren Repräsentationsmedien, den Stoffen und Farben, visuelle Politik betrieben wird und dass die betreffenden Adeligen mit diesem neuen Medium geradezu experimentieren, dessen Realismus überrascht.

Maria Magdalena kniet in einem prächtigen Kleid unter dem Kreuz (Abb. 28), wobei sie den Kreuzstamm umfasst und dem Betrachter in Dreiviertelansicht zugewandt ist. Es handelt sich dabei um ein Kleid aus weißem Stoff, der mit großen goldenen Lilienornamenten versehen ist. Am Halsausschnitt und am Saum ist das Kleid mit einem handbreiten Stoffstreifen, der mit kostbaren Steinen besetzt ist, verziert. Über dem Kleid trägt sie einen Umhang, der auf ihrer rechten Schulter aufliegt, den linken Mantelzipfel hat sie unter ihrem linken Arm zu einem üppigen Bausch gelüpfert und hält ihn fest. Ihre langen Haare fallen weit über ihre Taille. Von ihrem Kopf geht ein feiner nimbischer Strahlenkranz aus. Die Figuren beschreiben eine elegant schlanke Silhouette. Auffällig auf dieser und auf weiteren Szenen der TRH ist das durchgängige Motiv der turbanartigen Kopfbedeckungen. Als Kopfbedeckungen werden für diese Szene von den Künstlern orientalisch anmutenden Formen verwendet. So trägt Nikodemus unter dem Kreuz einen wulstigen Turban. Unter dem vestimentären Aspekt handelt es sich bei dieser Kreuzigungsszene der Très Riches Heures um die am meisten vom Ornament her bestimmte Kreuzigung - hier scheint das Ornament die Kleidung zu bestimmen.

Millard Meiss beschreibt die Figur Maria Magdalena in den TRH folgendermaßen: „*He gave Mary Magdalen not only a superb flowered tunic and a mantle bordered with filigree but hair gleaming with gold. His gorgeous raiment owes much to Simone Martini. In the work of the same painter he found examples of bright, clear color, of exquisite modeling and refined linearity. Simone's Deposition may even have taught him to give Christ's arm a certain pathetic limpness. Comparison with Simone's passionate composition once again reveals Jean's relative coolness. Of course Jean emerged from a pictorial tradition much later than Simone. At the tops of the ladders both Joseph of Arimathea and his companion hold fast with one arm while lowering the body of*

³⁶⁸ Bis 1416, als der Herzog von Berry starb, waren die 12 Monatsbilder der TRH fertig gestellt, ebenso wichtige Teile der Illustrationen zur Passionsgeschichte, während die Ausmalung vor allem der Psalmen erst zu einem späteren Zeitpunkt erfolgte. Politisch stellten die Jahre 1410 bis 1416 den absoluten Höhepunkt des Bürgerkriegs in Paris dar, der erst 1419 mit der Ermordung Johanns von Burgund bei Montreuil eine Unterbrechung erfuhr. Die TRH sind nicht die einzige Bilderhandschrift dieser Zeit, die von der politischen Kleidermode unter Karl VI. Zeugnis ablegt; weitere Beispiele sind die ebenfalls mit Miniaturen und Devisen versehene *Epistre Othéa* von Christine de Pisan von ca. 1400 und die *Demandes de Charles VI à Pierre Salmon* von ca. 1409.

*Christ. Such elements of the composition as the high heel and the averted Magdalena embracing the cross had already appeared in the Bible moralisée by a Neapolitan painter that was then in France in the collection of the Anjou. For one conspicuous figure with a gesture that was novel in French painting he used a specific Italian model. The Virgin Mary who, with clasped hands, looks up at her son is a copy of the Virgin in – significantly, a great panoramic scene – the Crucifixion by Andrea da Firenze in the Spanish Chapel.*³⁶⁹

Die Gewandung ist phantasievoll und vom Charakter als ideales „Kostüm für die Passion im Gebetbuch“ zu beschreiben, vergleichbare Kleidungsstücke fehlen in der dargestellten Realität der Auftraggeber.

Während es den Brüdern in den Petites Heures gelingt, in Porträtendarstellungen des Herzogs einen wertvollen Spiegel burgundischer Kleidung zu zeigen, sprechen die biblischen Szenen in den TRH eine andere Sprache.³⁷⁰ Es handelt sich hierbei um bildliche und vestimentäre Topoi, die in der Wirklichkeit keinerlei Entsprechung finden.

4.6. Textilzentren und Modeentwicklung

Die Lebens- und Kleiderwelten der Betrachter finden sich in den von ihnen in Auftrag gegebenen Bildern wieder. Diese wenden sich auch an die textilen Kompetenzen der Betrachter in den europäischen Zentren, die eine gesellschaftliche Entwicklung durchgemacht, die im Folgenden kurz skizziert werden soll.

Das Trecento war in Italien ein ebenso religiöses wie politisch unruhiges, jedoch für die Entwicklung der Mode sehr bedeutendes Jahrhundert. Der Kirchenstaat befand sich in einer Krise, die zur Abwanderung des Papstes nach Avignon führte. Das Patrimonium kaufte die Stadt Avignon und der erste Papst, der in Avignon herrschte, Clemens V. (1305-1314), war ein Franzose, der Rom nie gesehen hatte.³⁷¹ In Avignon wurde der Papstpalast gebaut und imperial von Clemens VI ausgestattet, der im Jahr 1347 über 1000 Hermelfelle für einen Umhang, einen

³⁶⁹ Meiss, French Painting in the time of Jean de Berry, Vol.1, S. 216f.

³⁷⁰ So in der Miniatur vor dem Gebet „Vor dem Beginn einer Reise“ fol. 288v. Abgebildet ist der Herzog in einer üppigen roten Houppelande, die aufwändig mit weißem Fell gefüttert war und die immens große Zaddelärmel und Zaddelsäume ausbildet. Aus demselben Stoff trägt er eine turbanartige Gugel, verwandt der Kopfbedeckung des Kaufmanns Arnolfini in dem Porträt von van Eyck. Abgebildet in: Malerei der Gotik, Hg. von Ingo F. Walther, Köln 1999, S. 78.

³⁷¹ Werner Goez, Grundzüge der Geschichte Italiens in Mittelalter und Renaissance, Darmstadt 1984 (2. Aufl.), S. 224.

Mantel und fünf Kapuzen benötigte und von seinen Vorgängern sagte, „*sie wussten nicht, wie man Papst ist.*“³⁷²

Assisi war ein wichtiger Platz für neue Bildprogramme, die der Franziskanerpolitik und deren Propaganda dienten. Das Haus Anjou beherrschte von Neapel aus Süd- und Mittelitalien und brachte französische Impulse in Kleidung und Kunst ein. Das Trecento wird als Entstehungszeit der Mode angesehen.

Das 14. Jahrhundert brachte für die Männer kurze Kleider, die um 1335 aufkamen, aber auf den Darstellungen in Assisi noch nicht zu finden sind. Von manchen Kostümhistorikern wird betont, dass sich im 14. Jahrhundert die Konstruktion der Kleidung veränderte.³⁷³ Neu in der Silhouette ist die Konstruktion von Armlöchern und die zunehmende Verwendung von Geren (und Keilen) und Verschlüssen an der Vorderseite von Gewändern. Als Beispiel gilt das äußere Oberkleid, die Surkotte. Die Surkotte war das Übergewand des 12.-14. Jahrhunderts.

So wird Maria Magdalena von van Eyck (Abb. 21) mit einer grünen Surkotte (orientalischer Mantel) dargestellt. Die Houppelande, wie sie etwa van Eyck in seinem Gesellschaftsportrait zeichnet (Abb. 30), war ein vorne zu schließendes Übergewand mit Ärmeln, welches von beiden Geschlechtern getragen wurde. Es kam um 1360 auf. Für Frauen stets bodenlang, für Männer manchmal kurz. Charakteristisch für die Houppelande sind um 1400 und später die riesigen Ärmel. Zunächst an der Schulter schmal, am unteren Ende üppig, und schließlich an den Schultern gebauscht. Auch diese Errungenschaften treten erst mit der französischen Malerei ins Bild der Kreuzigung. Dennoch ist die zunehmende Bedeutung der Kleidung und des textilen Materials in Bild und Ökonomie evident.

In der Mode drückt sich der Wandel, der mit dem Erwachen des Individualismus einherging, in neuen Gewandformen aus, in einer erneuerten, nun noch größeren Anpassung der Kleidung an den Körper, einem schnelleren Wechsel der Moden, und nicht zuletzt durch Auswüchse wie *mi-parti* und Schellen, wie von Pietro Lorenzetti dargestellt, übermäßigen Hängeärmeln und am Ende des 14. Jahrhunderts durch die Zatteln, wofür es zahlreiche Beispiele in der französischen Buchmalerei besonders bei den Brüdern Limburg, gibt.³⁷⁴

Kleidung wurde individuell angefertigt, man kaufte Stoff und ließ sich das Gewünschte auf den Leib nähen. Konfektionsware, wie wir sie heute kennen, gab es nicht, wahrscheinlich aber Rohlinge, die individuell angepasst wurden (z.B. Beinlinge). Luxusgesetze sorgten dafür, dass

³⁷² Im selben Jahr ließ er einen anderen Umhang mit Zobelfellen füttern und erwarb 40 Rollen goldenes und buntes Tuch aus Damaskus. Vgl. Peter Spufford, *Handel, Macht und Reichtum*, S. 88.

³⁷³ Margaret Scott, *Kleidung und Mode im Mittelalter*, Darmstadt 2009, S. 63. Annemarie Bönsch sieht die große Trachtenwende erst am Ende des 15. Jahrhunderts. Zuvor dominiert die Schnittform des Kreishemdes. Vgl. Bönsch, *Formengeschichte Europäischer Kleidung*, S. 98f.

³⁷⁴ Scott, *Kleidung und Mode im Mittelalter*, S. 62 ff. Hier zahlreiche Beispiele aus der Buchmalerei, wenngleich überwiegend insulare Beispiele.

die Differenzen in der Bekleidung, in denen sich der Adel von der übrigen Bevölkerung abhob, aufrechtblieben- die Nachahmung der Kleider der Vornehmen durch die niedrigeren Stände sollte verhindert werden.

In Avignon kauften Päpste Tuch von Toskanern wie dem jungen Francesco Datini. Datini war bei einer Gelegenheit in der Lage, „*weißes Leinen aus Genua, Barchent aus Cremona, scharlachrotes zendadi aus Lucca, weißes, blaues und ungefärbtes Wolltuch aus Florenz, daneben Seidenvorhänge, Vorhangringe, Tischtücher und Servietten*“ zu liefern.³⁷⁵

Die wirtschaftlichen Verhältnisse wurden seit dem 11. Jahrhundert in Italien vom Textilhandel bestimmt. Stoffe waren Haupthandelsartikel auf Europas wachsenden Märkten und ein gewerbliches Grunderzeugnis der noch jungen Städte wie Assisi und Siena, außerdem ein wesentliches Mittel, um die Unterschiede einer neuen Gesellschaft zu kennzeichnen. Tuch und die daraus gefertigte Kleidung wurde bald herausragendes Statusmerkmal und Zeichen sozialer Mobilität, ebenso zu einem Mittel gesellschaftlicher und politischer Distinktion.

Gegen Ende des 12. Jahrhunderts gab es sechs große, einmal im Jahr stattfindende Märkte in der nordfranzösischen Champagne, die von Händlern aus der gesamten westlichen Welt besucht wurden. Einige von ihnen verkauften Seide aus dem mittleren Osten und später auch aus Italien. Dafür erwarben sie Wollstoffe, die nördlich der Champagne in Flandern gewebt worden waren. Auf diesen Märkten kauften die Hofschneider der Herrschenden Stoffe. In italienischen Küstenstädten wie Genua und Venedig wurde Seide aus dem mittleren Osten und dem islamischen Spanien importiert. Obgleich die toskanische Stadt Lucca seit der Mitte des 12. Jahrhunderts ihre eigene Seide webte, ist die Seidenweberei in Italien vor allem vom 13. Jahrhundert an dokumentiert. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts etablierten sich die luccesischen Seidenhändler in Nordwesteuropa.

Im späten 12. Jahrhundert tauchte der Begriff „Samt“ in verschiedenen Formen erstmals in Europa auf. Man vermutet heute, dass diese Stoffart in Europa erfunden wurde, wahrscheinlich in Italien.³⁷⁶ Samt war extrem teuer. Genauso hoch geschätzt wurden in dieser Zeit Stoffe, die man als „Tartar“ bezeichnete.³⁷⁷ Hierbei handelte es sich um Seidengewebe, die manchmal kleinformatige Muster aus Gold aufwiesen, Stoffe, die Pietro Lorenzetti für seine Darsteller der Kreuzigung in Assisi (Abb. 48) verwendet hat.

Auch die Wirtschaft von Flandern und England war eng mit dem Rohstoff Wolle verknüpft. Flandern begann in der Mitte des 14. Jahrhunderts, sich ausschließlich auf die Produktion von Luxuswollstoffen zu konzentrieren, dadurch drangen englische Stoffe sowie

³⁷⁵ Origo Iris, The Merchants of Prato, Francesco di Marco Datini, London 1957, S. 40.

³⁷⁶ Vgl. dazu Wilckens, Die textilen Künste, S. 385.

³⁷⁷ Ebenda, S. 385, „Tatar“ wurde abgeleitet von tartarischer Seide.

solche anderer lokaler Provenienz in Märkte vor, die Flandern aufgegeben hatte. Zu Anfang der 1370er Jahre war es so weit, dass englische Stoffe nach Flandern geschmuggelt wurden und England zum Hauptproduzenten für Wollstoffe avancierte. In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde die luccesische Seidenindustrie durch die anhaltenden politischen Unruhen stark in Mitleidenschaft gezogen, und am Ende des Jahrhunderts hatte Lucca die meisten seiner Weber ebenso wie seinen Ruf als Hochburg der Seidenweberei verloren. Venedig wurde für seine Samt- und Satinstoffe berühmt.³⁷⁸ Handwerksgeheimnisse waren streng vertraulich, Venedig verbot seinen Webern, die Stadt zu verlassen, nachdem Venedig die vertriebenen luccesischen Weber aufgenommen hatte. Genua und Florenz zählten ebenfalls zu den Städten, die von der Zuwanderung der Handwerker aus Lucca profitierten. – Europa war bereits im 14. Jahrhundert „textil“ globalisiert.

Im 14. Jahrhundert kam es zum wirtschaftlichen und politischen Aufstieg des Bürgertums, dessen Führung Ende des Jahrhunderts der Geldadel, das Patriziat übernahm. Die Macht der Kirche und des Rittertums schwand, die der Städte mehrte sich. Diese Veränderungen kamen nach dem Ende der großen Pestepedemie, die 1348-50 in ganz Europa an die 25 Mio. Menschen hinwegraffte, voll zum tragen und zeigten ihre Resonanz in allen Künsten.³⁷⁹ Natürlich glaubte man Schuld an dieser Katastrophe zu tragen. Also bekam das Thema von Schuld und Buße und deren Protagonisten Franz und Magdalena Priorität.

³⁷⁸ Venedig ist eine der wenigen Städte in Europa, wo noch heute die Fabrikationshallen für Stoffe erhalten sind. Sie befinden sich auf der Giudecca, außerhalb der Stadt, wo auch die Stofffärber ihr Quartier hatten.

³⁷⁹ Vgl. dazu Millard Meiss, *Malerei in Florenz und Siena nach der großen Pest. Kunst, Religion und Gesellschaft in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts*. Amsterdam, Dresden 1999. Besonders das Kapitel III: Schuld, Buße und religiöse Verzückung, S. 139 ff. und V. Kessel, *Die Süddeutschen Weltchroniken in der Mitte des 14. Jahrhunderts. Studien zur Kunstgeschichte in der Zeit der großen Pest*. Bamberg 1984.

5. Die Moden der Malerei – „Vestimentärer Realismus“ der Kreuzigung in der altniederländischen Feinmalerei

Die in den vorangehenden Kapiteln vorgestellten Beispiele zeigen eine Entwicklung der Heiligendarstellung unter dem Kreuz auf, die ich als „vestimentären Realismus“ bezeichne. Damit ist die Realpräsenz der Heiligen mit Hilfe der Gewandrhetorik gemeint, die im Dienst der Abbildung der Idee von Sünde und Buße, Schmerz und Erlösung in einer luxuriösen Gesellschaft steht. Die dargestellten Heiligen sollten mit dem Medium ihrer Zeitmode als „im Raum anwesend“ gezeigt werden, um damit die Wirkung auf den Betrachter zu verstärken.

Da sich mit der Kleidung die Bildaufgabe der Realpräsenz Christi als sakramentaler Realismus anverwandelt, entsteht hier ein völlig neuer Aspekt des Bildes, der durch Abwendung der Typisierung den Verlust von Distanz erreicht und möglicherweise ein Schritt zur Säkularisierung war.

Im 13. und 14. Jahrhundert beanspruchen die Darstellungen der Historie Gegenwärtigkeit und das kultische Repräsentationsbild Zeitlosigkeit. Das sollte sich, wie aufgezeigt wurde, verändern. Es werden beide den Zeit-, Geschichts- und Theologievorstellungen, die mit dem Verständnis des Heilsplans verbunden sind, angeglichen. Diese Entwicklung ist signifikant für die Werke der Realisten wie Rogier van der Weyden und seiner Zeitgenossen, die im Gegensatz zu Italien von gegensätzlichen Ausgangspunkten zu völlig neuen Ergebnissen der Bildproduktion kommen.

Margaret Whinney charakterisiert diese Entwicklung, die nicht, wie bei den italienischen Malern, auf die Tradition der Antike zurückgreift, folgendermaßen: „*The method whereby Flemish painters were to reach their goal was a searching analysis of the precise appearing of things, and of the fall of light on both men and objects.*“³⁸⁰

Obwohl der „Realismus“ der Altniederländer eine feste und oft genannte Größe innerhalb der Forschung ist, sind nur wenige Arbeiten speziell diesem Thema gewidmet.³⁸¹ Trotz der immensen Literatur zur altniederländischen Malerei sind wesentliche Fragen von der Forschung noch nicht zufriedenstellend geklärt. Eine dieser zentralen und stark kontrovers diskutierten Fragen, die auch im Zusammenhang mit dem Erkenntnisinteresse dieser Arbeit steht, betrifft die Darstellung von Kleidung im kanonischen Kontext und ihrer Ausdrucksformen hinsichtlich des Aspekts des Dresscodes der „realistische Malerei“.

³⁸⁰ Margaret Whinney, *Early Flemish Painting*, London 1968, S. 23 – Schlie, *Bilder*, S. 229.

³⁸¹ Wie etwa Craig Harbison, *The play of Realism*, London 1991. Winfried Wilhelmy, *Der Altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Bildpropaganda des 15. Jahrhunderts*, Münster/Hamburg 1993.

Wie ist das Verhältnis des sich im 15. Jahrhundert in den Niederlanden ausbildenden „realistischen“ Stils zum offiziellen Kult, zur privaten Frömmigkeit, zu Prunk und Pracht und zu einer bereits vorhandenen Weltsicht zu bewerten? Der gelegentlich verwendete Begriff der Ars Nova ist viel früheren Errungenschaften der Musikgeschichte entlehnt und daher problematisch – heute verwendet die Forschung den Begriff der Spätgotik oder des altniederländischen Realismus.³⁸² Dieser beruht mit seinen Errungenschaften auf völlig anderen Konzepten als die zeitgleiche italienische Frührenaissance.

Der Realismus der Altniederländer faszinierte, wie wir aus den Quellen wissen, auch deren Zeitgenossen. In seiner 1456 verfassten Schrift *De viris illustribus* schreibt Bartholomäus Facius im Kapitel *De Pictoribus* seine Beobachtungen an Bildern Rogier van der Weydens nieder.³⁸³ Die Kreuzabnahme Rogiers betone den mimetischen Illusionismus des Bildes, lobt Facius, und die Überzeugungskraft des dargestellten Affekts der heiligen Maria und Maria Magdalena mit den folgenden Worten: „*Ita espresso dolore ac lacrimis ut aueris discrepare non existimes.*“³⁸⁴

5.1. Begriffe und Phänomene des Realismus

Realismus wird definiert „*als diejenige Gestaltungsweise, die die optische Erscheinung der Wirklichkeit (eines Gegenstandes, des Beieinanders von Dingen im Raum, eines Vorgangs aus dem Leben) so wiedergibt, dass die Hauptmerkmale jener Wirklichkeit (Proportionen, plastische und farbige Werte, Distanzen, Lichtverhältnisse) erhalten bleiben.*“³⁸⁵ Die Wiedergabe steht im Dienst der Wirklichkeit. Fehlt dieser Realismus und herrscht das Bestreben vor, allen Einzelheiten im Kunstwerk den gleichen Rang einzuräumen, spricht man im Allgemeinen von Naturalismus. Eine genaue gegenseitige Abgrenzung der beiden Begriffe ist jedoch nicht immer möglich. Wird die Wirklichkeit gesteigert und verklärt, spricht man von Idealismus.

Wenn die vestimentären Gestaltungsmittel der textilen Realität entnommen sind, bzw. auf die Kleiderrealität des Betrachters Bezug nehmen und sie teilen, kann man ebenfalls von

³⁸² Der Begriff Ars Nova (Neue Lehre) ist ursprünglich der Titel einer nach 1320 entstandenen Schrift mit Notationsneuerungen, deren Zuschreibung an den Musiker Philippe de Vitry umstritten ist.. Der Musiktheorie entnommen, wird der Begriff für die Neuerungen der Niederländischen Malerei im 15. Jahrhundert in der kunsthistorischen Literatur verwendet.

³⁸³ Das Manuskript wurde erstmals 1745 von Lorenzo Mehus gedruckt. Daher ist bei Baxandall (1964) sowohl *De Pictoribus* wie auch *De Sculptoribus* auf der Grundlage eines in Teilen abweichenden Manuskripts des 15. Jahrhunderts abgedruckt (Bibliothek des Vatikan, Vat. Lat. 13650, 37v-44v), das nach Baxandalls Auffassung dem Original näher steht.

³⁸⁴ Fol. 43v, zitiert nach Baxandall, Bartholomäus Facius on Painting, S. 105, „*in Schmerz und Tränen, solcherart dargestellt, dass du sie nicht von echten unterscheidest.*“

³⁸⁵ Johannes Jahn, Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1975, S. 604.

Realismus sprechen. Der Widerspruch steckt bereits in der Bildaufgabe: wie kann eine biblische Erzählung, die illustriert wird, realistisch sein? Huizinga fand hierfür eine sehr passende Beschreibung: „Eine bestimmte Zeit kann realistische Kunstwerke hervorbringen, ohne dass der Zeitgeist selbst im Zeichen des Realismus steht. Die van Eycks sind in ihrer Formgebung vollendete Realisten, gewiß, aber von ihrem Geist weiß man so gut wie nichts. Alles was die moderne ästhetisierende Kunstliteratur in ihren Werken darüber vermutet, ist Phantasie und Paraphrase.“³⁸⁶ Dass diese Erkenntnis allein nicht zutreffend ist, sondern vielfältige Modi angewendet wurden, sollten die Analysen in den vorangegangenen Kapiteln aufzeigen.

Die Mittel der Darstellung, wie Kleidungsdetails, können realistisch sein: wie aber aus der Literatur als Phänomen schon länger bekannt, ist es korrekter, vom vestimentären Realismus zu sprechen – dennoch wird in dieser Untersuchung der Begriff Realismus beibehalten, und zwar im Sinne eines sakramentalen Realismus, erweitert um den vestimentären Code, der bewusst realistische Details zu einer vestimentären Gesamterscheinung einsetzt.

In Untersuchungen zur höfischen Literatur wurde festgestellt, dass die Autoren des Mittelalters die Protagonisten in die prächtigsten Kleider hüllten, damit sie gesehen wurden.³⁸⁷ Es ist belegt, dass es sich hierbei um fiktive Beschreibungen handelt, wodurch das Problem der Authentizität aufgeworfen wird. Um ein Publikum zu fesseln, muss eine Erzählung wahr erscheinen. Wenn ein Autor Personen, Dinge oder Situationen idealisiert, seine Fantasie zur Übertreibung neigt, werden doch die konkrete Darstellung, die Merkmale der realen Welt um ihn herum zum Vorschein gebracht. So gilt für die höfische Dichtung, dass die beiläufigen Bemerkungen und Metaphern sehr wohl die zeitgenössischen Tatsachen widerspiegeln.

Der niederländische Realismus kam in einer vorerst rein religiösen Tafelmalerei zur Blüte, was für den Zusammenhang von religiöser Haltung, Funktion und Innovation der Technik spricht. Die unmittelbare Rezeption der frühen Niederländer war in allen europäischen Kulturzentren signifikant. Herrscher, Künstler, Theoretiker setzten sich mit der Darstellungsweise auseinander. In italienischen Humanistenkreisen und an den dortigen Fürstenhöfen gab es daher schon sehr früh ein ausgeprägtes Interesse an den Augen täuschenden Werken der Niederländer. Das war auch der Grund, warum Vasari die wichtigsten Altniederländer in seinen Viten beschrieb.³⁸⁸

³⁸⁶ Johan Huizinga, *Wege der Kulturgeschichte*, Amsterdam 1930, S. 142, Zitiert nach Francis Haskell, *Die Geschichte und ihre Bilder*, München 1995, S. 521.

³⁸⁷ Vgl. Raudszus, *Die Zeichensprache der Kleidung*,- sowie Spufford, *Handel, Macht und Reichtum*, S. 87.

³⁸⁸ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi. Bd. 1-6. Florenz 1960-1987.

5.2. Der niederländische Realismus und der Begriff des „disguised symbolism“

Die Interpretationen der altniederländischen Malerei erstrecken sich zwischen der Definition einer sakralisierten Lebenswelt und der Darstellung einer säkularisierten Bildwelt. Das bedeutet für den Dresscode der Heiligen, dass wir einerseits einen metaphorischen Subtext unterstellen können und andererseits Zeitmode auch in der Darstellung von Heiligen finden.

Die eine Seite der Wissenschaft, die Alarich Roach und andere Autoren vertreten, stellt für die neue Entwicklung die Manifestation eines anthropozentrischen Weltbildes fest.³⁸⁹ Das Bild dient als Selbstdarstellung und Weltbewältigung und ist verbunden mit der Absage an die mittelalterliche Symbolwelt. Die andere Seite der Forschung, deren prominentester Autor noch immer Erwin Panofsky mit dem von ihm aufgebrachten „disguised symbolism“ ist, unterstellt den altniederländischen Malern, den mittelalterlichen Symbolwert in einem neuen Kleid weiterzuführen und auszubauen. Das hieße, dass die Kleidung nicht die Kleidung meint, oder das Dekolleté der Magdalena nicht das Dekolleté, sondern stellvertretend für etwas anderes.

Otto Pächt als der Hauptvertreter der Wiener Schule und Erwin Panofsky sind die beiden Antipoden dieser Methodendiskussion. Dabei geht es beiden Wissenschaftlern um die Auseinandersetzung zwischen ihren Schulen und weniger um Inhalte.³⁹⁰ Panofsky formuliert erstmals in dem 1934 erschienenen Aufsatz zum Arnolfini-Bildnis des Jan van Eyck das Naheverhältnis von „medieval symbolism“ und „modern realism“.³⁹¹ Das Interieur, in dem sich das modisch gekleidete Ehepaar befindet, bezeichnet er als den *thalamus*, das sakramental überhöhte Brautzimmer. Hier nehmen die realistischen, einem Interieur des 15. Jahrhunderts vergleichbaren Accessoires eine verkleidete (disguised) symbolische Bedeutung an.

Aus der Homogenität von van eyckschen realistischen Landschaften und Interieurs und den in sie eingewobenen symbolischen „Hieroglyphen“ entsteht die perfekte Harmonie, „transfigured reality“.³⁹² Die Symbolik geht vollkommen im Realismus auf und steuert die Wahrnehmung der Realität im Sinne der mittelalterlichen Ikonographie.

³⁸⁹ Alarich-Roach, Das flandrisch-brabantische Stifterbild in Entwicklung und Wandel, Diss. Bochum 1987, S. 202.

³⁹⁰ Otto Pächts Rezension von Panofskys „Early Netherlandish Painting“ erscheint 1956 im Burlington Magazine in zwei Teilen. Nr. 98, 1956, S. 110ff und 267ff. Pächt sieht in dem Begriff des „disguised symbolism“ eine Krise der Ikonologie und weiter die Vorherrschaft der Stilkritik in Frage gestellt. Panofskys ikonologischer Ansatz, der von einer unbewussten Manifestation des Zeitgeistes unter symbolischen Formen ausgeht, ist dennoch für Otto Pächt vereinbar mit der viel höher stehenden Stilkritik, da in dieser ebenfalls von der Unbewusstheit der Entwicklung von „Stil“ ausgegangen wird.

³⁹¹ Panofsky, Erwin, Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, in: The Burlington Magazine, LXIV, 1934, S. 117-127.

³⁹² Panofsky, ebenda, S. 126.

Charles de Tolnay formulierte zwei Jahre vor Panofsky: „Das neue, mikrokosmisch abgeschlossene Gemälde hat die Bestimmung, die Totalität der Wirklichkeit selbst widerzuspiegeln und ihren Sinngehalt zu enthüllen. Die grundlegend neue inhaltliche Auffassung hat wiederum Robert Campin als erster verwirklicht. Er gibt die Einzeldinge nicht nur mit höchster Sachlichkeit wieder, sondern verleibt ihnen überdies einen übernatürlichen, verklärenden Glanz, durch den sie als kostbare und geheiligte Reliquien erscheinen. Er ersetzt die übernatürlichen Symbole grundsätzlich durch natürliche Dinge. [...] Gott verwandelt sich in die Welt. Es ist eine pan(en)theistische Deutung der Wirklichkeit erreicht. Alles Lebendige ist dinghaft geworden, und alle Dinge weisen auf den göttlichen Werkmeister hin [...] In diesem Weltbild ist die mittelalterliche Spannung von Diesseits und Jenseits aufgehoben.“³⁹³

Noch immer ist es schwer, den von Panofsky aufgebrauchten Begriff des „disguised symbolism“ zu übersetzen. 1945 prägt Meyer Shapiro den Begriff des *hidden symbolism* (verborgen) über das Werkstück Josephs auf dem Merode-Altar, einer Mausefalle.³⁹⁴ Die Darstellung dieser Mausefalle hat mit dem erwachten Interesse der Maler an irdischen Dingen zu tun und damit begründet Meyer Shapiro die Säkularisierung der Bilder. Das wachsende Interesse an irdischen Dingen ist die Voraussetzung dafür, dass sie mit religiösen Symbolen belegt wurde. Die Symbolisierung sei wiederum die Legitimation für das Erscheinen des Irdischen im Bild. Meyer Shapiros methodischer Ansatz und seine Vorstellung von Ikonographie sind durch damals moderne symbolische Systeme wie Freuds Traumdeutung geprägt.

Die Vereinnahmung der sichtbaren Welt durch das Bild wird als spezifisch religiöses Interesse interpretiert. Die Lebenswelt wird von den Künstlern, so Meyer Shapiro, sakralisiert, indem die Bildwelt profanisiert wird mit der Intention, das Sakrale darzustellen und nicht dem Profanen seinen Eigenwert zu überlassen.³⁹⁵ Mit der Bewertung der realistischen Darstellung als Vehikel religiöser Bedeutung wird Panofskys These der Symbiose von wahrgenommener, sichtbarer „Welt“ und religiösem Symbolismus fortgeführt.

Pächt bewertet den Realismus als einen „*revolutionary trend and potential menace to a theocentric order*“.³⁹⁶ So ist der neue Realismus ein Phänomen der Säkularisierung der Malerei, eine Ablösung des konzeptuellen Bildes durch das optische Bild. Die Beurteilung durch Pächt scheint heute anachronistisch.³⁹⁷ Otto Pächt unterstellt Erwin Panofsky, dass dieser die niederländische Malerei

³⁹³ Charles de Tolnai, Zur Herkunft des Stils der van Eyck, In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, N.F. IX, 1932, S. 320ff, hier S. 332.

³⁹⁴ Meyer Shapiro, *Muscipula Diaboli*. The Symbolism of the Merode Altarpiece. In: Art Bulletin, XXVIII, 1945, S. 175-181.

³⁹⁵ Ebenda, S. 177

³⁹⁶ Pächt, Rez. 1956, S. 275.

³⁹⁷ Wenngleich die Wiener Schule und mit ihr der Hauptvertreter Otto Pächt auch für die Autorin prägend war, so erscheinen jedoch nach einigen Jahren der Distanz die manifesten Bildanalysen Pächts als starr und eindimensional. Vgl. dazu das „Handbuch“ der Wiener Studenten von Otto Pächt: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, München, 1977- besonders der Aufsatz S. 17ff: Gestaltungsprinzipien der

dahingehend interpretiert, dass der Symbolismus in Form einer Geheimsprache versteckt werde, den „sakralen Realismus“ diskriminiere und die These der „profanierten Bildwelt“ als Ergebnis der stilkritischen Methode propagiere. Pächt sieht einen Widerspruch zwischen Realismus und sakralem Inhalt. Die Bewertung des Realismus durch Meyer Shapiro ist differenzierter als Panofskys Gedanken und führt nahe an die Problematik dieser Arbeit.

Wie lässt sich dieser Gedankengang nun auf die Betrachtung der Kleidung übertragen? Steckt hinter jedem Mantel eines Heiligen im Kultbild die Idee des Schutzmantels oder die des Purpurmantels? Beantworten lässt sich die Fragestellung dahingehend: es besteht kein Widerspruch in der Interpretation des Detailreichtums der Vertreter der niederländischen Malerei weder in die eine noch in die andere Richtung. Ein Bildgegenstand, ein Gewand, ein Hut, kann interpretiert werden als die Wiedergabe der realen Welt, aber auch als transzendentes Zeichen, das im Dienst der Verkörperung des theologischen Bildthemas steht.

5.3. Verweltlichung der Darstellungsweise im Kultbild

Einige Kennzeichen des Realismus können bereits auf Kultbildern des 14. Jahrhunderts wahrgenommen werden. Die Entwicklung zeigt seit Giotto wachsenden Realitätsbezug in der Darstellung von Details ohne den gleichzeitigen Verlust an sakraler Erzählung. In diesem Sinn ist Realismus der Gewänder auch mit einem vestimentären Symbolismus vereinbar, wobei von einem Detail der Darstellung nicht immer auf das Ganze geschlossen werden sollte.

Es ging den Malern um die technisch perfekte Wiedergabe der Wirklichkeit, wie der Gewänder und ihrer Details, zugleich auch um die Hingabe an die religiöse Herausforderung der transzendenten Aufgabe. Der Überreichtum kleinteiliger Ausstattung, vor allem in der Darstellung von Interieurs, zeigt die Freude eines Detailrealismus, in dem auch die Heilsgeschichte verortet ist. Daneben entwickelt sich mehr und mehr ein Chronotopos,³⁹⁸ der die Heilsgeschichte in den Niederlanden oder in Flandern spielen lässt, mit Protagonisten, die orientalische oder hochmodische Kleider tragen.

westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts – Stil wird hier generell in einer Abbildtheorie als Mittel der Weltbewältigung, beispielsweise Gegenstands- und Raumbewältigung, aufgefasst. Auch in der Nachfolge von Pächt wird der Hamburger Emigrant Panofsky weiterhin gegen Pächt ausgespielt, wie auch sein Londoner Kollege Aby Warburg bis zu Ende des letzten Jahrhunderts am Wiener Institut kaum Beachtung fand.

³⁹⁸ Der Begriff des Chronotopos wurde erstmals von Wolfgang Kemp aufgebracht. In: Die Räume der Maler, Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996.

Die Frage nach dem Grund für die „neuen Kleider“ der in ihrem Wesen zutiefst religiösen Malerei wurde auch von Panofsky nicht beantwortet. War der Realismus Symptom einer rein profanen Weltzugewandtheit, wie Pächt es versteht, oder wie Panofsky und seine Nachfolger vermuten, Einkleidung des noch immer geltenden Symbolismus, und erfüllten die Bilder noch immer die gleiche religiöse Funktion? Die andere von Hans Belting vertretene provokante These lautet, dass das Religiöse nur die Hülle und das Alibi für die Darstellung der wirklichen, weltlichen Interessen ist.³⁹⁹ Oder geht es, wie im medientheoretischen Ansatz von Michael V. Schwarz immer wieder aufgezeigt wird, um die Erfüllung des Wahrnehmungsvertrages, den der Maler mit dem Betrachter anstrebt, der auf Übereinstimmung des biblischen Geschehens mit der Darstellung hinzielt?⁴⁰⁰

Bei der Betrachtung der Bilder stellt sich uns die Frage, welche Darstellungsweisen in den bildnerischen Medien beschrieben wurden, um die sich aus der Gesellschaft ergebenden neuen Funktionen auszudrücken. Es ging dabei immer mehr um den Bedarf an repräsentativen Preziosen, an der Darstellung des Textilen und der Einkleidung von Szenen in zeitgenössische Kleidung. Dabei könnte man das Muster der „inneren Entwicklung“ der Gattung Kreuzigungsbild aufspüren, das plötzlich einen Raum für den „Catwalk“ der modischen Heiligen wie Josef von Arimathia, Nikodemus und Maria Magdalena bot. Gleichzeitig kann man den wachsenden Realitätsbezug der Gesamtdarstellung und die psychologische Freisetzung des Inhalts als neue Position erkennen.

Die Bilder mit ihren Erzählungen sollen zum Betrachter persönlich sprechen, insbesondere bei Privatbildern, die ja keine eigenen Themen hervorbringen, sondern offizielle Themen in Form und Inhalt privatisieren. Jeder möchte so angesprochen werden wie die Heiligen von den himmlischen Personen. Das Bild ist eine Brücke, eine Hilfe, den Dialog mit der Einbildung zustande zu bringen; so kann man das Bild als gemalten Sprechakt verstehen, der fortan das ästhetische Bild bestimmt.

Dieser Sprechakt war entweder, so beschreibt es Hans Belting, aus dem Bild heraus auf den Betrachter gerichtet, oder er entwickelte sich innerhalb des Bildes zwischen den Bildpersonen, wenn sie vom Betrachter sprachen.⁴⁰¹ Diese subtile Beobachtung lässt sich auf den Dialog zwischen Magdalena und Christus sowie Franziskus und Christus anwenden. Beide, die heilige Magdalena und der heilige Franz, stehen für den Betrachter, und indem sie vom Gottessohn erhört werden, wird auch der betende Betrachter erhört. Geht Hans Belting davon aus, dass sich das Bild dem Blick des Betrachters anpasst, hier sein subjektiver

³⁹⁹Belting, Bild und Kult, S. 459.

⁴⁰⁰ Vgl. dazu besonders die Fallstudien von Schwarz. In: Visuelle Medien im Christlichen Kult.

⁴⁰¹ Belting/Kruse, Erfindung des Gemäldes, S. 459.

Betrachterstandpunkt mit eingebaut ist, ist auch die Kleidung auf dem Bild anekdotisch dem Betrachter angepasst. Der Bildinhalt, textlich erweitert, hat nun eine gewisse Verfügbarkeit für die Wünsche der Betrachter, die es zuvor nicht gab.

Es sind die Arbeiten von Craig Harbison, der sich in seinen Forschungen mit den dargestellten Phänomen und ihrem Verhältnis zum Symbolismus befasst.⁴⁰² Er geht von unterschiedlichen Entwicklungsimpulsen des Realismus aus und verneint somit seine Vereinnahmung für eine bestimmte Position in der Diskussion. Die Polyvalenz des Realismus tritt für ihn aus dem Beispiel der Hintergrundlandschaften und –veduten am deutlichsten hervor. Wobei er betont, dass wir es hier keinesfalls mit Landschaftsporträts oder wirklichen Städten zu tun haben im Sinne einer Topographie, sondern mit Zitaten im emblematischen oder symbolischen Sinn. Er nennt dieses fragmentierte Verfahren eine „model-book-mentality“. ⁴⁰³ Harbinson Behauptung ist, dass die Bestrebungen, Landschaften und Kircheninterieurs zu identifizieren, von vorneherein zum Scheitern verurteilt seien. Es handle sich hierbei immer um künstlerische Phantasie. Eine Mausefalle ist als Mausefalle zu identifizieren; dass die Heilsgeschichte an einem non-topos, an einem Nicht-Ort stattfindet, scheint allzu einleuchtend zu sein, da es ja nicht nur um eine über-zeitliche, sondern auch um eine über-örtliche Erzählung geht.

Das kann auch für die Darstellung von Mode und textilen Accessoires auf den Bildern gesagt werden. Die Kleidung der Maria Magdalena unter dem Kreuz ist zunächst eine Modeerscheinung der Malerei und der Künstler, die sie mit den technischen Mitteln, die sie zur Verfügung hatten, darstellen. Das Konglomerat aus künstlerischer Tradition, malerischer Erfindung und gewebter Wirklichkeit ist nicht voneinander zu trennen – daher kann man von einer Polyvalenz des vestimentären Realismus sprechen.

5.3.1. Phänomene

Giotto gilt als Wegbereiter des Realismus. Elemente der Realität werden im 14. Jahrhundert als Darstellungsweise wahrgenommen und sind beschreibbar. Giottos Kunst gilt für die Geschichte der Malerei als Quantensprung innerhalb der Rückeroberung „realistischer“ Darstellung des Raumes, des dargestellten Körpers innerhalb einer plausiblen szenischen Handlung mit

⁴⁰² Craig Harbison, Fact, Symbol, Ideal – Roles for Realism in Early Netherlandish Painting, In: Maryan Ainsworth, Petrus Christus in Renaissance Bruges: an interdisciplinary approach 1995 (papers presented at a symposium held June 10-12, 1994 at the Metropolitan Museum of Art, New York) New York 1995, S. 21 – 34.

⁴⁰³ Ebenda, S. 23.

weitgehender Einhaltung der Einheit von Raum, Zeit und Handlung.⁴⁰⁴ So ließ Giotto im Franziskuszyklus Architekturporträts aus Assisi einfließen.⁴⁰⁵

Im fünften Gesang von Boccaccios „Decamerone“ findet sich am sechsten Tag das Künstlerlob auf Giotto in Verbindung mit dem antiken Topos der Täuschung der Augen durch die Werke des Zeuxis.⁴⁰⁶ Hier spricht die Übertragung auf einen zeitgenössischen Künstler, der tatsächlich ein Wegbereiter des Realismus ist, für die Fähigkeit, dies überhaupt wahrzunehmen, zu realisieren und als Qualität zu begreifen.

Ein wichtiger Schritt war die Darstellung der Franziskuslegende in der Unterkirche von Assisi. Es ist kein Zufall, dass gerade in dieser Zeit die *Imitatio Christi* in der Person des Franziskus an Bedeutung gewinnt und Christus von Franziskus am eigenen Körper abgebildet wird.⁴⁰⁷

Man kann es auch als erwachendes Interesse an der Vergangenheit betrachten, parallel zum morgenländischen Aufputz mancher biblischer Personen – wie sich das „Historische“ zu allermeist als attributive Zugabe von auffallenden Details zu erkennen gibt. „*Wie stets im Mittelalter, das sei betont suchte man nicht äußerlich bezeichnenden Realismus, sondern verbildlichte allgemeine Vorstellungen mit einer Summe wiedergegebener Realien*“, so Leonie von Wilckens.⁴⁰⁸

5.3.2. Vestimentäre Mittel der Verweltlichung

Der wachsende Realitätsbezug der Darstellung zeigt sich im Gewandreichtum und in der Wiedergabe seiner Details. Auch im religiösen Bild mit einer damals schon 1000jährigen Bedeutungstradition steigt der Detailrealismus bei der Bekleidung der Heiligen signifikant an.

Schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden die niederländischen Tafelbilder zum Gegenstand des Interesses von Kunstbetrachtern und Sammlern. Hervorragende Kunstwerke wie der Genter Altar wurden nicht erst im frühen 16. Jahrhundert von Künstlern wie Albrecht Dürer auf seiner niederländischen Reise aufgesucht und bewundert. „Joos Vijds tafele“, wie der Genter Altar nach seinem Stifter und nicht etwa nach seiner religiösen

⁴⁰⁴ Vgl. dazu die Arbeiten von Wolfgang Kemp, Erwin Panofsky und Michael Viktor Schwarz.

⁴⁰⁵ Wie etwa den antiken Minervatempel, der am Hauptplatz in Assisi steht.

⁴⁰⁶ Boccaccio, Decamerone. Künstlerlob, V.

⁴⁰⁷ Vgl. dazu Schwarz, Visuelle Medien im christlichen Kult, S. 54, und Klaus Krüger, Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin 1992, zur Bedeutung der Stigmatisation als „*exemplum perfectae contemplationis*“, S. 149ff und zum „neuen Realismus“ des Bildes um 1300, S. 96f.

⁴⁰⁸ Wilckens, Terminologie und Typologie spätmittelalterlicher Kleidung, S. 56.

Darstellung anfangs genannt wurde, gehörte schon im 15. Jahrhundert zum offiziellen Besichtigungsprogramm für hochgestellte Besucher der Stadt.⁴⁰⁹

Im späteren 15. Jahrhundert konnte dann das Zitat eines gefeierten Kunstwerks die Wiederholung am künstlerischen Ruhm der Vorlage teilhaben lassen. Dies gilt auch für eine Reihe von Kopien nach Werken von Rogier van der Weyden. Diese sogenannte „Rogier-Renaissance“, die sich von den 1480er Jahren bis ins frühe 16. Jahrhundert verfolgen lässt, gehört zu den faszinierendsten Phänomenen der altniederländischen Malerei.⁴¹⁰ Zusammenfassend lässt sich sagen: der Funktion des im Kult funktionierenden Bildes, dessen Thema und Ikonographie bedeutsamer ist als seine individuelle Gestaltung, tritt nun die neue Funktion des „Kunstwerks“, bei dem die Handschrift eines bestimmten Künstlers zunehmend wichtiger wurde als die Frage des dargestellten Sujets hinzu.

Beginnt die realistische Darstellung mit Giotto, so findet sie ihren Höhepunkt bei den Hauptvertretern der Altniederländer, wie Robert Campin, dem Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Auch wenn die dort dargestellte Topographie der Landschaft, wie Craig Harbison nachwies, nicht auf reale Landschaften Bezug nimmt, wird beispielsweise im Sakramentsaltar die „Idee“ der Kathedrale von Tournai zitiert, und mit Maria Magdalena das Idealmodell einer Bußheiligen in einem schlichten Kleid; oder im Braque-Triptychon (Abb. 51), durch die orientalisch anmutende Kopfbedeckung der topographische Verweis auf eine modische Patrizierin aus Magdala.⁴¹¹ Durch die technische Betonung von Details wie dem ornamental gestickten Goldsaum oder der feinen Schilderung des Fellhaares an der Kleiderverbrämung entsteht eine Intensivierung der Darstellung.

Diese künstlerische Invention und Kompetenz entstand in den Niederlanden und war durch die französische Hofkunst um die Jahrhundertwende vorgeprägt. Natürlich spielt hier auch die neue Technik der Maler, die auf Eitempera basierende Ölmalerei eine entscheidende Rolle.⁴¹² Durch diese „trockene“ Maltechnik war es möglich, mit sehr feinem Strich minutiös zu arbeiten und viele Lasuren übereinander zu legen, das machte die brillante Oberfläche aus. Anders als die reine Temperamalerei bot diese neue Technik die Möglichkeit, mit mehreren Farbschichten und transparenten Lasuren Lagen von Farbsubstanz aufzubauen. Mit der Verfeinerung der technischen Wahrnehmung und Wiedergabe der Kleidung auf den Bildern ging auch die Steigerung der Kostbarkeit des Themas einher.

⁴⁰⁹ Elisabeth Dhanens, *Het retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent* (Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oostvlaanderen, 6), Gent 1965.

⁴¹⁰ Stephan Kemperdick und Jochen Sander. Tafelmalerei. In: *Die Kunst der burgundischen Niederlande*, S. 180 f.

⁴¹¹ 1450-52 entstanden, Paris Musée du Louvre (Inv. Nr. 2063).

⁴¹² Vgl. dazu Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 217f.

Die liebevolle Detailschilderung ist die Hingabe des Künstlers an seine Aufgabe, in der dieser in einer gelungenen Symbiose aus Thema, Möglichkeiten der Technik und Invention des Einzelnen im Fall Rogiers seinen Höhepunkt findet. Obwohl Organisation und Umfang der Werkstattproduktion Rogiers bisher keineswegs erfasst sind, und daher die Frage, in welchem Umfang der Meister bei seinen Mitarbeitern stilistische Unterschiede und schlichte Qualitätsschwankungen zuließ, kann doch festgestellt werden, dass nach Rogiers Tod seine Formeln in oft erstarrter und malerisch mediokrer Ausführung und nur noch von den „Kleinmeistern“ in Brüssel fortgeführt werden. Große Neuerungen in der Bildfindung, wie sie die vier Jahrzehnte der Schaffenszeit Rogiers hervorbrachten, gab es keine. Rogier hatte die Arbeiten seiner Werkstatt streng überwacht, einen Nachfolger gab es nicht.

5.3.3. Konfiguration – volkreicher Kalvarienberg

Im Norden wird ab dem 13. Jahrhundert, noch durch byzantinischen Einfluss verstärkt, das Geschehen auf Golgatha neu gesehen und in der Tendenz historisch geschildert. Die Ausführlichkeit in der Narration bringt neue Motive, wie die in Ohnmacht sinkende, von Johannes oder den Frauen gehaltene Mutter Maria. Neben Longinus bekommt der bekennende Hauptmann einen Platz unter dem Kreuz. Häufig umgeben den Centurio noch Soldaten oder Juden, zu denen er sein Bekenntnis spricht.⁴¹³

Zeitweilig vergessene Figuren wie die würfelnden Soldaten kommen wieder in die Bilddarstellung: Die Kreuzigung wird nun von den Handelnden, nicht nur von den Anbetenden erfüllt. Die Zahl der Akteure steigert sich im Verlauf der Jahrhunderte zum volkreichen Kalvarienberg. Christus wird im Gegensatz dazu immer mehr als der Erleidende dargestellt. Das 14. und 15. Jahrhundert bringen zahlreiche Varianten des gestorbenen und gemarterten Erlösers in der Darstellung. Auch in der Passionsliteratur gibt es Quellen, die im 13. Jahrhundert entstanden sind und das Passionsgeschehen ausdehnen. So etwa das „Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus matris eius“, eine Marienklage, als deren Verfasser der Frater Ogerio de Locedio gilt.⁴¹⁴

Der bekannte „Dialogus beatae Mariae et Anselmi de Passione domini“, ⁴¹⁵ der lange Zeit Anselm von Canterbury zugeschrieben wurde, wird in der Folge wichtig für die Passionsschilderung. Neben den „Meditationes vitae Christi“ des Pseudo-Bonaventura sei noch

⁴¹³ Legenda aurea des Jacobus de Voragine (ed. Benz), S. 235f.

⁴¹⁴ Dieser starb 1214. Vgl. H. Barré, Le „Planctus Mariae“: Revue ascétique et mystique, 1952, S. 243 ff.

⁴¹⁵ Dieser Pseudo-Anselm Dialog ist wahrscheinlich nicht von Anselm verfasst sondern von einem anderen Autor.

die „Vita beata Virginis Marie et Salvatoris rhythmica“⁴¹⁶ erwähnt, die auch neue Details zur Kreuzigung erzählen. Die vorgelebte, mit der Stigmatisation mystifizierte Kreuzesliebe des Franz von Assisi und seine Glut für den gequälten leidenden Heiland sind die Voraussetzungen dieser Dichtung. Wie er auf dem Kruzifix in Assisi dargestellt wurde (St. Chiara, Assisi), den rechten Fuß des Heilands am Kreuz umfangend, entwirft er einen völlig neuen Bezug seiner Zeit zum Thema der Buße und der Erlösung, was sich auch in der mystischen Literatur und in der Bildgestaltung niederschlug. Die Kreuzigung wurde durch Franziskus mystische Stigmatisierung wiederbelebt.⁴¹⁷

5.4. Paragone des Vestimentären

Wir wüssten heute zu gerne, standen die Altniederländer in einem modischen Paragone? Die Vorstellung des Rangstreits der Künstler stammt bereits aus der Antike und war, wie wir besonders von Alberti wissen, dem Mittelalter aus der Lektüre etwa von Plinius d. Älteren bekannt.⁴¹⁸ Die Herausforderung war die Idee der Überlegenheit der Malerei gegenüber der Skulptur, da sie geringere Arbeit mache, größere Wirklichkeitsnähe habe und näher an der Theorie sei als die Plastik. Dabei ging es um die Verwechselbarkeit von Natur und deren Nachahmung, wie das bekannte Beispiel der Trauben des Zeuxis erläutert, die so naturalistisch gemalt waren, das sie wie wirklich waren und den großen Maler der Antike auszeichneten.

Gerade in der Darstellung von Textil und Gewand wird überdeutlich, wie sehr die Malerei der Plastik als Medium überlegen ist. Diese kann z.B. kostbare Stoffe wirklichkeitsnah farbig und glänzend wiedergeben.

War Rogier von Neid oder Ehrfurcht seiner Kollegen verfolgt, nachdem er eine Magdalena schuf, wie man sie zuvor noch nie gesehen hatte? Mußten die Maler Verteidigungsreden gegenüber ihren Auftraggebern halten, weil man einer Heiligen keinen

⁴¹⁶ Der Text des Pseudo-Bonaventura von Ludolf von Sachsen war in Deutschland ab der Mitte des 14. Jahrhunderts populär, in Italien und Frankreich bereits um die Jahrhundertwende. Vgl. Roth, *Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters*, S. 23.

⁴¹⁷ Vgl. dazu Kap. 6.4.

⁴¹⁸ Robert Suckale, Rogier van der Weyden. *Die Johannestafel. Das Bild als stumme Predigt*. Frankfurt 1995, S.40 f.- Preimesberger, *Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza*, S. 459-490. Preimesberger hat die Paragone-Idee für Jan van Eyck und Rogier erstmals herausgearbeitet. Ausgangspunkt für beide Autoren ist jeweils die Darstellung von Architekturelementen im Bild. Dieses beschreibt auch der Humanist Bartholomäus Facius, der die niederländischen Maler in seinem Werk *De viris illustribus* 1456 bewundert porträtierte. Über Jan van Eyck wissen wir, dieser habe aus dem Studium der *Historia Naturalis* von Plinius dem Älteren viel gelernt. Vgl. dazu Baxandall, *Bartholomäus Facius on Painting*. S. 90f.

orientalischen Kopfbund aufsetzen und gleichzeitig ein körpernahes Unterkleid anziehen durfte? Rogiers Malerei ist auch als Zeugnis für die Überlegenheit, ja den Triumph der Malerei und für die literarische und vestimentäre Bildung des Künstlers verstanden worden.

Der Illusionismus der altniederländischen Malerei erweckt beim heutigen Betrachter einen starken Eindruck von Naturwahrheit, der mit dem Begriff „Realismus“ gekennzeichnet wird. Versteht man unter „realistisch“ die Wiedergabe der äußeren Welt, wie sie tatsächlich beschaffen ist, trifft dieser Begriff auf die fraglichen Gemälde nicht zu, weil man sagen könnte, dass Rogiers „lebende“ Figuren in einem Altarschrein realistisch seien? Hier herrscht ein Realismus in der Darstellung der einzelnen Details vor, der dem Ganzen den Anschein einer eigenen Wirklichkeit gibt, die im Dienst einer gelungenen Kommunikation der biblischen Geschichte steht.

Literatur, die aus einer anderen als theologischer Perspektive über bildende Kunst reflektiert, gab es außerhalb Italiens erst lange nach Jan van Eyck.⁴¹⁹ Dennoch war van Eyck der theoretische Hintergrund sicher bekannt, wie von Rudolf Preimesberger anhand von Jan van Eycks Grisaille- und Steindarstellungen aufgezeigt wurde.⁴²⁰ Es handelt sich in der Reflexion des Künstlers um einen Unterschied, geeignet, so Michael V. Schwarz, die kulturellen Differenzen zwischen Italien und den Niederlanden zu belegen.⁴²¹

Die Frage, ob es sich bei den Phänomenen des altniederländischen Realismus um die Profanierung der sakralen Inhalte der Bildwelt oder um die Sakralisierung der gezeigten Lebenswelt handelt, ist die zentrale Frage in der Bewertung dieser Malerei. Die Wurzeln dieser Entwicklung, das ist der Konsens der jüngsten Forschung, liegen in dem rein aristokratischen Auftraggeberfeld der französischen und franko-flämischen Buchmalerei – wogegen der Wandel vom „höfischen Idealismus“ zum „bürgerlichen Realismus“, von dem Belting spricht, als ein Konstrukt der Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts gesehen werden kann.⁴²²

5.5. Gewand als Kompositionsmittel in der Formsprache

Giotto erfindet für seine Bildkonzeptionen Figuren, die in alter Tradition von langer, weiter Gewandung fast gänzlich überdeckt sind. Sie sind nicht organisch, sondern von der Erscheinung her konzipiert. Einsatz und Verwendung von Kleidung im Bild werden spätestens bei Rogier zu

⁴¹⁹ Schwarz, Visuelle Medien im christlichen Kult, S. 112.

⁴²⁰ Preimesberger, Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, S. 459-488.

⁴²¹ Schwarz, Visuelle Medien im christlichen Kult, S. 112.

⁴²² Vgl. dazu Schlie, Bilder des Corpus Christi, S. 249.

einer eigenen bildlichen Rhetorik, die im Sinne eines typisierenden Codes etwas über Herkunft, Lebenswandel und Stand des Bekleideten aussagt.

Im Bildganzen wird das Gewand als signifikantes Kompositionsmittel verwendet. Wenn bei der Kreuzabnahme (Prado) das Gewand einen Großteil der Bildfläche ausfüllt, trägt dieser textile Schwerpunkt auch zur Vergegenwärtigung der Erzählung durch dargestellten Stoff bei. Indem wir die prächtigen Gewänder erkennen, steigert sich der Wert der Prächtigkeit der Erzählung. Das Gewand macht die Kostbarkeit der Gestaltung aus, und das Textil steht im Dienst der Sichtbarmachung des emotionalen Vorgangs, wo es die Gestik der Maria Magdalena unterstützt. Rogier erreicht auf seinen Altarbildern die höchste Identität von Material und künstlerischem Durchformungscharakter.

Dieser Vorgang war sakral und säkular zugleich. Diese vordergründige Dichotomie ist kein Widerspruch in sich, sondern Charakteristikum und Qualität der großen flämischen Malerei. Die Bilder konnten zugleich zeitig und zeitlos sein – das gab es nie zuvor und danach nicht wieder. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Gewand bei den Niederländern eine charakteristische, bildimmanente Sprache ist, die bisher in der Forschung zu wenig beachtet wurde.

6. Kreuzigung und Buße

Kindheitsgeschichte und Passion Jesu sind die Hauptthemen der Liturgie im 14. und 15. Jahrhundert und wurden entsprechend häufig auf Altarbildern dargestellt. Die Erlösung von den Sünden durch die Kreuzigung Christi ist für den Gläubigen das zentrale Thema der Passion. Das Jesusbild des Spätmittelalters ist durch die Betonung von dessen Menschlichkeit und seiner Erniedrigung geprägt. Ausgangspunkt sind die Schriften des Hl. Bernhard von Clairvaux, der, wie Jean Leclercq feststellt, die Inkarnation Christi darin begründet sah, „*dass Christus uns nachgeahmt hat, damit wir ihn nachahmen.*“⁴²³ Wichtiger Kulminationspunkt der *imitatio christi* ist die Stigmatisierung des Hl. Franziskus (1205), der aus diesem einen zweiten Christus machte.⁴²⁴

Kreuzigungsbilder waren Erlösungsbilder und wurden für das ewige Seelenheil gestiftet. Die Buße unter dem Kreuz ist Ersatzleistung für Schuld. Bußheilige, wie Franziskus, Maria Magdalena oder der Hl. Nikodemus, waren Identifikationsfiguren für die eigene Erlösung von den Sünden. Als Vermittler oder „Interzessionsheilige“ dienten sie der Erbauung des gläubigen Volkes.

6.1. Buße und Erlösung

Der Begriff Buße ist in seiner zunächst rein materiellen Bedeutung als Ersatzleistung für eine Schuld aufzufassen. So wird im Alten und Neuen Testament die Buße als Umkehr des Menschen vom sündhaften zum gottesfürchtigen Leben gefordert. Als Sakrament der Sündenvergebung ist das Bußsakrament der Taufe nächstverwandt. Die kirchliche Buße für schwere Vergehen ist bis ins 14. Jahrhundert mit öffentlichen Bußriten verbunden. Zu den öffentlichen Bußtaten gehören z.B. das Anlegen eines Bußkleids und die Selbstzüchtigung.

Diese Entwicklung setzte bereits Jahrzehnte vor Franziskus ein, als die eigenverantwortliche Gestaltung des konkreten Lebensvollzuges zum Kriterium für die Echtheit des christlichen Bekenntnisses wurde. Gelang diese aber, lag es nahe, auf Grund des neuen Frömmigkeitsverständnisses die Folgerungen für den persönlichen Auftrag innerhalb der Kirche abzuleiten und sich nicht mehr mit der rein passiven Rolle des Laien in ihr zufrieden zu geben. Der Boden für den Orden der Franziskaner war geschaffen. Die Kirche suchte innerhalb der sich

⁴²³ Arnold Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt 2009⁴, S.138f.

⁴²⁴ Feld, *Franziskus von Assisi und seine Bewegung*, S. 256ff.

neu bildenden religiösen Bewegungen das Tun vor das sakramental Vorgegebene zu schieben, und wichtiger als die Beauftragung durch die Kirche musste das persönliche Berufungsbewusstsein Franziskus' werden. Dieses wollte sich in und mit der Kirche realisieren. Schon durch ihre bloße Existenz untergruben diese Bußbewegungen deshalb Autorität und das Selbstverständnis der offiziellen Kirche in ihrem traditionellen Sinn, obgleich (oder gerade weil) ihre Anhänger das christliche Bekenntnis zur Mitte ihres realen Lebens machten und notfalls selbst den Tod für ihre Überzeugung nicht scheuten.

In Beichtstühlen ist häufig Maria Magdalena (meist die Maria Ägyptica, die legendarische Büsserin mit Totenkopf, seltener als die biblische mit dem Salbgefäß) dargestellt.⁴²⁵ Vorgebildet ist die typologische Gegenüberstellung bereits im Mittelalter, z.B. im *Speculum humanae salvationis*.⁴²⁶ Sie tritt auch in der kirchlichen Bußpraxis als Fürbitterin des Mittelalters in Erscheinung. Die schweren Auswüchse, die in der kirchlichen Bußpraxis des Mittelalters namentlich in der Verwendung der Bußgelder zutage traten, haben mit Aberglauben nichts zu tun, sondern sind offenkundige Missbräuche.

Die Hoffnung auf Erlösung personifizierte Maria Magdalena im Bild. Der Betrachter oder im besten Fall der Stifter stellen im Gebet immer wieder die Beziehung zu ihr her. *Luxuria* ist der Subtext, der mit der Darstellung von Magdalena oder Nikodemus mitschwingt, denn beide waren reiche Patrizier, deren Wohlstand auch in der Bibel genannt wird. Mode und Kostbarkeit auf dem Kreuzigungsbild könnte daher auch als Korrektiv eines permanenten Schuldgefühls gelten.

Man suchte sich den Beistand mancher Heiligen wie Maria Magdalena oder Franz von Assisi zu sichern, indem man den gestifteten Altar oder die neue Kapelle unter den Schutz der besonders verehrten Heiligen stellte. Zu deren Ehren ließ man eigens Messen zelebrieren und die entsprechenden Heiligenfiguren auf den Altar stellen und (wo es möglich wurde) sich selbst auf dem Altargemälde oder im Kirchenfenster in Begleitung des Schutzpatrons präsentierte. Neben dem Namenspatron, dem Familienheiligen und dem Geburtsheiligen war es vor allem die Gottesmutter, deren Fürbitte von italienischen wie burgundischen Stiftern angerufen wurde.

In Burgund waren es neben den Kartäusern vor allem die Bettelorden, die unverhältnismäßig viele herzogliche Stiftungen für sich verbuchen konnten, wobei die Franziskaner unter Philipp dem Guten (1396-1467) den größten Zulauf hatten.⁴²⁷ Das hatte oftmals auch politische Gründe, so hing die Unterstützung des Observantenordens mit den

⁴²⁵ Das Motiv ist vor allem aus Barockkirchen überliefert, so in der Abteikirche St. Georg, der Benediktinerabtei im Kloster Weltenberg.

⁴²⁶ Kap. XIV, 1-2- Kg. Typologisch gegenübergestellt werden Manasses, der gottlose König von Juda wie er im Gefängnis büßt, und Maria Magdalena.

⁴²⁷ Vgl. Monique Sommé, *Le testament d'Isabelle de Portugal et la dévotion moderne*. In: *Publications du Centre Européen d'Etudes burgondo-médianes* 5, 1963, S. 27-45.

Kreuzzugsplänen Philipps des Guten zusammen, der in Jerusalem die Franziskaner mit reichen Zuwendungen bedachte.⁴²⁸

6.2. Bußheilige – Bußgewänder unter dem Kreuz

Büßer nennt man alle jene, die aus einem auf sittlichen Erwägungen beruhenden Beweggrund freiwillig, oder infolge von einer höheren Autorität auferlegten Verpflichtung Bußwerke auf sich nehmen und verrichten.⁴²⁹ Bußheilige sind Stellvertreter des Volkes, deswegen gilt ihnen die stete Andacht, weil damit die Hoffnung auf Erlösung verbunden ist. Die Darstellung der Heiligen als Identifikationsfiguren diene der Förderung und Erbauung des gläubigen Volkes, der Ermunterung und Nachfolge der Heiligen – und der Erlösung des Betrachters. Im *Speculum Humanae Salvationis*, das wahrscheinlich vom Domenikaner Ludolf von Sachsen verfasst wurde, findet sich die folgende Aufstellung der Sünder:

*„Ob, wie groß ist deine Güte, Herr, und wie unbeschreiblich ist sie,
der du keinen Reuigen unter welchen Umständen auch immer verachtest!
Du hast nicht zurückgewiesen: Petrus, Paulus, Thomas und Matthäus,
David, Ahab, Manasse, nicht den Dieb, nicht Achior und Zachäus,
nicht die Frau von Ninive, nicht die Samariterin, Rehab, Ruth und die Ehebrecherin,
nicht Theophilus, Gilbertus, Thaides und Maria Aegyptica,
nicht den Eunuchen, nicht Simeon, nicht Cornelius,
nicht Magdalena, Longinus und nicht Maria, die Schwester des Moses.
Deshalb wollen wir ob der Unzahl unserer Sünden nicht verzweifeln,
haben wir doch verschiedene Zeugen des göttlichen Erbarmens.“⁴³⁰*

Hier werden die Protagonisten der Reue in einer Galerie aufgezählt und die drei Marien der Kreuzigung einzeln erwähnt.

⁴²⁸ Hermann Kamp, *Stiftungen – Gedächtnis, Frömmigkeit und Repräsentation*. In: *Kunst der Burgundischen Niederlande*. Hg. v. Birgit Franke und Barbara Welzel, Berlin 1997, S. 29ff.

⁴²⁹ Josef Braun schreibt über Bußheilige im *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* 3, Sp 253. Braun ist der Meinung, dass Maria Magdalena im Mittelalter nie als Büsserin dargestellt wurde, denn sie ging nicht wegen der Buße in die Wüste, sondern „*avida supernae contemplationis*“, aus heißem Verlangen nach himmlischer Beschauung, die ihr dann auch jeden Tag zu Teil wurde. – eine Auslegung, die zu überprüfen sein wird.

⁴³⁰ Schwarz, (*Giottus pictor*, II) S. 370 – die hier zitierten Sünder werden zum großen Teil auf dem Freskenprogramm der Magdalenenkapelle in Assisi dargestellt und scheinen für die Betrachter als Identifikationsfiguren von großer Bedeutung zu sein.

Das Büßergewand war schwarz, wir finden die Farbe daher auch im Ordenshabit, und dieses wurde, so sah es die Liturgie vor, in der Osternacht abgelegt (*nigris, sc. vestibis et penitentialibus depositis*).⁴³¹ Hier kam es zu einem Kleiderwechsel: an der Stelle des Büßergewandes wurde das weiße Gewand der Auferstehung angezogen. Schwarze Gewänder sind in der Liturgie des Mittelalters Ausdruck der Buße, Demut, Selbstverleugnung und des Sündenbewusstseins.

Maria Magdalena trägt in der Wiener Kreuzigung von Rogier van der Weyden (Abb. 20) exemplarisch einen schwarzen Mantel, der sie völlig verhüllt, kongruent zum dargestellten Stifterpaar. Die Bildaussage betont hier den Trauer- und den Bußaspekt der Heiligen.

6.3. Die biblischen Quellen und Protagonisten der Buße unter dem Kreuz

Christus ist der Mittler für das Heil der Menschheit. Das Neue Testament kennt nur einen Mittler Jesus Christus: „*unus et mediator die et hominum homo Christus Iesus*.“ (1 Tim 2,5) In der Rolle des Interzessors, des „Dazwischentretenden“, tritt er real zwischen Gott und Mensch. Einmal stellt er sich vor den Sünder, so dass der Zorn Gottes, den dieser verdient hat, nun auf ihn, den Dazwischentretenden, trifft und sich an seinem Gerechtigkeitsüberschuss verzehrt. Auch vermag er Gnade für diejenigen zu erfliehen, für die er fürbittend eintritt. Der Gottmensch Jesus Christus wird bereits seit der Spätantike immer ausschließlicher als Gott gesehen, was seine Mittlerfunktion verdunkelt.⁴³² Neue Mittler waren spätestens mit Beginn der franziskanischen Bewegung vonnöten, weil man den entrückten Christus nicht mehr direkt anzusprechen wagte.

Die heilige Maria und der Apostel Johannes waren in der Kreuzigungsszene als Garanten und Zeugen der fleischlichen und irdischen Präsenz Christi zu sehen. Sie stehen Christus näher als Maria Magdalena und Franziskus, die durch ihre Herkunft den Bezug zum Betrachter und durch ihr Auftreten unter dem Kreuz eine neue Mittlerschaft zum Gläubigen herstellen. Daher sind Maria und Johannes oftmals mit einer altertümlicheren Kleidung dargestellt, was mit Nobilitierung und erfurchtsbietendem Abstand einherging. So wurde Maria Magdalena sowohl Fürbitterin unter dem Kreuz als auch Vermittlerin zwischen dem Betrachter und seiner Erlösung durch den Gekreuzigten. Die Nähe zum Betrachter wurde durch den vestimentären Code hergestellt.

⁴³¹ (JBel CCCM 41 A, 215; Si, Dur) zit. nach Suntrup, Liturgische Farbenbedeutung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, S. 462.

⁴³² Josef Andreas Jungmann, Die Stellung Christi im liturgischen Gebet (LWQF 19/20), Münster 1962, S.188 – 211.

6.3.1. Maria Magdalena

Die einzige Jüngerin Jesu, Maria Magdalena, wurde oft besungenen und beschrieben. Ihre ebenso komplexe wie synthetische Vita macht sie bis heute zu einem Dauerthema des Christentums.⁴³³ Sie steht den Christen wegen ihrer menschlichen Schwäche und ihres Sündenlebens näher als andere Heilige, die wie die Mutter des Herrn nur nach dem Willen Gottes lebten, und deren Leben nur ein Weg der Vollkommenheit war: *„Illa (Dei Genitrix) vitae immaculatae, ista (Maria Magdalena) post maculam dealbatae. Et licet illa sit luminare majus, [...] quam maculam dealbatae. Et licet illa sit luminare majus, [...]quam illius. Plures enim sunt in Ecclesia qui errata correxerunt, quam qui errare non noverunt; plures, inquam, justificati quam justi.“*⁴³⁴

Sie wird durch vollkommene Abkehr vom Sündenleben und strenge Buße Vorbild für den Sühnenden: *„Illa nobis est poenitentiae.“*⁴³⁵ Sie wird dem Sünder bevorzugte Vermittlerin zu Christus, weil sie vor dem Erlöser durch besondere Liebe ausgezeichnet ist: *„Memento, domine Jesu, quia haec mulier quam diligebas, illa quam cum vidisses flentem, et tu flevisti“,* und weil sie in ihrer verstehenden Liebe zu dem Sünder nicht nachlassen wird, für ihn zu bitten, bis sie ihm Verzeihung und Gnade erwirkt hat: *„...sed quia non novit peccatum (Dei Genitrix), non sensit in se formitemextinctum, non experimento novit vel scivit quam intolerabile certamen est, quo accingitur homo contra se ipsum, quam difficilis victoria, ubi idem vincit et vincitur, quasi e quodam sublimi fastigio pro nobis intercedit. Haec vero (Maria Magdalena) quae novit figmentum nostrum, totam se effundit in preces, tota provolvitur ad pedes Domini, nec pudet eam vel improbe petere, donec obtinere.“*⁴³⁶

Mit den folgenden Worten beschreibt Bischof Hildebertus von Le Mans im 12. Jahrhundert das Leben der Heiligen: *„Haec est enim mulier illa, quae erat in civitate peccatrix adea quod publice prostituta, vili contenta pretio, mollia sui corporis patiebatur.“*⁴³⁷ Die Franzosen sahen und verehrten in Maria Magdalena ihre erste Glaubensbotin.⁴³⁸ Als „anastasis Christi evangelista instituta est“ und als die „prophetissa ascensionis ad apostolos destinata est“, dann wird es uns verständlich, dass die priesterlichen Lyriker, Legendenschreiber und Passionsdichter des Mittelalters gerade in Frankreich der Sünderin – Büsserin – Apostelin mit Vorliebe gedachten. Vincent de Beauvais sieht als Grund für das Sündenleben Magdalenas ihren Reichtum und ihre

⁴³³ Von Dan Browns Weltbestseller „Sakrileg“ bis zum Heimatroman, indem die Sünderin den Namen „Magdalena“ trägt.

⁴³⁴ Agnes Dust, Die Magdalenenszenen im französischen und provenzialischen geistlichen Spiel des Mittelalters, Lingen-Ems, 1938, S. 20.

⁴³⁵ Ebenda, S. 22.

⁴³⁶ Ebenda, S. 22.

⁴³⁷ Hildebertus Cen. Ep. In festo st. Magdalenae sermo unicus. Patr. Migne, Bd. 171, col. 673. Ebenda, S. 28f.

⁴³⁸ So befinden sich die Reliquien noch heute in der südfranzösischen Kirche von Vezeley.

Schönheit an: „*Sed quia rerum affluentiam interdum voluptas comes sequitur, adolescentioris vitae tempora lubricis supposuit regenda discursibus, soluto pudicitiae fraeno [...]*“⁴³⁹

Wegen der Lebendigkeit ihrer Biographie wird sie im 13. Jahrhundert zu einer Protagonistin der immer beliebter werdenden Mysterienspiele. In fünf der bis jetzt bekannten französischen Beispiele wird das Weltleben Magdalenas auf die Bühne gebracht, dabei steht auch ihre Kleidung im Zentrum, die sie neben dem Reichtum fröhlich anpreist.⁴⁴⁰ Kindermann beschreibt in seiner Theatergeschichte, dass an den Kleriker, der die Rolle der Maria Magdalena zu spielen hatte, besondere Anforderungen gestellt wurden.⁴⁴¹ Im Osterspiel von Muri, einem deutschsprachigen schweizer Passionsspiel von ritterlich-höfischem Geist, währt der Monolog der Magdalena 140 Verse im jähren Auf und Ab: „*Klage und Preis, Flehen, Reue, Verzweiflung, Hoffnung, Liebe und Erlösungsgewißheit*“ erforderten eine außergewöhnliche Variationsfähigkeit des sprachlichen und des Gebärdenausdrucks.⁴⁴²

In den Wiener Passionsspielen findet sich, das Mantellied der Maria Magdalena, das diese nach der Versuchung Jesu und der Berufung der Apostel singt.⁴⁴³ Dieses Lieds sei stilistisch der „*höfischen Dorfpoesie*“ nahe, so Kindermann „*Lebenslust, Freude am Dasein, Tanz und Liebesgenuß werden hier schon sehr frei und übermütig dargestellt*“.⁴⁴⁴

In der Heidelberger Passion des 15. Jahrhunderts findet sich das sündige Welttreiben der Maria Magdalena zu einem komischen Einlagespiel ausgebaut.⁴⁴⁵ In der Arraser Passion, die in der Entwicklungsgeschichte der Passionsspiele in Frankreich zu der älteren Gruppe gehört, und ca. um 1414 entstanden ist, wird Maria Magdalena als „*une veritable courtisane*“ dargestellt, und zwar eine, die sich in ihrer Verworfenheit allen anbietet, die sie begehren. Nachdem wir wissen, dass der Autor Mercadè ein Sohn der reichen, lebensnahen und lebensfrohen bürgerlichen Stadt Arras war, die im 15. Jahrhundert ihren Reichtum in der Textilwirtschaft erwarb, ist es leichter zu erklären, dass gerade er ein solches Bild von der Sünderin entwirft, wie es im folgenden wiedergegeben wird. Mercadè führt uns Magdalena als Freundin des Herrn vor, auf deren Bitte hin Christus den Bruder Lazarus von den Toten erweckt. Trifft man sie im Spiel einige Stunden

⁴³⁹ Dust, Die Magdalenenszenen im französischen und provenzialischen geistlichen Spiel des Mittelalters, S. 28f.

⁴⁴⁰ Hauptsächlich in französischen Mysterienspielen des 15. Jahrhundert aus Arras und aus der Auvergne.

⁴⁴¹ Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, Bd. 1, Das Theater der Antike und des Mittelalters, Salzburg 1966, S. 246ff.

⁴⁴² Ebenda, S. 248. *Wie hoch man diese Rolle und ihre Darstellung einschätzte, geht daraus hervor, daß hier sogar der Name des Darstellers angegeben ist, in der sonstigen Anonymität der Darsteller des religiösen Theaters*, schreibt Kindermann weiter.

⁴⁴³ Wie etwa in der Alsfelder Passion, vgl. Kindermann, Theatergeschichte Europas, Bd. 1, S. 257.

⁴⁴⁴ Ebenda, S. 259.

⁴⁴⁵ Ebenda, S. 258, so auch in den Erlauer Spielen.

später an, ist sie gewillt, sich dem Vergnügen und den weltlichen Lasten hinzugeben, wie der Text zeigen soll:

„Cum autem Magdalena deliciis corporis se totam exponeret.

Il m'est prise une volenté

De moy partir de mes amis.

Je veul aller par le pays

Prendre du bon temps en liesse

Tandis que suis en joinesse

*Joieusement me maintenay. »*⁴⁴⁶

Magdalena möchte durch Gesang und Fröhlichkeit einen „bel ami“ herbeilocken; sie preist ihren Reichtum, ihre körperliche Schönheit und die Eleganz ihrer Kleidung an, aber niemand will an ihren Freuden teilnehmen. Sie erzählt, dass sie wegen ihrer Jugend die Welt kennen lernen und das Leben genießen will. Bis zu diesem Punkt bleibt Magdalena in ihren Äußerungen noch formelhaft, und ihre Versuchungskünste gehen über den Rahmen der allgemeinen Anpreisungen nicht hinaus, aber obwohl sie sieht, dass sie keinen Erfolg hat, gibt sie die Hoffnung nicht auf, sondern öffnet uns ganz den Abgrund ihrer Seele.

« J'ay la char tendre que rousée

Et aussy blanche qu'une fée

Je suis en droit point et en fleur

A tous je suis habandonnée

Viengne chascun, n'aye point peur:

Ve cy mon corps que je presente

*A chascun qui le veult avoir. »*⁴⁴⁷

In der Entwicklung der Magdalenenspiele zwischen französischen Mysterien- und deutschen Passionsspielen gab es kaum Berührungen, jede entwickelte sich selbständig aus der Eigenart der jeweiligen Kultur.⁴⁴⁸ Grundlage war allerdings die lateinische Fassung der Legenda aurea.⁴⁴⁹ Kindermann sieht in der Umkleidung der Maria Magdalena vor den Zuschauern die

⁴⁴⁶ Dust, Die Magdalenenszenen im französischen und provenzialischen geistlichen Spiel des Mittelalters, S. 28.

⁴⁴⁷ Ebenda, S. 28.

⁴⁴⁸ Ebenda, S. 28.

⁴⁴⁹ Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, (ed. Richard Benz), S. 470 ff.

Veranschaulichung ihres grundlegenden seelischen Wandels: „Die Gestalt der Magdalena ist die erste mittelalterliche Bühnengestalt, die eine seelisch-charakterliche Entwicklung, einen Auffassungswandel des Weltbildes, eine grundlegende Umkehr ihrer Seinsweise zu spielen hat.“⁴⁵⁰

6.3.2. Josef von Arimathia

Aus den Bildbeispielen wurde ersichtlich, dass nicht nur Maria Magdalena, sondern auch Josef von Arimathia und Nikodemus durch ihre Kleidung eine Vergegenwärtigung zum gläubigen Betrachter erfuhren. Ihre Biographien boten Anknüpfungspunkte, mit denen sich der Auftraggeber oder der Betrachter identifizieren konnte.

Josef von Arimathia war ebenso wie Nikodemus Mitglied des Synedrions. Von Markus und Lukas wird er als Ratsherr bezeichnet und in besondere Nähe zu Jesus gesetzt, da ohne ihn das Begräbnis Christi nicht stattgefunden hätte. Seine einmütige Nennung als Bestatter Jesu in den Evangelien ist auffällig.⁴⁵¹ Bei Matthäus 27, 57 steht: „Als es aber Abend geworden war, kam ein reicher Mann aus Arimathia mit Namen Joseph, der ebenfalls ein Jünger Jesu geworden war. 58 Dieser ging zu Pilatus und erbat sich den Leib Jesu. Da befahl Pilatus, ihn auszuliefern. 59 Und Joseph nahm den Leib wickelte ihn in Leinwand, 60 legte ihn in seine neue Gruft und ging hinweg. 61 Es waren aber dort Maria aus Magdala und die andre Maria, die saßen dem Grab gegenüber.“⁴⁵²

Ohne Josef von Arimathia hätte es keine Bestattung für den Leib Jesu gegeben. Er ersparte diesem die Schande, nicht standesgemäß begraben zu werden. Josef wurde wie Magdalena zu einem Jünger Jesu und damit in der Darstellung zu ihrem männlichen Pendant unter dem Kreuz, somit zu einer Identifikationsfigur und Mittler zwischen Christus und dem Betrachter. Als reicher, angesehener jüdischer Ratsherr war er bis zum Tode Jesu geheimer und dann offener Anhänger Christi. Er erbat von Pilatus die Erlaubnis, den Leichnam des Herrn zur Bestattung vom Kreuze abnehmen und ihn in einem noch nicht benützten Grab, das er für sich selbst hatte herstellen lassen, beisetzen zu dürfen. Erst im 15. Jahrhundert wird er mit den drei Nägeln der Passion und der Dornenkrone als individuellen Attributen dargestellt. 1524 stellt ihn Bartel de Bruyn mit langem Rock, Mantel, Hermelinkragen und hohem Spitzhut modisch elegant dar.⁴⁵³ Diese modische Darstellungsform wird bis zum Barock gesteigert, dort fehlen Stiefel auf

⁴⁵⁰ Kindermann, Theatergeschichte Europas, Bd. I, S. 283.

⁴⁵¹ Rita E. Brown, The Death of the Messiah, Bd. 2, London 1994, S. 1201-1313.

⁴⁵² Die Stelle ist bei Markus und Lukas ganz ähnlich formuliert. Vgl. Mk 15, 40 und Lukas 23, 49.

⁴⁵³ Vgl. Braun, Trachten und Attribute der Heiligen, Sp 386f.

fast keiner Darstellung, sie sind als ein Nachklang der von den Vertretern der Ars Nova gefundenen Gewandung anzusehen.⁴⁵⁴

Ein weiterer hochinteressanter Aspekt der vestimentären Biographie steht im Zusammenhang mit Josef von Arimathia: Im 14. Jahrhundert tauchte in Frankreich ein Tuch auf, von dem gesagt wurde, es sei jenes, das Josef für den Leichnam Jesu verwendet hatte: Das berühmte Turiner Grabtuch. Möglicherweise ist dieses Grabtuch als Beutestück aus Konstantinopel nach Frankreich gekommen.⁴⁵⁵ Es wurde im 14. Jahrhundert von der Witwe eines Ritters, die sich in Geldnöten befand, öffentlich zur Schau gestellt und erlangte umgehend legendären Ruhm, der bis zum heutigen Tag anhält.⁴⁵⁶

6.3.3. Nikodemus

Nikodemus von Jerusalem war Pharisäer und Ratsherr, somit wie Josef von Arimathia Mitglied des Synedrions oder Sanhedrin. Der Sanhedrin war die oberste legislative und judikative Körperschaft des palästinensischen Judentums in hellenistisch römischer Zeit. Nikodemus führte nach JOH 3, 1-21, eine nächtliche Unterredung mit Christus und half mit Josef von Arimathia bei Kreuzabnahme und Grablegung. Dazu brachte er hundert Pfund einer Ölmischung aus Myrrhe und Aloe mit.

Nikodemus war auch der Neffe des Gamaliel, der ihn nach dieser Tat vor dem Hohepriester rettete, denn seine Tat bei der Kreuzabnahme hatte Konsequenzen, wie wir aus der Legenda aurea wissen. Gamaliel berichtet von Nikodemus' Tod: *„Der andre, der bei mir liegt, ist Nicodemus, mein Neffe, der bei Nacht zu Jesu kam und von Petrus und Johannes die heilige Taufe empfing; darob waren die Hohepriester gar erzürnt und hätten ihn getötet, wenn die Scheu vor uns sie nicht hätte abgehalten; doch nahmen sie ihm all sein Gut und setzten ihn von seinem hohen Amt, schlugen ihn sehr und ließen ihn halbtod liegen. Ich nahm ihn in mein Haus, da lebte er noch etliche Tage, und als er tot war, begrub ich ihn zu Sanct Stephani Füßen.“*⁴⁵⁷

Von verschiedenen Autoren wird die These vertreten, dass das Anwachsen der Passionsliteratur mit dem gleichzeitigen Desiderat nach mehr Wissen über Passion und Tod von

⁴⁵⁴ So wird er im Heiligenkreuzaltar der Stiftskirche in Göttweig (Niederösterreich) in Stiefeln, modernem, vornehmlich mit Schnürwerk verziertem gegürtetem Rock, halblangem, vor der Brust geschlossenem Mantel und turbanförmiger Kopfbedeckung dargestellt.

⁴⁵⁵ Vgl. dazu Karl Herbst, Kriminalfall Golgatha, Der Vatikan, das Turiner Grabtuch und der wirkliche Jesus, Düsseldorf - Wien 1991.

⁴⁵⁶ Peter Calvocoressi, Who's who in der Bibel, München 1990, S. 146.

⁴⁵⁷ Legenda aurea, (ü.v. R. Benz), S. 533.

Seiten der Gläubigen einher ging.⁴⁵⁸ Die Texte der Evangelien erschienen dabei als zu kurz. So entstand auch das Evangelium Nicodemi von Heinrich Hesler, das dessen Vita erweiterte.⁴⁵⁹

6.4. Nichtbiblische Quellen: Passionstheater / Osterspiel / Magdalenenszenen

Die Anfänge des Passionstheaters sind für Italien seit der Mitte des 13. Jahrhunderts belegt.⁴⁶⁰ Von verschiedenen Autoren wird die Meinung vertreten, dass es gerade das Passionstheater war, das maßgeblich die Kreuzigungsdarstellungen veränderte. Götz Pochat vermutet, dass die Malereien in S. Francesco, Assisi in Verbindung mit der franziskanischen devotionalen Literatur, aus der auch die Passionsspiele entstanden, den entscheidenden Impuls zur späteren dramatischen Umsetzung des Passionsstoffes gaben.⁴⁶¹ Die von der Passion handelnden dramatischen Lauden Umbriens, wurden in Assisi von den Konfraternitäten der Disciplinati in Auftrag gegeben.⁴⁶² Die Disciplinati konstituierten sich bereits Mitte der 60iger Jahre des 13. Jahrhunderts in Assisi. Diese Konfraternitäten bildeten drei spezifische Frömmigkeitstypen aus, die von Terruggia folgendermaßen unterschieden werden:

1. Die sowohl aus männlichen wie aus weiblichen Mitgliedern bestehenden Laienkongregationen, die nur die Aufgabe hatten, in den Oratorien zu singen (Confraternità di S. Maria delle Laude).⁴⁶³
2. Die ebenfalls aus Männern und Frauen bestehenden Raccomandati di S. Maria, die seit 1264 in Rom beglaubigt sind, und sich besonders dem Kult der Jungfrau und den Prozessionen widmeten. Ihre *lauden* hatten „erzählenden“ Charakter.

⁴⁵⁸ Friedrich Pickering, Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter, Berlin 1966 (Grundlagen der Germanistik 4), S. 189f. – Roth, Volkreicher Kalvarienberg, S. 130.

⁴⁵⁹ Vgl. Kurt Helm, Untersuchungen über Heinrich von Heslers Evangelium Nicodemii, Halle 1899.

⁴⁶⁰ Poeschke, Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, S. 18.

⁴⁶¹ Götz Pochat, Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien, Graz, 1990, S.65 – vor allem die Kreuzigung Cimabues in der Oberkirche sieht er als Ausdruck der Lauden.

⁴⁶² Ranieri Fasani rief um 1260 in Perugia eine Flagellantenbewegung ins Leben, die sofort auf Foligno und Spoleto übergriff und in verschiedenen Städten zur Bildung von Bruderschaften gleicher Art führte. Den Disciplinati di Gesù Christo in Perugia schloß sich 1306 in Assisi urkundlich belegte Compagnia di S. Stefano an (*Fraternitas que dicitur Iesus Christi pro salute omnium crucifixi, que congregari consuerit apud ecclesiam sancti Stephani de Assisia ad se disciplinandum* –und übersetzt: „Die Konfraternität, die sich Jesus Christus nennt, der für das Heil aller gekreuzigt wurde, pflegt sich in der Kirche des hl. Stephanus zu Assisi zu versammeln, um sich zu kasteien.“ Die Quelle stammt aus Assisi, Archivio della Cattedrale, Diploma 28 luglio 1325. Urkunde des Bischofs Tebaldeo, der auch Giotto mit der Ausmalung der bischöflichen Magdalenkapelle in S. Francesco beauftragt hat. Tebaldeo wird dort auch zu Füßen von s. Rufino abgebildet. A. Venturi, Storia dell'arte italiana. Milano 1901 – Bd. V, S. 446. Zitiert nach Pochat, Theater und bildende Kunst, S.55.

⁴⁶³ A. M. Terruggia, In quale momento i Disciplinati hanno dato origine al loro teatro. Perugia 1965, S. 434-459, bes. S. 436.

3. Die Disciplinati di Nostro Signore Gesù Cristo (oder della Croce), die aus der Bußbewegung der Flagellanten hervorgingen, bestanden nur aus Männern, die sich bei Prozessionen und devotionalen Übungen zu kasteien pflegten. Ihre Lauden bezogen sich auf die Passion und die Leiden Christi und Mariens.

Die älteste in dieser Form bekannte *laude*, die mit Sicherheit auch aufgeführt wurde, ist jene der *Illuminati di S. Stefano* in Assisi.⁴⁶⁴ Der Einfluss dieser Disciplinati di Nostro Signore Gesù Cristo auf das öffentliche Leben in Assisi war beträchtlich. Piccardo di Angelo di Pica war Neffe des hl. Franziskus und Mitglied der Disciplinati. Als *sindaco e procuratore del sacro convento* stand er Cimabue mit ikonographischem Rat bei der Arbeit an den Fresken zur Seite. Im Zentrum der Bruderschaft befand sich die Kasteiung (devozione) – es ging um die Nachfolge Christi auch im täglichen Leben, die devotionale Praxis. Gesungen oder dramatisiert wurden die Lauden bei folgenden Gelegenheiten:

- 1) bei der Kasteiung während der Prozessionen
- 2) bei der Kasteiung (devozione) im Oratorium (nur Gestik)
- 3) beim Fest zu Ehren des Titelheiligen (lyrischer Gesang)
- 4) beim Begräbnis eines Bruders
- 5) beim mandato (der commemorierten Fußwaschung) am Gründonnerstagabend
- 6) am Karfreitagmorgen, wenn die Leiden Christi und Mariae dargestellt wurden.⁴⁶⁵

***Le donne devote* - Die Frauen unter dem Kreuz in den Lauden**

In der neunten Laude der Konfraternität zu S. Stefano, Assisi (ms 36) wird eine zusätzliche Gruppe in das Passionsgeschehen eingeführt: die Schwestern oder *le donne devote*, die unter dem Kreuz diskutieren:

Questa lauda se canta et momoria della passione

Et comencano le suore de Maria

Levate gl'ochie e resguardate

Moto e Christo ogi per nui.

Le mano e i piè en croce á chivate,

aperto el lato. O triste nui!

Piangiamo e facciamo lamento

⁴⁶⁴ Diese Illuminati schlossen sich den Disciplinati an. Sie wurden 1324 konstituiert und erhielten erst nach 1327 ihre Statuten. Vgl. Terruggia, In quale momento i Disciplinati, S. 438 – Hierbei haben wir es mit der Umstrukturierung einer schon bestehenden „Bruderschaft des Gekreuzigten“ (Iesu Christi Crucifixi) von 1306 zu tun.

⁴⁶⁵ Ebenda, S. 411 ff.

*E narriamo del suo tormento.*⁴⁶⁶

Übersetzung:

Diese Laude singt man eingedenk der Passion:

und es beginnen die Schwestern Mariens:

„Erhebet die Augen und erkennet,

gestorben ist Christus heute für uns.

Die Hände und Füße am Kreuz angenagelt,

die Seite geöffnet. O, wir Unglückseligen!

Wir weinen und klagen

Und berichten von seinem Leiden.“⁴⁶⁷

Maria spricht darauf:

O sorelle della scura,

or me dàite un manto nero

a quilla che giamai non cura

de bel drappo nè buon velo,

puoi ch'io so' sì abandonata

e del mio figlo vedovata...

Maria:

„O Schwestern der Dunkelheit,

gebt mir nunmehr einen **schwarzen Mantel**,

mir, die ich mich niemals um ein schönes

Tuch oder einen guten Schleier gekümmert,

verlassen bin ich und von meinem Sohn

verwitwet.“

Maria spricht hier von sich selbst als tugendhafte Frau, sie, die sich nie um ein schönes Tuch oder einen guten Schleier kümmerte. In den späteren Lauden des Frondiniano wird berichtet, dass Maria in ihrer Klage den roten Mantel ablegt und nach einem schwarzen verlangt. Diese Episode beschreibt Bonaventura in seinen Meditationes. Auf diesen vestimentären Kontext der Devotion in der literarischen Form der Disciplinati können wir auch auf eine „Aufführungspraxis“

⁴⁶⁶ Siena, Archivio di S. Stefano, ms 36 IV, Lauda 16. Zitiert nach Pochat, Theater und bildende Kunst im Mittelalter, S. 63f.

⁴⁶⁷ Ebenda, S.64.

schließen. Das seltene Vorkommen der schwarzgekleideten Maria in Assisi zeigt ein Beispiel aus der Oberkirche: In einer Kreuzigung aus der Cimabuewerkstatt ist Maria unter dem Kreuz in einem schwarzen Mantel dargestellt.⁴⁶⁸ Dann folgt wie in anderen Marienklagen auch der Bericht Mariens: Die Geißelung Christi, die Episode mit Barabbas, Kreuztragung, Aufrichtung des Kreuzes und die Kreuzigung. An diesem Punkt unterbricht Maria Magdalena den Redefluss der Gottesmutter und spricht:

Et io Magdalena trista

Me giettaie susu moi piei

Per qual fu sì grande acquista

Che me purgai i peccati miei, [...]

Und ich, die traurige Magdalena,
warf mich ihm zu Füßen,
für die er so ein großer Gewinn war,
dass ich von meinen Sünden gereinigt wurde.⁴⁶⁹

Der Codex Oliveriano führt in 12 weiteren Strophen die Geschichte der Passion fort.⁴⁷⁰ Die *devoti sorelle* bekommen hier mehr Strophen, und Maria Magdalena berichtet sowohl vom Verrat Judas und der Gefangennahme, als auch vom Tod am Kreuz.

6.4.1. Die Funktion des Passionstheaters

Das Passionstheater hat eine pädagogische Funktion. Szene und Geste lehren die Gemütsbewegung, die die dramatisch dargestellte Passion auslösen soll. Zur eindrücklichen *memoratio* und *compassio* wird das entsprechende Gefühl in Gestik und Haltung der Figuren vorgespielt. Diese Feststellung erklärt die dramatische Geste der Maria Magdalena.⁴⁷¹

Da Nachahmung (*mimesis*) und Gottesschau zu den fundamentalsten religiösen Bedürfnissen des Menschen gehören, spielt bei diesem Identifikationsprozess der Begriff der Ähnlichkeit eine zentrale Rolle. „Ähnlichkeit“ bezieht sich hier auf geistige Erfahrung, auf

⁴⁶⁸ Um 1280 entstanden. Abb. In Pochat, Theater und Bildende Kunst im Mittelalter, S.59 (dort Abb. 38).

⁴⁶⁹ Ebenda, S. 59.

⁴⁷⁰ Codex Oliveriano, Gubbio, S. Antonio ms. 12, fol. 9, sowie Pochat, Theater und Bildende Kunst im Mittelalter, S. 62.

⁴⁷¹ Erich Auerbach, Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter, Bern 1958, S. 28f.

emotionalen Nachvollzug und die Erkenntnis analoger Sachverhalte: „*Erträglich war der Anblick des Toten, der ja gewöhnlich Distanz und nicht Nähe erzeugt, nur für das Bewusstsein, dass der Tote lebt. [...] Das Bild lädt in seiner rhetorischen Geste von Klage und Anklage[...], zur Identifizierung ein. Das mimetische Vermögen, an das es appelliert, war beim Betrachter durch ein Verlangen vorbereitet, das Erlebnis der Ähnlichkeit mit dem Menschen Jesus zu finden.*“⁴⁷²

Auch in der Liturgie wurde auf das Problem, die Zeichen und die liturgische Gebärde als verschiedene Ausdrucksformen eines und desselben Glaubenssatzes zu verstehen, hingewiesen. Bilder und Passionstheater standen gerade in der Thematik des Kalvarienberges in einem gegenseitigen Inspirationsverhältnis. Das Andachtsbild als wahrhaftige Repräsentanz des Heilsgeschehens war im Kult ebenso vermittelndes Medium, wie das dramatische Geschehen.

In der Spieleüberlieferung finden sich geistliche Spiele, in denen neben ausführlichen szenischen Bemerkungen meist präzise Kostümvorschriften vorhanden sind, die auf ein intensiv mitgehendes, am Detail interessiertes, auf optische Signalwirkungen reagierendes Publikum schließen lassen.⁴⁷³ Eine Vielzahl der Spiele wurde nicht mehr im Kircheninneren abgehalten, sondern auf dem freien Marktplatz. Dieser Raum erforderte Deutlichkeitsnotwendigkeiten, daher wurden bei den Kostümen gerne grelle Farben als „sprechende“ optische Orientierungs- und Beeinflussungsfaktoren verwendet. Kindermann dazu: „*So erschien z.B. Gottvater meist wie der Papst in Weiß und Gold oder in einer dem Landesherren angenäherten Kleidung; Christus wurde vielfach als Lehrender im langen Talar, in der Passion in roten Gewändern oder im weißen Narrengewand, als Gekreuzigter im Nacktkostüm oder nach der Auferstehung im Gärtner- oder Pilgerkostüm gespielt; Maria besaß immer ein Kleid mit blauem Mantel, während Maria Magdalena mit grellrotem Mantel als Zeichen sündiglodernder Liebe erschien, den sie nach der Bekehrung auf offener Szene mit einem betont dunklen Kostüm vertauschte, um damit optisch fassbar ihren seelischen Wandel zu demonstrieren.*“⁴⁷⁴

In manchen Spielen gab es ausführliche Kostümanweisungen, aus denen sofort zu erkennen war, mit welchen optischen Merkmalen das Publikum informiert wurde, wie z.B. in der Bordesolmer Marienklage: „*[...] Maria debet se praepare cum vestibus, sicut Maria Magdalena in nocte pasche.*“⁴⁷⁵ Dass diese dramatischen Szenen Eingang in die bildnerische Darstellung fanden, zeigen

⁴⁷² Der Gedanke stammt von Bernhard von Clairvaux, zitiert nach Pochat, Theater und Bildende Kunst, S. 84.

⁴⁷³ Vgl. dazu Kindermann, Das Theaterpublikum des Mittelalters, S. 252.

⁴⁷⁴ Ebenda, S. 48, „*[...] Judas kam meist in fahlem Gelb als dem Zeichen des Neides und des Ausgestoßenen auf die Bühne, Herodes erhielt Herrschersymbole, Pilatus als Heide ein „türkisches Kostüm“.*“

⁴⁷⁵ Hier ist auf viele wichtige Informationsnotwendigkeiten Bedacht genommen worden. Vgl. dazu W. Greisenegger, Der Wandel der Farbigkeit auf dem Theater vom Mittelalter bis zur Goethezeit, Wien 1964 und Kindermann, Theaterpublikum des Mittelalters, S. 49f.

zahlreiche Passionsdarstellungen, die am Ende des 15. Jahrhunderts entstanden sind, und auf denen simultan, wie im Passionstheater, der Leidensweg dargestellt ist.⁴⁷⁶

6.5. Der Ritus vor Kreuzigungsbildern und deren räumlicher Kontext – Buße unter dem Altar

Im Zentrum des Kultes stehen als heiligster Bereich des Kirchengebäudes der Altar und seine Bilder. Vor dem 14. Jahrhundert wies das gesamte Bildprogramm die Kirche als irdische Dependence des himmlischen Jerusalems aus. Im 15. Jahrhundert stimmen sich die Retabelprogramme auf die verschiedenen Funktionen von Altären ein. Das Bild reagiert auf die Eigenschaft des Altares als Mitte des Kultes. Das Individuelle oder Spezielle, beispielsweise auch Interessen der Stifter, tritt an die Stelle der universellen Aussage. Diese befördert die Entwicklung des Bildprogramms im Kirchenraum zu einer hierarchischen Bildstruktur mit exponiertem Hauptbild und kommentierenden Nebenbildern teilweise auf Kosten von Vollständigkeit und Narrativität. Privatkanellen brachten unterschiedliche Funktionen von Altären mit sich.⁴⁷⁷

Das Altarretabel ist zumindest im Norden die wichtigste Bildgattung im 15. Jahrhundert. Seine Inszenierung in der Liturgie zählt zu den zentralen visuellen Ereignissen des religiösen Lebens. Dort, wo die Liturgie ein kohärentes System aus irdischer und himmlischer Realität bildet, trägt das Bild zur Visualisierung dieser Interferenzen bei.⁴⁷⁸

Selbst wenn man die Vielzahl der Altäre und damit auch die der Retabel im Kirchenraum berücksichtigt, verdichtet sich dennoch die Bildrezeption in einem festgelegten Betrachterstandpunkt am Ort des Altars. Bildwahrnehmung und Hierarchisierung des Bildes tragen dem Umstand Rechnung, dass der Altar als Mitte des Kultes und als heiligster Bereich das Zentrum des Kirchengebäudes, bzw. seiner Kapellen ist. „Die verkleinerte Bildbühne des Retabels hatte jetzt die gleiche Bedeutung wie früher die monumentale Bildfläche der Portale.“⁴⁷⁹

Der Altar ist ein Kultort, und damit ist der kirchliche Opferkult gemeint, aber ein Bild ist nicht deswegen ein Kultbild, weil es am Altar steht. Die Kulthandlung gilt am Altar nicht dem Bild, es wird aber durch diesen Kontext potenziert. Das Bild ist für Michael V. Schwarz der Sonderfall eines visuellen Mediums: „*das erst in der Neuzeit und außerhalb des christlichen Kults die scharfen Konturen eingebüßt und in der Gestalt des Staffeleibildes zeitweilig eine Art Hegemonie in der bildenden*

⁴⁷⁶ Roth, Der volkreiche Kalvarienberg, S. 124ff. Hier auch mit Beispielen aus der Malerei.

⁴⁷⁷ Schlie, Bilder des Corpus Christi, S. 49.

⁴⁷⁸ Ebenda, S. 50.

⁴⁷⁹ Recht, Roland/ Chatelet, Albert: Ausklang des Mittelalters 1380-1500 (Universum der Kunst Bd.3), München 1989, S. 75.

*Kunst erlangt hat.*⁴⁸⁰ Schwarz' Kriterium für diesen Sonderfall ist der Realitätscharakter des Kunstwerks, der maßgeblich von der Form seiner Authentizität, d.h. von seinem Verhältnis zur Wirklichkeit abhängt. Daher versteht Schwarz das (Kult-)Bild als „*Abbild von (oft vergangener) Wirklichkeit*“, andere visuelle Medien sind anders verfasst.⁴⁸¹

Hans Belting sieht im Altarbild einen Repräsentanten des Mysteriums des Opferkultes, aber auch die Kirche als Institution, die das Mysterium verwaltet.⁴⁸² Die Repräsentation kann der Kirche gelten, dem Kloster oder einer lokalen Trägerschaft, wie etwa der Löwener Schützengilde, die Auftraggeberin des Antwerpener Sakramentsbilds Rogiers war.

Das Bildprogramm der Altarbilder und die spezielle Ikonographie einzelner Bildtypen richten sich zunächst nach dem Altarpatrozinium,⁴⁸³ dem Kirchenpatrozinium und dem Stifterpatrozinium; eventuell spielt auch das Patrozinium der jeweiligen Stadt oder des jeweiligen Ordens eine Rolle. Die Wichtigkeit des Patroziniums bestimmt darüber, ob ganze Heiligenviten gezeigt werden und an welcher Stelle, ob eine einzelne Begebenheit aus der Vita mit anderen Themen kombiniert wird oder lediglich Heiligenfiguren gegeben sind, in unabhängigen Bildfeldern oder eingebunden in den Zusammenhang eines anderen Bildes. Desweiteren richtet sich das Bildprogramm nach den vom Patrozinium unabhängigen Funktionen des Altars, dem Messopfer beispielsweise oder der Ausrichtung von Seelenmessen. Auch spielen religiöse oder weltliche Interessen bestimmter Gruppen eine Rolle. Dies können Stifter, Zünfte und Orden sein. Themen wurden durch die aktuelle Kirchenpolitik motiviert. Dabei gibt es keine Festlegungen auf altargeeignete Bildtypen. Erst in der Zeit der Gegenreformation werden Altarprogramme als Antwort auf die Bildpolitik der Reformation einheitlicher, wie auch das Beispiel der Kreuzigung zeigen wird.

Das 15. Jahrhundert zeigt sich vielschichtiger. Auffällig sind regionale Vorlieben und innovative Besetzungen von Bildtypen. Dennoch ist die Ikonographie nicht wahllos und für den Betrachter durchaus transparent, weil grundsätzlich bekannte und konventionelle theologische Bezüge für neue Verwendungen von Bildtypen zugrunde gelegt werden. In den Niederlanden überwiegen christologische Programme mit einem Ereignis aus der Kindheitsgeschichte oder der Passion als Hauptbild, oder Marienbilder als Repräsentationsbilder ohne narratives mariologisches Programm. Die Kindheitsgeschichte und die Passion sind auch die Hauptthemen der Liturgie.

⁴⁸⁰ Schwarz, Visuelle Medien im christlichen Kult, S.17.

⁴⁸¹ Ebenda.

⁴⁸² Hans Belting, Bild und Kult, S. 501.

⁴⁸³ Da jeder Altar ein Patrozinium haben musste, bedeutet ein solches nicht unbedingt, dass an einem Altar ein spezieller Kult dieses Heiligen stattfand. Das Patrozinium ist vielmehr als Rechtsstatus zu verstehen, der dem Geschehen an diesem Altar Schutz und Fürbitte des entsprechenden Heiligen und auch Legitimation verlieh.

Die Historie beansprucht Zeitigkeit, das Repräsentationsbild Zeitlosigkeit. Gerade am Altar müssen beide den Zeit- und Geschichtsvorstellungen, die mit dem Verständnis des Heilsplans verbunden sind, angeglichen werden. In der Liturgie wiederholt sich die historische Heilsgeschichte, während im Bild die Historie dem eigentlichen Zeitpunkt des Geschehnisses enthoben wird. Am Altar gilt dies noch mehr als an anderen Bildorten. Das zeitlose Repräsentationsbild steht naturgemäß für die Wiederholbarkeit bis zur Erfüllung des Heilsplans. Der Betrachter konnte am Leben der Heiligen punktuell teilnehmen und Erlösung erfahren, wenn er sich vor seinem Andachtsbild im Gebet niederließ, und wenn die Zeitigkeit der Historie und das vestimentäre Mittel der zeitgenössischen Gewandung der Heiligen in die Nähe des Gläubigen gerückt wurde. Wenn dadurch das Geschehen unmittelbar für den Betrachter erlebbar wurde, kam es zu einem optimalen Kommunikationserfolg im Sinne des Kultes.

6.5.1. Die Privatandacht

Der Besitzer eines Privaltares, wie etwa Katharina von Brabant (Abb. 51), erwarb mit seinem Hausbild ein Instrument der Andacht und Zertifikat seiner frommen Gesinnung, die er vor diesem praktizierte.⁴⁸⁴ Die Orte der Aufbewahrung sind meist halböffentliche Kultorte. Privatbilder waren in erster Linie als Ausstattung für Privatkanellen bestimmt, das verlangt bereits eine gewisse Hausgröße, wie entsprechend dem damit einhergehenden Selbstverständnis der Auftraggeber. Um eine Messe in Privathäusern feiern zu dürfen, bedurfte es eines klerikalen Privilegs, das nur Ausgewählten erteilt wurde. Dabei wurden die Bilder zum Garanten der inneren Haltung, und der tägliche Ablauf zu den Gebetszeiten möglichst mit dem Stundenbuch in der Hand vollzogen.

Neben den Gebetsübungen widmete sich der Laie der Lektüre erbaulicher Texte, die den Stoff der Bibel und der Heiligenlegenden in neuer Anschaulichkeit und psychologischer Einfühlung nacherzählten. Die *Meditationes vitae Christi* und die *Legenda Aurea* brachten kleine Gesten und alltägliche Details, wonach der Gläubige memorieren und meditieren konnte.

⁴⁸⁴ Braque - Triptychon für Jean Braque von Rogier von der Weyden. Abb. in Belting, *Die Erfindung*, Nr. 106-107, S. 187f. Aus Anlaß des unerwarteten Todes ihres Ehemanns Jean Braque, mit dem sie nur drei Jahre verheiratet war, ließ Katharina von Brabant das kleine Triptychon ausführen. Auf dem rechten Flügel ist Maria Magdalena dargestellt und auf dem Außenrahmen findet sich die folgende *memento-mori* Inschrift: „*Schau, der Du so hochmütig und geizig bist / Mein Körper war einst schön, jetzt ist er wurmiges Fleisch.*“

Dabei genügten die alten Bilder nicht mehr – das Neue, auch in der Kleidung, war den Gläubigen näher als ferne Bilder. Diese Tatsache wird deutlich, wenn Jahrzehnte später die Kleidung der Protagonisten auf Bildern modisch adaptiert wird.⁴⁸⁵

Wenn Margarete von York, die fromme Herzogin von Burgund, als Stellvertreterin der Maria Magdalena in der *noli-me-tangere*-Szene, die in ihrem Schlafgemach stattfindet, vor Christus kniet (Abb. 37), werden Betrachterin und Heilige eins.⁴⁸⁶ Die mit einem Brokatkleid und einem Hennin bekleidete Herzogin *ist* Maria Magdalena. Die mystische Begegnung erlebt sie in ihren Privaträumen.

⁴⁸⁵ Wie etwa beim Kreuzigungstriptychon für die Familie de Villas von Rogier van der Weyden (Riggisberg). Vgl. Kap. 3.6.

⁴⁸⁶ Andrea G. Pearson, *Gendered Subject, Gendered Spectator: Mary Magdalen in the Gaze of Margaret of York*, In: *Gesta* XLIV/1, S. 49f., Abb. 1., aus der Handschrift des Nicholas Finet, *Le dialogue de la duchesse de Bourgogne à Jésus Christ*, um 1477, London, BL, Add. MS 7970, fol. 1v.

7. Wie die ursprünglich weltlichen Protagonisten unter das Kreuz kamen, dabei modischer und authentischer wurden – Maria Magdalena und Franz von Assisi

*Noch bracht ihr, fest und kühn zu bleiben, Lohn
So daß, wo Marie unten ist geblieben,
Sie am Kreuze litt mit deren Sohn.*

*Doch daß es zu verdeckt nicht sei geschrieben:
Als Armut und Franziskus sei dir kund
Der langen Rede Sinn von ihrem Lieben.*⁴⁸⁷

Dante

Katherine Jansen bringt Dante in ihrer wichtigen Publikation über Maria Magdalena diese Verbindung zu Franziskus, denn *“in the Paradiso, Dante represented Saint Francis and Lady Poverty at the foot of the cross alongside Mary Magdalen.”*⁴⁸⁸ Maria Magdalena und der Hl. Franziskus von Assisi, zwei der beliebtesten Heiligen, werden in Franziskus’ Geburtsort Assisi gemeinsam auf einem Kreuzigungsbild in der Unterkirche (Abb. 42) dargestellt.⁴⁸⁹ Beide haben ein persönliches Nahverhältnis zur Kreuzigung wie keine anderen Heiligen, beide sind in der Lage, das starre Schema der Kreuzigungsdarstellung aufzulösen, indem sie von den Künstlern in ihrer Zwiesprache mit dem Erlöser unter dem Kreuz dargestellt werden. Ihr Lebensweg war bis zur Läuterung unter dem Kreuz maßgeblich durch Reichtum, kostbare Kleidung, und die Bekanntheit und die Saturierung mit dem Laster der Luxuria gekennzeichnet. Franziskus wurde aufgrund seiner legendarischen Stigmatisierung, als Mensch ein Gekreuzigter, mehr noch: er

⁴⁸⁷ Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie, München 1957, S. 358, XI. Gesang Paradies.

⁴⁸⁸ Dante, Canto XI, Paradiso, 62 – 81, The Divine Comedy, S. Singleton, Bollingen Series LXXX, Princeton 1975, S. 122-123, Jansen, The Making of the Magdalen, S. 89.

⁴⁸⁹ Unterkirche, Westliches Querhaus, Nordarm, Giottowerkstatt, um 1315/20, Abgebildet bei Poeschke, Die Kirche San Francesco, Nr. 236 und S. 103f.. Maria Magdalena kniet, wie in Padua mit einem roten Mantel bekleidet direkt unter dem Kreuzstamm und ist den Füßen des Erlösers in intensiver Hingabe zugewandt. Auf der rechten Bildhälfte knien fünf Franziskanerermönche im Vordergrund. Als erster zum Kreuz, aber dieses nicht wie Magdalena berührend, Franziskus, mit Franziskanerhabit und Heiligenschein. Neben ihm ein unbekannter Mönch mit einer Tonsur und ohne Heiligenschein. Poeschke vermutet, dass es sich hierbei um ein Porträt handelt. Neben diesem der Hl. Antonius, ebenfalls mit einem Nimbus versehen. In der zweiten Reihe befinden sich jeweils ein Mönch an der Seite des Unbekannten und des Antonius, die jedoch nicht erkennbar sind.

wurde durch die Erscheinung des Seraphen in den Gekreuzigten verwandelt und dadurch zu einem „zweiten Christus.“⁴⁹⁰

Franziskus war der Sohn eines reichen Tuchhändlers, ein Yuppie des 12. Jahrhunderts, der in den ersten fünfzehn Lebensjahren das wilde Leben eines reichen Jünglings zwischen Assisi und Perugia lebte, eine Krise durchmachte und danach seines bisherigen sinnlosen Lebens überdrüssig war. In der Folge, so sagt es die Legende, schmiss er vor den Augen des Bischofs bei der Kirche San Rufino seinem wohlhabenden Vater in Assisi sein kostbare Gewand vor die Füße, um fortan im Gewand seiner Geliebten, der „Armut“, gekleidet und in diesem Büssergewand ein kirchenrevolutionäres Leben zu führen. Seine Biographie ist von Anbeginn bestimmt durch Textilien, Kleidung und Geld. Diese Themen finden sich auch in den Darstellungen seiner Vita, denkt man an die Darstellungen des Franziskuszyklus von Giotto in der Oberkirche in Assisi.⁴⁹¹

Maria Magdalena gilt als die Frau, die Christus am nächsten stand, zu seiner treuesten und anhänglichsten Jüngerin wurde, und auch bei der Kreuzigung anwesend war. Sie war eine reiche Patrizierin aus Magdala. Hagiographisch handelt es sich bei ihr um eine synthetische Heiligenfigur, in deren Vita sich spätestens ab dem 6. Jahrhunderte ein Einheitsbild aus der Kompilation mehrerer Figuren zusammensetzt. Die einzelnen Legenden gehen nicht ganz ineinander auf, bestimmen jedoch Motivwahl und Bedeutung der Kleidung in der Vita der Büsserin schlechthin. Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts findet sich bei vielen Autoren Maria Magdalena als bei der Kreuzigung anwesend beschrieben.⁴⁹² Es gibt eine auffällige Nähe von Franziskus und Magdalena. Ihre Legende erhält einen Aufschwung durch die Auffindung des Leichnams der Heiligen 1279 in Saint-Maximin bei Aix-en-Provence, einer Region, die stark von den Franziskanern geprägt wurde.

Etwas später bringt eine unbekannte Quelle das Leben von Franziskus und Magdalena zusammen. Im 18. Kapitel der *Acti Beati Francisci* aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird der Besuch der adeligen römischen Dame Jacoba die Settesoli bei Franziskus kurz vor dessen Tod geschildert.⁴⁹³ Sie habe, wie Maria Magdalena die Füße Christi mit ihren Tränen

⁴⁹⁰ Susan Haskins, *Mary Magdalen, Myth and Metaphor*, London 1993 (dt. 1994), und Helmut Feld, *Franziskus von Assisi und seine Bewegung*, Darmstadt 1994, (2. Aufl. 2007), S. 260.

⁴⁹¹ Ich meine damit Darstellungen wie die Huldigung auf dem Marktplatz von Assisi, die Mantelspende und die Lossagung vom Vater aus dem Dekorationssystem der Oberkirche in Assisi.

⁴⁹² Die Berichte des Neuen Testaments werden im Mittelalter mit den lateinischen Vorlagen der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine (1228-1298) dem *Speculum Historiale* des Vincent de Beauvais (gest. 1264) gespeist, aus exegetischen Schriften und Predigten der Kirchenväter sowie weiteren legendarischen und mythischen Stoffkreisen ergänzt und erweitert. Vgl. aus Hans Hansel, *Die Maria-Magdalenen Legende. Eine Quellenuntersuchung*, Greifswald 1937.

⁴⁹³ *Actus*, ed. c. 250, Feld, *Franziskus*, S. 261. Zur Verbindung der Heiligen mit dem Orden der Franziskaner vgl. Jansen, *The Making of Magdalen*, S. 90ff.

gewaschen und geküsst hatte, ihre Lippen auf die mit den göttlichen Malen gezeichneten Füße des Franziskus wie auf die eines zweiten Christus gedrückt.⁴⁹⁴

In den Fioretti heißt es dazu, dass die „*allerheiligsten Füße des Franziskus mit den Wunden Christi gezeichnet und geschmückt gewesen seien, und dass die ringsum stehenden Brüder den Eindruck hatten, sie sähen Magdalena zu Füßen Christi.*“⁴⁹⁵ Aus der Identifikation mit Christus ist hier eine erinnernde legendarische Darstellung der Fußwaschung mit Magdalena geworden.

Der Abt Joachim von Fiore hatte den Anspruch erhoben, die Stelle Christi zu vertreten. Hierbei handelte es sich jedoch ganz eindeutig um die Stellvertretung Christi in amtlicher Funktion, nicht um eine Konformität mit der göttlichen Person. Es wird berichtet, dass der Abt einmal am Karfreitag zu Kaiserin Konstanze in den Palast von Palermo gerufen wurde, um ihre Beichte zu hören. Nachdem er gegenüber der Kaiserin in der Kirche Platz genommen hatte, forderte er sie auf, sich vor ihm auf den Boden zu setzen; andernfalls werde er ihr die Beichte nicht abnehmen, „*weil ich jetzt die Stelle Christi einnehme, du aber die der büßenden Magdalena einnimmst.*“⁴⁹⁶ Aus der Identifikation mit Christus ist sowohl bei Joachim de Fiore als auch bei Franziskus eine erinnernde legendarische Darstellung der Fußwaschung mit Magdalena geworden.⁴⁹⁷

Der zu Beginn des 13. Jahrhunderts neu gegründete Franziskanerorden widmet den künstlerischen Verwendungsmöglichkeiten der Vita von Anfang an eine besondere Aufmerksamkeit.⁴⁹⁸ Am Grab des Franziskus in der Unterkirche von San Francesco in Assisi wird von Pietro Lorenzetti in den 1460er Jahren die römische Tradition einer typologischen Gegenüberstellung von alt- und neutestamentlichen Zyklen als didaktisches Modell begriffen und auf die franziskanische Ordenstheologie übertragen. In der Konfrontation mit der Passion Christi wird Szene für Szene die Christusähnlichkeit des Ordensgründers demonstriert. Auch das zunehmende Bemühen um Realismus, d.h. die Integration der Alltagswirklichkeit in die religiöse

⁴⁹⁴ Ebenda (Feld): *Quando vero dicta domina intravit ad s. Franciscum adhuc viventem, maximam consolationem ex visione mutua perceperunt. Procidens autem illa ad illos pedes divinis characteribus consignatos, tantam ibi accepit consolationem et gratiam et copiam lacrimarum, quod, sicut Magdalena pedes Domini lacrimis lavit, et devotissime amplexando et geminando oscula circumquaque quasi alterius Christi pedibus fidelia labia imprimebat, ita quod fratres a pedibus sancti non potuerunt illam avellere (Actus, ed.c. 250).*“

⁴⁹⁵ Ebenda (Feld), S. 261.

⁴⁹⁶ Ebenda (Feld), S. 262.

⁴⁹⁷ In seiner zweiten Vita hat Celano die Anstrengungen geschildert, die er unternahm, um die Wundmale selbst vor seinen ihm am nächsten stehenden Gefährten zu verbergen, und wie ungehalten er reagieren konnte, wenn man ihm diesbezüglich Fragen stellte. II Celano 135f. Feld, Franziskus. S. 262.

⁴⁹⁸ Zunächst entwickelt er in der Toskana aus der Tradition des Bildschreines, der ein plastisches Bildnis der Gottesmutter umschließt, einen spezifischen, für seine Zwecke besonders nützlichen Typ des Heiligenretabels, der unter der zusammenfassenden Giebelform die Imago des Ordensgründers mit Szenen seiner Vita verbindet. Vgl. hierzu Krüger, Die frühen Altarbilder des Franziskus in Italien, und Dieter Blume, Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich Franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Worms 1983.

Bildwelt, die in größerem Umfang zum ersten Mal von Giotto und seiner Werkstatt in der berühmten Franziskuslegende der Oberkirche erprobt wurde, ist in diesem Kontext zu verstehen.⁴⁹⁹

Bildrhetorik ist keine Errungenschaft des 14. oder 15. Jahrhunderts, auch wenn sie uns in den vorangegangenen Beispielen in einer zuvor unerreichten Kombination von Stil, Realismus und Motivik entgegentritt. Die Entwicklung der italienischen Städte zu autonomen politischen Einheiten hatte maßgeblichen Anteil an der Herausbildung und Erprobung neuer Möglichkeiten im Umgang mit Bildern.⁵⁰⁰ Die wichtigsten Etappen dieses Prozesses liegen allerdings schon im 12. Jahrhundert und sind zu Beginn des 13. Jahrhunderts im Wesentlichen abgeschlossen. Die von den freien Bürgern verwalteten Stadtstaaten Italiens besitzen ihre eigene Geschichte und Tradition. Ein ständig wachsender Medienaufwand ist zu beobachten, der zu neuen Formen der Selbstdarstellung führt.⁵⁰¹

Aus diesen Zusammenhängen wird deutlich, dass es der Kommunikationscharakter der Kunst und das Interesse an einer neuen Argumentationsweise der bildlichen Darstellung sind, welche zur Entstehung neuer Bildformen unter dem Kreuz führen. Beide Heilige bieten in Wort und Bild oft nacherzählte Geschichten zu Erbauung, Belehrung und Bekehrung, die von vielen Künstlern der frühen Neuzeit häufig in Szene gesetzt wurden. Aus den Darstellungen kann man interessante Auskünfte über den Wandel kleidersprachlicher Äußerungen, ausgedrückt in Kleidermoden, Kopfputz, Frisuren und deren moralischer Bewertung, ableiten.

7.1. Die Stofflichkeit der Magdalenenlegende in Hinsicht auf ihre Darstellung

Neben Maria, der Mutter Jesu, hinterlies keine zweite Heilige im Leben des gläubigen Volkes, in Kunst und Dichtung einen derart tiefen Eindruck wie Maria Magdalena. Parallel zum Aufschwung der Marienverehrung nimmt im 12. Jahrhundert auch die Verehrung der Maria

⁴⁹⁹ Auch hier handelt es sich um ein didaktisches Motiv, das mit genauem Kalkül auf seine Wirkung in Augenhöhe an den großen Wandflächen des Langhauses verwendet wird, nachdem dies von den Wissenschaftlern des Ordens – wie Roger Bacon – theoretisch gefordert worden war. Die erprobten Propagandamittel werden vom Orden im 14. Jahrhundert erneut modifiziert, als auf die Herausforderung der Armutsdebatte zu reagieren war.

⁵⁰⁰ Blume, Ordenskonkurrenz und Bildpolitik, 149 ff. sowie S. 20.

⁵⁰¹ Vgl. dazu auch: Michael V. Schwarz, Die Bank, die nichts bedeutet. Pietro Lorenzetti in S. Francesco, Assisi. In: Visuelle Medien im christlichen Kult, S. 65ff. Schwarz erläutert anhand einer Kapellenausstattung in Assisi sehr anschaulich die unterschiedlichen Wahrnehmungsverträge der Maler mit den Betrachtern.

Magdalena zu. Sie wurde zu einer idealen Identifikationsfigur für weibliche Gläubige, weil sie die von der Kirche für naturgegeben erachtete weibliche Sündhaftigkeit unter dem Kreuz überwinden konnte. Magdalena wurde besonders von den Mönchen, Nonnen und Tertiärinnen der Bettelorden, sowie von Beginen und Reuerinnen verehrt. Zwischen der sündlos unerreichbaren Maria und der fluchbelasteten Eva füllt sie eine Lücke. Sie konnte vor allem für Frauen aber auch für Männer (wie das Beispiel der Bettelorden lehrt) Vorbild der Hoffnung sein, durch Reue und Buße erlöst zu werden, außerdem übt sie dadurch, dass sie Geschlechtlichkeit und Transzendierung zugleich repräsentiert, eine bis heute währende Faszination aus.

Magdalena ist in ihrer Menschlichkeit ein Vorbild für die Gläubigen, da sie Hoffnung und Trost spenden konnte. Wenn Gott sich sogar einer Frau erbarmt hatte, also einem Menschen zweiten Ranges nach mittelalterlichem Verständnis, und diese besondere Gnade erfuhr, können alle Sünder der unendlichen Gnade Gottes sicher sein.

Die Heilige Maria Magdalena ist in ihrer Komplexität eine vielschichtige Projektionsfigur, deren Darstellungstradition nicht einheitlich ist. Aus den vier evangelischen Berichten des Neuen Testaments ergeben sich folgende Motive, die immer wieder mit ihr in Verbindung gebracht und von den Künstlern dargestellt werden:

1. Maria Magdalena trägt langes, offenes Haar, mit dem sie die Füße Christi trocknete. Nach jüdischer Sitte war offenes Haar nur der jungfräulichen Braut zu tragen erlaubt, einher ging damit die erotische Wirkung der Frau, die jedoch verwerflich war.
2. Maria Magdalena besitzt Salböl zur Heilung Kranker und zur Ehrung der Toten.
3. Maria Magdalena befindet sich typischerweise zu Füßen Jesu, voller Demut und Bewunderung.
4. Maria Magdalena vergießt immer wieder Tränen der Reue und Läuterung.

Die Texte des Neuen Testaments werden im Mittelalter mit den lateinischen Vorlagen aus der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine (1228-1298) und dem *Speculum Historiale* des Vincent de Beauvais (gest. 1264), gespeist, aus exegetischen Schriften und Predigten der Kirchenväter, sowie weiteren legendarischen und mythischen Stoffkreisen ergänzt und erweitert.⁵⁰²

Aus diesen Quellen lässt sich die Vita der Heiligen summarisch folgendermaßen beschreiben: Maria Magdalena, aus Magdala stammend und benannt nach einem Ort am See Genezareth, der für seine Färberei- und Textilindustrie bekannt war, wird von den sieben Dämonen befreit, wonach sie ihre Sünden im Haus des Pharisäers bereut.⁵⁰³ In diesem Haus

⁵⁰² Ausführliches Material zum literarischen Stoff in anderen Literaturen findet sich bei Hansel, *Die Maria-Magdalenen Legende*, S. 53-80.

⁵⁰³ Der Ort soll nach rabbinischer Tradition wegen seiner sexuellen Sünden zerstört worden sein. Dazu: Boxler, „ich bin ein prediger.“, S. 35 und Maria-Sybilla Heister, *Frauen in der biblischen Glaubensgeschichte*, Göttingen 1984, S. 194.

wäscht sie Jesu Füße mit ihren Tränen und trocknet diese mit ihren Haaren. Als Jüngerin folgt sie Jesus, hört als Schwester Marthas in Bethanien seine Worte und weint um ihren toten Bruder Lazarus. Dort salbt sie Jesus kurz vor seinem Tod, folgt ihm dann, im Gegensatz zu den meisten Jüngern, bis unters Kreuz nach, wo sie bis zu seinem Tod ausharrt und ihn zum Grab begleitet. Am Ostermorgen sucht sie den Toten in seinem Grab, um ihn noch einmal zu salben, und wird erste Zeugin der Auferstehung. Jesus gibt ihr den Verkündigungsauftrag: sie wird zur *apostola apostolorum*.

In der Legendenliteratur wandelten sich die Schwerpunkte im Bild der Magdalena im Lauf der Jahrhunderte: zunächst erscheint sie als *testis* der Auferstehung – die Rolle der Zeugenschaft wird betont. Dann als *nuntia* der Erlösungsbotschaft und schließlich als menschliches und damit nachlebbares *exemplum* der Erlösung durch Reue und Bekehrung. In diesen sich verändernden Akzentuierungen zeigt sich die enge Verknüpfung der Figur Maria Magdalenas mit der mittelalterlichen Frömmigkeitsgeschichte.⁵⁰⁴

Wiltrud aus der Fünten charakterisiert diese Entwicklung in Bezug auf die Erlösung folgendermaßen: „*In gleicher Weise, wie aus den verschiedenen Stufen des mittelalterlichen Dramas (Osterspiel – Weihnachtsspiel – Passions- und Klagespiel), wird also aus dem Wandel des Magdalenenbildes deutlich, dass die mittelalterliche Frömmigkeit zunächst von der allmählichen Erfahrung der neutestamentlichen Erlösungsbotschaft, danach von der Gewissheit im Glauben an diese Erlösung und schließlich von der Sorge um den Verlust dieser Gewissheit bestimmt wird.*“⁵⁰⁵

Im 15. Jahrhundert wird die Bußheilige fast ausschließlich in die Rolle der Sünderin gedrängt und nördlich und südlich der Alpen als büßende Sünderin, ja als Büßerin schlechthin dargestellt. Maria Magdalena war so populär, dass sie ständig mit dem Sakrament der Beichte in Verbindung gebracht wurde: Ihre Beliebtheit wuchs nach dem Ende des untersuchten Zeitraums und während der Gegenreformation noch weiter an.⁵⁰⁶

Die „Stofflichkeit“ der Magdalenenlegende, die immer wieder auf den weiblichen Körper und seine wechselnden Bekleidungen rekurriert, ist besonders auffällig und gab Anstoß zu einer der zentralen Fragen dieser Arbeit, dem Verhältnis der Texte zu ihren Darstellungen. Im Anschluss sollen einige wichtige Autoren des Mittelalters vorgestellt werden, die die Magdalenenlegende erweitert haben.

⁵⁰⁴ Aus der Fünten, Wiltrud, Maria Magdalena in der Lyrik des Mittelalters, Düsseldorf 1966 (Wirkendes Wort 3).

⁵⁰⁵ op.cit. S. 218, Vgl auch Boxler, „ich bin ein prediger...“, S. 17.

⁵⁰⁶ Peter Burke, Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, Berlin 1984, S.158. Anders als Burke, der die Popularität der Beicht-Heiligen weniger im 15. Jahrhundert, sondern erst ab dem 16. Jh. feststellt, meint die Verfasserin, dass sich die Popularität des Sünderinnen-Aspekts als Vorwand für erotische Darstellungen, wie etwa bei Tizian, verschoben hat. Vgl. dazu: Inghoff-Danhäuser, Maria Magdalena.

Odo von Cluny (878-942)

Der französische Mönch Odo von Cluny lebt von 878-942 auf der Insel Sainte-Baume, wo Magdalena ihr provenzalisches Wüstenleben verbracht haben soll und bereits nach 1170 eine der wichtigsten Stätten des Maria Magdalenen Kults entsteht. In seinem Sermon *In veneratione Sanctae Mariae Magdalene*⁵⁰⁷ betont Odo, dass Maria Magdalena ihre „weibliche Schwäche“ dank außerordentlicher Liebe und Reue überwindet und furchtlos Situationen aushält, vor denen die Jünger fliehen.⁵⁰⁸ Hier steckt viel Anerkennung für die Heilige in den Worten des frühen Mönches. Odo hebt den Vorbildcharakter Magdalenas als Frau hervor, mit der sich die Gläubigen identifizieren müssen: „*Chacun doit faire la femme[...] Meme a une époque ou la figure de Marie-Madeleine est dans la gestion exclusive d'hommes qui trouvent la un commode petit compendium de vie spirituelle.*“⁵⁰⁹

Neu an der Lebensbeschreibung Maria Magdalenas ist bei Odo von Cluny die ausführliche Darstellung ihrer Herkunft aus einer reichen und vornehmen Familie sowie ihrer sündigen Jugend.⁵¹⁰

Pseudo- Isidor (gest. 636)

Die Erzählung „*Conversio beatae Mariae Magdalene*“ des Pseudo- Isidor ist ein weiterer für die mittelalterlichen Legenden wichtiger Text. Es ist als anonymer Bekehrungsbericht der unbesorgten und leichtlebigen Maria Magdalena geschrieben. Bemerkenswert an der Schrift ist die Betonung der Schönheit Maria Magdalenas sowie die Andeutung ihres leichtfertigen und sündigen Lebens durch die Worte *lascivam puellam*.⁵¹¹ In dieser Erzählung erlebt sie ihre Bekehrung durch den Anblick Jesu. Nach dem Besuch im Hause Simons erhält sie Trost von Frauen, insbesondere von Maria, der Mutter Jesu. Isidor schreibt: „*Fuit in Iherusalem nobilis quidam de stirpe regia, nomine Lazarus, habens duas sorores, scilicet Martham virginem, vita et moribus religiosam, sed*

⁵⁰⁷ Hansel, Die Maria - Magdalenen Legende, S.100-104.

⁵⁰⁸ Wie beispielsweise die Kreuzigung.

⁵⁰⁹ Boxler, „ich bin ein prediger...“, S.46.

⁵¹⁰ „*Fuit igitur secundum saeculi fastum clarissimis beatissima Maria natalibus exorta, quae, ut Patrum asserunt traditiones, a Magdalo castello Maria Magdalene nuncupata est. Quam non solum germinis dignitas, verum etiam patrimonii jura parentum excessu splendidam reddiderunt. Adeo ut duplicatus honor nominis excellentiam circumquaque diffunderet. Solent enim apud homines, plus divitum quam pauperum nomina sciri. Sed quia rerum affluentiam, interdum voluptas comes sequitur, adolescentioris vitae tempora, lubricis supposuit dicursibus, solutis pudicitiae frenis.*“ Vgl. PL 133:714, - sowie. Boxler ebenda.

⁵¹¹ Ebenda S. 49. Boxler sieht Magdalena dem Prinzip der *Kalokagathie* (gr. die Schöngutheit, Verbindung von kalos und agathos, von Schönheit und Sittlichkeit als Bildungsideal im alten Griechenland) folgen und nicht mehr der mittelalterlichen Vorstellung der *vrou welt*, die nur den oberflächlichen Anschein des Schönen an sich hat.

*Mariam, lascivam puellam, ad mundi pompam totaliter deditam. Erat autem facies Jhesu pulchra valde et aspectus supra modum delectabilis, ita quod nemo intuentium illum esset, qui non supra modum amplexatus fuisset. Ex illo igitur gracioso intuitu Maria concepit gratiae cuxberianciam et contritionis habundanciam, et ex hoc seipsam tamquam leprosam aspiciens, prae nimia verecundia de praesencia salvatoris se subtrahens triclinium intravit, super se ostium clausit, animam suam consolari renuit.*⁶¹²

Pseudo- Hrabanus (= Bernhard von Clairvaux, 1090-1153)⁵¹³

Zur Vervollständigung der Vita Maria Magdalenas ist die Schrift des Pseudo-Hrabanus „Vita beatae Mariae Magdalene et sororis eius sanctae Marthae“, entstanden im 12. Jahrhundert in Frankreich, ein wichtiger Beitrag.⁵¹⁴ Im Prolog werden die Heilige Maria Magdalena und die Heilige Martha als zwei Schwestern gegenübergestellt, jeweils als Sinnbilder der *vita contemplativa* und der *vita activa*. Berichtet wird vom eremitischen Büsserinnendasein Maria Magdalenas, die am Ende ihres Lebens die *vita apostolica* mit der *vita contemplativa* vertauscht. Es folgen die Darstellung des sündigen Lebens Maria Magdalenas, ihres Zusammenseins mit Jesus und ihres Leidens während der Passion. Was diesen Text im Besonderen auszeichnet, ist sein mystischer Charakter. Er beschreibt Maria Magdalena als Frau von vorbildlicher Spiritualität.

Maria Magdalena ist zugleich Apostelin und Prophetin. Dies ist ein neuer Aspekt – Magdalena das spirituelle Vorbild. Odo lobt sie für die Überwindung ihrer Laster und dass sie mutiger war, als die anderen Heiligen. Aus dem Text geht auch hervor, warum Maria Magdalena unter den weiblichen Heiligen des Mittelalters neben Maria, der Mutter Gottes, am meisten geschätzt wurde: „*Magdalena inter filias hominum, post coeli reginam, superioribus aequalis, nulli inferior.*“⁵¹⁵

⁵¹² Hansel, Die Maria-Magdalenen Legende, S. 115, 117, und 119. Weiteres Material ebenda s. 92-127. Hervorhebung durch die Autorin.

⁵¹³ Boxler, „ich bin ein prediger...“, S. 50.

⁵¹⁴ Früher wurde der Text Hrabanus Maurus, dem Erzbischof von Mainz zugeschrieben, von Victor Saxer jedoch ins 12. Jahrhundert datiert wurde und dessen Autor vermutlich aus dem Umfeld des Zisterziensers Bernhard von Clairvaux (1090-1153) stammt. Victor Saxer, La „Vie de sainte Marie Madeleine“ attribuée au Pseudo- Raban Maur oeuvre claravallienne du XIIe siècle“. In: Mélanges Saint Bernard. XXIVe congrès de l'Association bourguignonne des sociétés savantes. Dijon 1953/Dijon 1954, S. 408-420.

⁵¹⁵ Zit. nach Boxler, S. 50(PL CXII, 148).

7.2. Maria Magdalenas Körper als Medium der Botschaft

Die ersten Darstellungen Magdalenas sind die von einer Kanzel predigenden Apostelin (Abb. 52).⁵¹⁶ Nachdem von Pseudo-Hrabanus die Spiritualität der Magdalena sehr hervorgehoben wurde, fand der Ehrentitel der „Apostelin der Apostel“ seit dem 13. Jahrhundert weite Verbreitung.⁵¹⁷ Hrabanus spricht von Magdalena als *apostola*. Maria Magdalena wird bereits in der Bibel als die erste Zeugin der Auferstehung genannt. Von Jesus erhält sie den Verkündigungsauftrag: sie wird zur *apostola apostolorum*. Von Petrus Abaelardus (1079-1142) wird sie folgendermaßen bezeichnet: „*Sicut igitur Mariam Magdalenam apostolorum dicimus apostolam, sic nec istam prophetarum dicere dubitemus prophetam.*“⁵¹⁸ Die so ausgezeichnete Sünderin konnte für den Wert der weiblichen Rede stehen, wenn der Pariser Theologe und Kaplan Ludwigs IX, Robert de Sorbon (1201-1274), mit Bezug auf Magdalena mahnt, dass ein Mann das Wort einer Frau nicht gering schätzen solle.

In Magdalenenzyklen, die sich ausgehend von französischen Glasfenstern in Europa vom 13. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts weit verbreiteten, spiegelt sich das gleichzeitig von den Theologen ambivalent eingeschätzte Problem der Magdalenenpredigt wieder. Insgesamt wird sie nur selten dargestellt, im Medium der Wandmalerei gar nicht. In der Buchmalerei sind die Abbildungen nur einem beschränkten Betrachterkreis vorbehalten.⁵¹⁹ Magdalenenpredigten werden im Bereich der Tafelmalerei in die optisch und bildhierarchisch am niedrigsten angesiedelten Predellen oder die Hintergründe von Seitenflügeln verbannt.

Der vorsichtige Umgang mit der predigenden Magdalena wird im Fall eines Magdalena und Ursula geweihten Klappaltars des Zisterzienserinnenklosters Lichtental bei Baden Baden deutlich, der inschriftlich im Jahre 1496 im Auftrag der Äbtissin Margarethe Markgräfin von Baden geschaffen wurde und den Nonnenchor schmückte. Da dieser nur den Augen der Nonnen vorbehalten war, wird der vorsichtige Umgang mit der predigenden Magdalena sehr deutlich: Während im Zentrum der Innenseite des linken Flügels die Erhebung der durch ihr Haar mehr ent- als verhüllten Magdalena durch sieben Engel steht, erstreckt sich im Hintergrund eine

⁵¹⁶ Hier die Darstellung der Heiligen mit der Schriftrolle auf der Magdalenen Tafel, entstanden um 1280 (Florenz, Galleria dell'Accademia).

⁵¹⁷ In den Evangelii secundum Lucam, der Patrologia Latina, Bd. 15, Paris 1845, S. 1843 steht geschrieben: „*Per os mulieris mors ante processerat, per os mulieris vita reparatur.*“

⁵¹⁸ Vgl. Boxler, „ich bin ein prediger...“, S.40.

⁵¹⁹ Die Ausnahme bildet eine Handschrift aus dem Benediktinerkloster St. Georgen bei Villingen (Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Codex St. Georgen, um 1420), welche einen Magdalenenzyklus in 24 kolorierten Federzeichnungen enthält: In fol. 39r predigt Magdalena im Freien von einer einfachen, auf Pfosten stehenden und über eine Treppe zu besteigenden Holzkanzel zum links sitzenden Marseiller Volk. Diese Zeichnungen sind bisher unpubliziert. Beschreibung bei Jansen, Maria Magdalena, S. 229.

Landschaft mit puppenhausartig kleinen Gebäuden, die für das Betrachterauge aufgeschnitten sind und Einblick in einzelne Stationen der Magdalenenlegende gewähren. Auf der rechten Seite befinden sich gleich zwei Kapellen, in denen Magdalena von einer hohen Kanzel predigt.

7.2.1. Die sündige Magdalena – der Aspekt der Maria Ägyptica

Die Parallelität mancher Details der Vita von Maria Magdalena und Maria von Ägypten war der Ansatzpunkt für die Verknüpfung beider Leben. Die Geschichte der Maria Ägyptica sei hier in groben Zügen angegeben, da manche Motive in die Darstellungstradition einfließen, wobei die Kompilation bereits im 10. Jahrhundert abgeschlossen ist.⁵²⁰

Maria, in Ägypten geboren, wendet sich mit 12 Jahren nach Alexandrien, wo sie sich als Prostituierte verdingt. Eines Tages hört sie von Pilgern, die ausziehen, um das Heilige Kreuz in Jerusalem zu verehren. Diesen schließt sie sich an und gelangt so in die Heilige Stadt. Dreimal versucht sie vergeblich, die Türe zur Kirche, wo sich das Heilige Kreuz befindet, zu passieren. In geheimnisvoller Weise wird sie zurückgehalten, was sie mit ihrem Sündenleben in Verbindung bringt, über welches sie in heftige Reue ausbricht. Vor einem Marienbild gelobt sie, fortan nur noch keusch zu leben, sollte ihr der Zutritt zur Kirche gestattet sein. So gelangt sie in die Kirche, wo ihr jemand drei Pfennige schenkt, für welche sie sich drei Laib Brot kauft, um sich auf Geheiß des Herrn in die Wüste jenseits des Jordan zurückzuziehen. Dort trifft sie nach einem 47-jährigen Wüstenleben der fromme Abt Zosimus, dem sie ihre Geschichte erzählt. Ihn bittet sie um die heilige Kommunion, die sie empfängt und unmittelbar darauf stirbt.

Bei Jacobus de Voragine lautet die Legende der Maria Ägyptica im 13. Jahrhundert so: *„Ich bin in Ägyptenland geboren und da ich zwölf Jahre alt war, kam ich nach Alexandria, und gab mich in die offene Sünde der Welt. In dem Leben war ich siebenzehn Jahre, und weigerte niemandem meinen Leib.“*⁶²¹

Oftmals findet man sie mit einem langen Bußkleid, das aber wie im Magdalenenzyklus in Assisi eher ein härenes Hemd darstellt oder dieser Legende entsprechend, unbekleidet, von Haaren ganz bedeckt und erkennbar an den drei Broten, die sie in der Hand hält. Am bekanntesten ist die expressive Skulptur, die Donatello von ihr schuf.⁵²²

Das legendarische Motiv der Prostitution fließt ebenso wie das Motiv der langen Haare aus der Vita der Maria Ägyptica in das Leben der Maria Magdalena ein, exegetisch ein komplizierter Vorgang.

⁵²⁰ Die Legende der Maria Aegyptica basiert auf einer älteren orientalischen Volkserzählung.

⁵²¹ Legenda aurea des Jacobus de Voragine (Benz), S. 287-289, hier 287.

⁵²² Die Skulptur war ursprünglich für das Baptisterium in Florenz bestimmt und befindet sich heute im Dom-Museum, Florenz. Vgl. John Pope-Hennessy, Donatello Sculptor, New York 1993, S. 276f., sowie Jansen, The Making of Magdalen, S. 135.

7.2.2. Die büßende Magdalena

Etwa im 10. Jahrhundert wurde in Italien die Tradition des Wüstenlebens der Maria von Ägypten auf die Gestalt der Maria Magdalena übertragen, wodurch die Legende ihres Büsserlebens entstand, die sich rasch über Deutschland und England verbreitete.

Diese Überlieferung wurde in Südfrankreich zunächst abgelehnt, später in einer überarbeiteten Form in den dortigen Legendenkreis aufgenommen. Als Ort der Verehrung galt die Höhle von Sainte Baume in der Nähe der Kirche von St. Maximin, wo Maria Magdalena ihr Büsserleben verbracht haben soll. Die schon von der Martha-Legende her bekannten Züge wurden noch weiter ausgebaut, durch den Bericht von der Verteilung des elterlichen Grundbesitzes unter den Geschwistern Lazarus, Martha und Maria. Dabei erhält Maria das Schloss zu Magdalum, wo sie einem leichtfertigen Leben frönt, wodurch sie „die Sünderin“ genannt wurde. In Italien wurde Magdalena die Büßende, erstmals um 1280 in dem bereits erwähnten Magdalenenzyklus dargestellt (Abb. 52).⁵²³ Die spitzgiebelige Tafel eines anonymen Künstlers zeigt in der Mitte die in strenger Frontalität gegebene schmale Gestalt der mit einem Haargewand bekleideten Wüstenbüsserin. Die Barfüßigkeit kennzeichnet sie nicht nur als Büsserin, sondern nach weit verbreitetem und gerade bei den Franziskanern anzutreffendem Verständnis als Apostelin. Barfüßigkeit galt unter Berufung auf alttestamentarische Textpassagen als Zeichen der Ehrfurcht, der Demut, der Armut und der Buße. Im Westen schrieben vor allem Joachim von Fiore und Franziskus das Barfußgehen vor. Das Motiv der Barfüßigkeit hat in den ausgewählten Beispielen weniger Bedeutung.

In einer uneindeutigen Geste, die zwischen Gruß und Distanzierung schwankt, präsentiert sie die nach vorn gekehrte Handinnenfläche der Rechten vor der Brust, während die Linke vor ihrem Körper eine große abgewinkelte Schriftrolle hält. Damit lässt sie ihren einst sündigen Körper und die Botschaft eins werden. Die von der Verkünderin als gesprochen zu denkende Botschaft auf der Schriftrolle lautet: *„Ihr, die zu sündigen pflegt, möget nicht verzweifeln. Erneuert Euch durch mein Beispiel für Gott.“*⁵²⁴

Die Figur der Maria Magdalena ist die Allegorie des Sieges der Reue – das macht sie für die Gläubigen so menschlich. Maria Magdalena gab sich in radikaler Abkehr von ihrem einst mondän geführten Leben der Buße in strenger Weltflucht hin und wurde zur schlechthin prototypischen Heiligengestalt für das städtische Laientum, zumal für Penitentenkreise.

⁵²³ Vgl. auch Silke Tammen, „Einer Frau gestatte ich nicht, daß sie lehre“: Zur Inszenierung der weiblichen Stimme in der spätmittelalterlichen Kunst am Beispiel heiliger Frauen. In: Lustgarten und Dämonenpein, S. 330. Abb. 7.

⁵²⁴ Ebenda, S. 329. *„Ne desperetis vos qui peccare soletis. Exemplo quem eo. Vos reparate Deo.“*

Der durch das Haarkleid raffiniert inszenierte Körper der Büsserin, der in seiner kaum verhüllten Nacktheit an die ehemalige Sünderin erinnert, ist das beliebteste Thema für den Mittelteil der Magdalenenaltäre des 15. und 16. Jahrhunderts, oder auch für Einzeldarstellungen, mit denen das Magdalenenbild einseitig fortgeführt wird.⁵²⁵

7.2.3. Tränen der Buße – die Macht der Maria Magdalena

Die Ikonographie der Maria Magdalena ist, wie die ersten Kapitel zeigen, eine der Deutungen und Umdeutungen, der Zuordnungen und Umkehrungen. Die Figur ist nicht einheitlich, als Apostelin bekommt sie die Macht des Wortes, als Sünderin steht ihr begehrtlicher Objektcharakter im Vordergrund. In den Niederlanden dient ihre Darstellung unter dem Kreuz der Illustration des Bußgedankens und damit auch der Forcierung der Einführung der Beichte.

Zur Entstehungszeit der Bilder sind gleichzeitig gegensätzliche Interpretationsmuster der Magdalena möglich: Sie reichen von der sich der Wollust hingebenden Sünderin, der reichen Patrizierin und der predigenden Apostelin bis zur Zeugin der Auferstehung. Wobei die Figur sich nicht auf eines dieser polaren Muster reduzieren lässt. Sie rufen vielmehr alle unterschiedlichen Bedeutungsebenen wach. Die dieser Figur immanenten Widersprüche werden nicht wie im theologischen Diskurs zugunsten eines dichotomischen Denkens in Gut und Böse, Geist und Körper etc. verdrängt, sondern in ihrer unauflöslichen Komplexität ins Bild gebracht.

In der Frühen Neuzeit scheint sich die Diskursivierung der Geschlechterdifferenz auch im Bild zu intensivieren. Die Geschichte der Magdalena wird verstärkt auf die Beziehung und Wirkung zwischen Mann und Frau bezogen. Das Bild der predigenden Missionarin geht in der Neuzeit völlig unter. Innerhalb dieser Beziehung besteht die Tendenz, die Differenz zwischen männlich und weiblich festzuschreiben, daher wird Magdalena seltener als Apostelin dargestellt.⁵²⁶

Dafür werden die Darstellungen der prächtig gekleideten Sünderin, der knienden, schweigenden, zuhörenden oder weinenden Büsserin häufiger. Das Motiv des Kniens gilt als Ideal von Passivität und Demut. Die Büsserin ist häufig demütig kniend dargestellt.

Wie der franziskanische Ordensgeneral Bonaventura(um 1217-1274) empfahl, sollten die Worte einer Jungfrau oder Nonne, die Magdalena im Spätmittelalter als Ideal verehrten, demütige und wenige sein, denn die Sprache sei eine sinnliche Versuchung wie gutes Essen oder

⁵²⁵ Vgl. dazu die Untersuchung von Ingenhoff-Danhäuser, Maria Magdalena.

⁵²⁶ Diese Beobachtung kann durch die Untersuchung anderer Figuren verallgemeinert werden. Alttestamentliche Protagonistinnen, wie Bathseba und Lucretia machen eine ähnliche Metamorphose durch. Vgl. dazu: Daniela Hammer-Tugendhat, Judith und ihre Schwestern. Konstanz und Veränderung von Weiblichkeitsbildern. In: Lustgarten und Dämonenpein. Konzepte von Weiblichkeit im Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Annette Kuhn und Bea Lundt. Dortmund 1997, S. 367.

Kleidung.⁵²⁷ Nonnen oder Beginen sollen sich nur mit ihrem himmlischen Gemahl unterhalten und tränenreich beten und meditieren – „und mit Maria Magdalena sollst du die Füße des Herrn Jesus in Tränen baden.“⁵²⁸

Das Motiv der Tränen erscheint in den Meditationes Vitae Christi noch in einem anderen Kontext, nämlich der Erweckung des Lazarus. Magdalena weint in diesen Beschreibungen so ungehalten und voller Kummer um ihren Bruder, dass sie damit „scheinbar“ für diese und Christi Auferweckung verantwortlich gemacht wurde. Durch ihre Tränen wird die magische Macht der Magdalena aufgewertet, sie kommt in eine Rolle, die der Maria, der Gottesmutter und Alt-Erzfürbitterin gleicht.

Dieser Text zeigt, wie es zur Darstellung Magdalenas unter dem Kreuzesfuß gekommen sein konnte. Denn, wie von Silke Tammen festgestellt, ließen sich nach diesem Vorbild männliche und weibliche Bettelordensangehörige am Kreuzesfuß klein, kauern, die Wundmale Christi an den Füßen küssend oder beweinend, darstellen.⁵²⁹

7.3. Der Vorgänger unter dem Kreuz – Franz von Assisi

Obwohl Maria Magdalena in den Passionsevangelien erwähnt wird, ist es Franziskus, den Cimabue um 1280 in Assisi als erster unter dem Kreuzstamm kniend abbildet (Abb. 41), während Magdalena klagend neben ihm steht.⁵³⁰ Er hat die Position unter dem Kreuz für den Dialog mit Gott neu definiert. In der Folge wird dieser Platz von der die Füße küssenden Magdalena und Privatpersonen eingenommen. Diese Darstellungen haben die ersten Abbildungen von Franziskus auf den *Croce dipinta* vorbereitet. Diese *Croce dipinta* waren die meist verbreitetsten Kultbilder in Italien um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Eines dieser Monumentalkreuze befindet sich heute in der Pinakothek von Perugia, wird um 1272 datiert und zeigt den Heiligen im intensiven Dialog mit den Fußmalen des Gekreuzigten (Abb. 53).⁵³¹

⁵²⁷ „[...] et cum Maria Magdalena debes lacrymis rigare pedes Domini Iesu.“ Entnommen der Schrift: De perfectione vitae ad sorores, in: Aloysius Lauer (Hg.), Doctoris seraphici S. Bonaventurae Opera Omnia, Bd. 8, Quaracchi 1898, S. 107-127, hier: S. 118.

⁵²⁸ Zur Ikonographie der weinenden Magdalena vgl. Cordula Bischof, Maria, Maria Magdalena und Johannes, Trauerarbeit mit verteilten Rollen. In: Claudia Opitz u.a. (Hg.), Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10-18. Jahrhundert, Zürich 1993, S. 139 – 151.

⁵²⁹ Silke Tammen, „Einer Frau gestatte ich nicht, dass sie lehre“, S. 317.

⁵³⁰ Poeschke, Die Kirche San Francesco, Abb. Nr. 75.

⁵³¹ Zahlreiche Beispiele in, Gabriele Atanasiu, Franz von Assisi, Stuttgart - Zürich 1996 S. 84 ff – Diese Croce Dipinta wird dem Meister des Hl. Franziskus zugeschrieben.

Die Kreuzigung Christi ist das zentrale Thema des christlichen Bildkreises auf der Grundlage der Passionsberichte des Neuen Testaments. Nur zögernd und vergleichsweise spät kommt es im 5. Jahrhundert zu ersten Darstellungen der Kreuzigung. Bekannte Gründe dafür sind, dass die Kreuzigung als schimpflichste Hinrichtungsart vorerst nicht darstellbar war, aber auch formales Unvermögen der Maler als Grund genannt werden kann. Außerdem fehlten geeignete antike Bildmuster. Die älteste bekannte Darstellung der Kreuzigung ist auf einem oberitalienischen Elfenbeinkästchen mit Passionsszenen (London, British Museum, um 420) zu finden. Der nur mit Lendenschutz und Nimbus versehene Gekreuzigte steht aufrecht vor dem Kreuz.

Zwei Abbildungen, die vor Giotto's Darstellungen entstanden, zeigen, wie die Franziskus-Vita mit der Darstellung von Gewand verbunden ist. In der englischen Initiale (Abb. 54) kniet der Heilige vor seinem Habit und ist im Begriff, diesen mit einer Schere zu teilen.⁵³² Auf einer weiteren Illustration sieht man ihn nackt unter dem Mantel des Bischofs, nachdem er sich vom Vater losgesagt hat.⁵³³

Das Armutsideal des Heiligen lässt sich anschaulich mit dem Verzicht auf äußeren Besitz in Form von Kleidung darstellen. Er selbst erinnert sich mit Befriedigung in seinem Testament, wie er und seine ersten Gefährten Arbeit und Armut praktiziert haben: „*Und sie waren zufrieden mit einem Habit, innen und außen geflickt, samt Gürtelstrick und Hosen. Und mehr wollten sie nicht haben.*“⁶³⁴

Franziskus, der sein Leben ganz nach dem Ideal des Evangeliums orientierte, verstand die Worte, die Jesus bei der Aussendung seiner Jünger an sie richtete (Mt 10,9f., Mk 6,8f., Lk 9,3), als Aufforderung für sich und seine Anhänger, ein Leben in radikaler Armut ohne jeglichen Besitz zu führen: nichts als die Kleider, die sie am Leibe trugen, sollte ihnen gehören, und auch die Kleider sollten ihnen nicht gehören, sondern seien nur als Leihgabe zu verstehen.

Im Moment der Kreuzigung spricht Christus mit seiner Mutter. Der innige Dialog von Franziskus mit dem Kruzifix ist jedoch als Zustand aufzufassen, hier ist nicht die *historia* gemeint, nicht der Moment auf dem Berg Golgotha, sondern der innere, mystische und büßende Dialog der sündigen Seele mit Christus, um dadurch die Erlösung zu erfahren. Der Kruzifixus von San Damiano und die Vision des Franziskus ist das folgenreichste Ereignis für Franziskus' Lebenshaltung und Spiritualität und für die Entwicklung des Kreuzigungsbildes. Nach übereinstimmenden Berichten betrat Franz die am Berghang unterhalb von Assisi gelegene halb zerfallene Kirche von San Damiano, um vor dem auf Holz gemalten Bild des Gekreuzigten zu

⁵³² Ebenda S.47, Abb. Nr. 46 (Der hl. Franz teilt sein Habit. Ms. Yates Thompson 13, f. 180v. London, The British Library).

⁵³³ Ebenda, S.46, Abb. Nr. 45 (Der hl. Franziskus verzichtet öffentlich auf die Güter seiner Familie. Legenda maior. Rom, Nationalbibliothek).

⁵³⁴ Zit. nach Angenendt, Geschichte der Religiosität, S. 568.

beten.⁵³⁵ Da sagt der Cruzifixus zu ihm die berühmten Worte: „*Franziskus, geh und baue mein Haus wieder auf, das, wie du siehst, ganz und gar in Verfall gerät.*“ Wenig später nimmt Franziskus eigenhändig den Wiederaufbau von San Damiano in Angriff. Wichtig war die Folge des Ereignisses: das Bewusstsein, dass es der Gekreuzigte war, der ihm eine Weisung gegeben hatte. Das war für Franziskus der Beginn einer besonderen Beziehung zu dem leidenden, d.h. die Erlösung vollziehenden Christus. Die Drei Gefährten-Legende sagt, er habe von da an, so lange er lebte, die Stigmata Jesu in seinem Herzen getragen, was dann später offen zutage getreten sei, als sich die Wundmale des Gekreuzigten auch äußerlich an seinem Körper zeigten.⁵³⁶

Am Finalpunkt dieser Entwicklung steht die vollkommene *conformitas* des Franziskus mit Christus, das Zusammenfließen des leidenden Franziskus mit dem gekreuzigten Erlöser zu einer einzigen „Person.“ In Assisi wird erstmals wahrscheinlich unter der Mitarbeit von Giotto ein kompletter Franziskuszyklus dargestellt. Als junger Mann malte er in der Oberkirche zweiunddreißig historische Darstellungen aus dem Leben und Wirken des heiligen Franziskus.⁵³⁷ Vasari beschreibt in seinen Viten die Wirkung von Giotto's Arbeiten in Assisi: *[...]er malte mit solcher Vollkommenheit, dass er dadurch großen Ruhm erlangte; und in Wahrheit ist bei diesem Werke nicht nur eine große Mannigfaltigkeit in den Bewegungen jeder Figur, sondern auch in der Zusammenstellung aller Begebenheiten, während man außerdem sehr schön die Verschiedenheit der Kleidungen jener Zeit, und manche Nachahmungen und Abbildungen von Naturgegenständen sieht.*⁵³⁸

7.3.1. Franz von Assisi – Die vestimentäre Biographie und Kleidung des Bettelordens

Franz von Assisi wird als Sohn des Pietro di Bernadone, eines reichen Tuchhändlers, 1182 in Assisi geboren und ist am 3. Oktober 1226 ebendort gestorben. Dieser, als Johannes getauft, bekommt den Rufnamen „Francesco“ wegen seiner Vorliebe für französische Sprache und ritterlich-höfisches Leben. Zu seinem biblischen Vorläufer Johannes hegt Franz eine besondere Verehrung, so deutet Bonaventura in der *Legenda maior S. Francisci* (1262 entstanden) dessen religiöse Bekehrung an.⁵³⁹ In der Pfarrschule von S. Giorgio lernt Franziskus anhand der Psalter Lesen und Schreiben. Der Vater scheint ihm einige Grundelemente der provenzalischen Sprache beigebracht zu haben. Dichterische Empfindsamkeit, verschwenderische Freigebigkeit,

⁵³⁵ Quelle bei 3 Soc und II Cel, vgl. Feld, Franziskus, S. 115.

⁵³⁶ 3 Soc 14, ebenda, S. 116.

⁵³⁷ Vgl. dazu das Kap. 4.1.

⁵³⁸ Giorgio Vasari, Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetesten Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance. Nach Dokumenten und mündlichen Berichten dargestellt von Giorgio Vasari.

Herausgegeben von Ernst Jaffé. Berlin 1919, S. 21f.- Hans Belting, Franziskus. Der Körper als Bild. In: Bild und Körper im Mittelalter, München 2006, S. 21ff.

⁵³⁹ Feld, Franziskus, S. 102.

Extravaganz in Kleidung und Gehaben kennzeichnen seine Jugend. Aber auch höfischer Lebensstil, sehr gute Umgangsformen und Freigebigkeit, die Tugenden der Aristokratie, sind die Werte, nach denen es für Franziskus zu streben gilt. Er wollte sich in seinen Jugendjahren in die höfisch-ritterliche Welt integrieren.

Er galt als Verschwender und überschritt auch bezüglich seiner Kleidung vielfach das Maß, indem er teurere Gewänder herstellen ließ, als es sich für ihn geziemte. *„Ja in seiner Sucht aufzufallen, fiel ihm nichts Besseres ein, als einmal am gleichen Kleid einen überaus teuren Stoff mit einem ganz wertlosen zusammennähen zu lassen.“*⁵⁴⁰ Er war ein exzentrischer Zeitgenosse, kleidete sich auffällig nach der Mode des *Mi-parti*, der in zwei jeweils andersfarbigen Hälften geteilten Kleidung aus kostbaren Stoffen, das hatte etwas Keckes und Herausforderndes. Viel später, als er die Ordensgemeinschaft anführte, schrieb er vor, dass die Kutten der Mitbrüder mit Stofffetzen jeder Art geflickt werden sollen. Auf seiner Kutte sah man sogar ein Stück Fuchspelz, das außen sichtbare Gegenstück zum Pelzstück auf der Innenseite, das die Milzschmerzen des Asketen lindern sollte.

In der Auseinandersetzung zwischen Assisi und Perugia gerät Franziskus 1202 in Gefangenschaft, während der er schwer erkrankt. Im weiteren Verlauf seines Lebens erlebt er durch schwere Krankheit und Gefangenschaft eine tiefgreifende innere Wandlung und erklärt nun, 1203 aus Perugia befreit, den neckenden Ritten, seine Braut heißt fortan „Armut“. Stufenweise löst er sich von Vater und väterlichem Besitz und führt 1207-09 ein Einsiedlerleben in Portiuncula, wo ihm der Aufbau von drei zerstörten Kirchen zugeschrieben wird.

In San Francesco und Santa Chiara in Assisi befinden sich noch heute Kleiderreliquien. Seit dem Jahre 1952 (!) ist der heilige Franz der Patron der italienischen Kaufleute. Für die europäische Kunstgeschichte ist es von entscheidender Bedeutung, dass die Ikonographie des Franziskus eng mit der Entstehung der neuzeitlichen Kunst verbunden ist. Daher sind seine Vita und Spiritualität Kristallisationspunkt einer neuen Ikonographie und werden für die formalen Aufgabenstellungen der Kunst an der Wende zur Neuzeit von entscheidender Bedeutung.

Die Kleidung im Minderorden der Franziskaner

Die Verbundenheit der Brüder kommt äußerlich zum Ausdruck in der gemeinsamen Kleidung, für die in der Regel zwei Merkmale gefordert werden: sie muss billig, also einfach, und schlicht sein: *„Und alle Brüder sollen geringwertige Kleidung tragen“*, so sagen beide Regeln mit denselben Worten. Zum anderen soll die Zahl der Kleidungsstücke im Sinne der Aussendungsrede des

⁵⁴⁰ Frugoni, Franz von Assisi, S. 16. – Zitiert nach den Franziskanischen Quellschriften; Werl, Westfalen und nach der Legenda Perusina eine Textsammlung aus dem 13. Jahrhundert.

Herrn (Mt. 10,10) das Maß des Notwendigen nicht überschreiten. Jene Brüder, „*die den Gehorsam versprochen haben, sollen einen Habit mit Kapuze und, wenn es notwendig würde, einen anderen ohne Kapuze haben, und auch den Gürtelstrick und die Hosen.*“⁵⁴¹

Die bullierte Regel überlässt später die Entscheidung über einen zweiten Habit dem einzelnen („*qui voluerint habere*“). Die gemeinsame Kleidung, wenn auch am Anfang noch nicht so stilisiert wie heutzutage, war für die Brüder auch ein Erkennungszeichen; an ihm erkannten auch die Gläubigen, dass sie Mitglieder eines neuen Ordens waren. Nach der Einführung des Probejahres 1220 erhielten die Novizen eine besondere, sie kenntlich machende Kleidung, was wiederum in beiden Regeln mit fast den gleichen Worten gesagt wird: „*[...]zwei Habite ohne Kapuze und einen Gürtelstrick und einen Kaparon (eine kurze Pelerine) bis zum Gürtel.*“⁵⁴² Wie die Übernahme des gemeinsamen Kleides die Aufnahme in die Bruderschaft bedeutet, wird die Entlassung wegen schwerer Vergehen durch den Verlust des Ordenskleides und den definitiven Ausschluss aus der Bruderschaft sanktioniert. Die Regel lautet: „*Wenn einer von den Brüdern auf Anstiften des Teufels huren sollte, dann soll ihm das Ordenskleid ausgezogen werden, dessen Verlust er sich aufgrund seiner schändlichen Bosheit zugezogen hat, und er soll es gänzlich ablegen: dann soll er aus unserem Orden unter allen Umständen ausgestoßen werden. Danach soll er für seine Sünden Buße tun.*“⁵⁴³

Schon früh wird das Tragen des Ordenskleides von höchster kirchlicher Stelle geschützt und unerlaubtes Tragen mit kirchlichen Strafen belegt. Die gemeinsame Kleidung aller Brüder dient der inneren Verbundenheit aller, wo immer sie auch sein mochten.

Das Leben und Wirken des Franziskus ist untrennbar mit dem Geist des Bettelordens verbunden. Diese Bewegung erschütterte das kirchliche Leben des Hochmittelalters aufs tiefste, es befruchtete aber auch die gesellschaftlichen Entwicklungen. Für Franziskus gilt, dass die *divina inspiratione* sein Werk vollendet hat. Gott gab in Franziskus und in ihm der Kirche und den Menschen des Hochmittelalters Antwort vor allem auf vier Fragen, die im Vordergrund standen: Die erste Frage ist die nach der Macht der Kirche. Während sich Innozenz III noch mit seiner Frage nach der Macht, um 1200 in der berühmten *Deliberatio Papae* auseinander setzt, kommt Franziskus mit den ersten seiner elf Brüder nach Rom, um dort zu fragen, ob sie ein Leben nach dem Evangelium, in völliger Armut und ganzer Dienstbereitschaft, führen dürfen.

Die zweite Frage ging nach dem Leben der Kirche. Es gab ein Leben nach dem Evangelium und in Buße, sowie die Verantwortung des Laien, die Wanderpredigt als Ausdruck des apostolischen Lebens, ein Leben in Armut, um den Armen und Kranken hilfsbereit zu dienen.

⁵⁴¹ Feld, Franziskus, S. 478f. Iacobe da Todi, Laude.

⁵⁴² Ebenda, S. 480.

⁵⁴³ Ebenda, S. 212. Der Text der „Regula non bulla“ der Franziskaner.

Die dritte Frage ist die nach der Lehre der Kirche. Sie wird aufgeworfen und mit heroischem Fanatismus verteidigt von den Katharern, den Ketzern des Mittelalters schlechthin. Franziskus' Leben, vor allem seine Frömmigkeit, erweist sich wie eine rechtgläubige Korrektur der katharischen Irrlehre. Drei Geheimnisse des Glauben waren es vor allem, die den Katharern das größte Ärgernis waren: die Menschwerdung Christi, sein Leiden und Sterben, seine Gegenwart in der Eucharistie.

Und gerade diese drei Glaubensgeheimnisse sind es, die im Denken und Beten des heiligen Franziskus die vorzüglichste Stellung innehaben: die Geburt des Herrn, seine Passion, sein Weilen unter den Menschen in der heiligen Eucharistie. Krippe, Kreuz, Altar: in diesen drei Worten hat man sie gerne zusammengefasst.

7.4. Buße – Franziskus und die heilige Penitentia

In einem der vier Kuppelsegmente über dem Grab des Franziskus in der Unterkirche S. Francesco in Assisi stellt Giotto's Fresko den Heiligen mit der Personifikation der Buße, der Penitentia, dar (Abb. 55).⁵⁴⁴

Ein Text aus dem Testament der Hl. Franziskus gibt Aufschluss über die Art seiner Bekehrung: *„Der Herr gab mir, Bruder Franziskus, auf folgende Weise mit dem Buße tun zu beginnen: Denn als ich noch in Sünden war, da schien mir der bloße Anblick von Aussätzigen überaus unangenehm. Und der Herr selbst führte mich unter sie, und ich übte an ihnen Barmherzigkeit aus. Und als ich wieder von ihnen wegging, da war das, was mir vorher unangenehm erschienen war, in seelisches und körperliches Wohlbehagen umgewandelt. Und danach verweilte ich ein wenig und ging aus der Welt hinaus.“*⁵⁴⁵

Bei all seinen Schritten ging es Franziskus wohl in erster Linie um seine spirituelle Selbstverwirklichung. Franziskus trug anfangs immer noch Kleid und Ausrüstung des Eremiten: eine Kutte, die mit einem Ledergürtel zusammengehalten wurde, Schuhe und einen Stock in der Hand. Er besaß nach der Quelle 3 Soc, 25, außerdem eine Kutte zum Wechseln und einen Doppelsack oder Reisebeutel, sowie eine Geldbörse.⁵⁴⁶ Es hatte anfangs also noch keine radikale Trennung von jeglichem Besitz stattgefunden, auch nicht vom Geld. Denn ohne Geld ließen sich die Wiederaufbauarbeiten an den Kirchen kaum durchführen, und er musste gewiss auch für den Unterhalt seiner Helfer sorgen.

Außerdem versuchte er mehr und mehr die Forderung des Evangeliums buchstabengetreu „ad litteram“ zu erfüllen, in dem er, so steht es bei Thomas Celano, Schuhe,

⁵⁴⁴ Poeschke, Die Kirche San Francesco in Assisi, Abb. Nr. 246, S. 110.

⁵⁴⁵ Aus dem Anfang des Testaments des Hl. Franziskus. Feld, Franziskus, S. 120 f.

⁵⁴⁶ Ebenda.

Stab und Beutel ablegte; er machte sich eine andere Kutte aus grobem Stoff, die nicht mehr von einem Ledergürtel, sondern durch einen Strick zusammengehalten wurde.⁵⁴⁷ Wie Franziskus in seinem Testament erwähnt, gehörte zu der Kleidung außerdem eine Hose: *„Und diejenigen, die kamen, um diese Lebensform auf sich zu nehmen, gaben allen ihren Besitz den Armen; und sie waren zufrieden mit einer Kutte, innen und außen mit Flickern besetzt, mit einem Leibgurt und Hosen.“*⁵⁴⁸

7.5. Konkurrenz unter dem Kreuz - Magdalenas Auftritt

Zwischen Magdalena und Franziskus gibt es in der Malerei unter dem Kreuz eine Konkurrenzsituation in der Darstellung. Auf Passionszyklen der Kreuztafeln, besonders aber in der italienischen Tafel- und Wandmalerei, zeigen sich immer häufiger die sogenannten “erweiterten“ Kreuzigungsdarstellungen mit den Gruppen der trauernden Soldaten und spottenden Juden und am Kreuzfuß mit der büßenden Magdalena. Dargestellt ist weiters der Zeugniss ablegende Centurio und die Szene der um das Kleid Christi streitenden Soldaten. Das überragende Beispiel dafür ist Giotto's Fresko in der Arenakapelle zu Padua (Abb. 6) um 1305, hier noch ohne die beiden Schächer.

Von Duccio (Rückseite der Maestà, um 1311 in Siena, Dommuseum) und von Pietro Lorenzetti auf dem Fresko um 1342 (Abb. 49, Assisi in der Unterkirche von San Francesco) – bekommt Magdalena die zentrale Position unter dem Kreuz und verdrängt Franziskus, zumal dieser als nichtbiblische Figur auch eine zweitrangige Position innehatte. Erstmals unter dem Kreuz erwähnt wird sie in einer Karfreitags- Laude, die aus der Zeit um 1300 aus Assisi und Gubbio überliefert ist und die ihre Position, wie sie Giotto in Padua malte anschaulich wiedergibt:

Und ich, die sündige Magdalena

Warf mich zu seinen Füßen,

an welchen ich viel gewann,

denn ich minderte meine Sünden.

Nagelt mich fest zu seinen Füßen

*Und lasst nicht zu, dass ich mich erhebe.*⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ I Cel 22 (ed. C. 19).

⁵⁴⁸ Feld, Franziskus, S.142 f – Die Viten des Heiligen Franz auf ihre verstimentäre Substanz hin zu analysieren, wäre ein fruchtbares Unterfangen, denn es geht immer wieder in der Vita um das Verschenken oder das An- und Ablegen von Gewand.

⁵⁴⁹ Zitiert nach Schwarz, Giottus pictor II, S. 115.

7.6. Magdalenenhäuser und Reformprediger

Es gibt Zeugnisse dafür, dass Prostituierte sich als reuige Magdalenen verstanden. Magdalena war ihnen mehr als nur Schutzpatronin, sie war auch Vorbild und Weggefährtin. Magdalena hatte seit dem 13. Jahrhundert die Funktion der Schutzheiligen dieser weiblichen Randgruppe der Gesellschaft. Unter ihrem Namen wurden im 13. Jahrhundert, wie etwa in Prag, die „Magdalenenhäuser“ gegründet, in denen reuige Frauen Aufnahme fanden.⁵⁵⁰ Um dieselbe Zeit entstanden auch die ersten Orden der „Reuerinnen der hl. Maria Magdalena“, in denen ehemalige Prostituierte aufgenommen wurden unter der Auflage, ihre Sünden abzubüßen.

Klostergründungen und Orden standen in sehr engem Zusammenhang mit der kirchlichen Reformbewegung des Hl. Franziskus. Es könnte sein, dass es gerade an den Reformpredigten der Bettelmönche lag, dass die Ermahnungen auch diese Frauen zur Umkehr bewogen.

Bekannt ist, dass Prostituierte sich in mancher Kirche eine eigene Kapelle als Grablege erwarben, so in SS. Trinità die Monti. Vasari berichtet von der Ausstattung dieser Kapelle mit einem Bilderzyklus mit Szenen aus dem Leben der Maria Magdalena.⁵⁵¹ Von einer anderen Prostituierten wird berichtet, dass sie an den Predigten eines Mönches teilnahm, und zwar im Büßergewand.⁵⁵² Das Vorbild dieser Heiligen, ihre Wandlung, deren Reue sich göttliche Liebe erbarmt wurde zum *exemplum moralis* in einer dem sittlichen Verfall preisgegebenen Welt.

Während sie zentrales Thema der Predigten der Franziskaner wurde, entstanden zeitgleich zahlreiche Bilddarstellungen der Magdalena. Die Transformation des Körpers durch Orts- und Gewandwechsel war ein großes Thema der frühen Magdalenen- und Franziskusdarstellungen, wobei sich die Magdalenenikonographie an der Ikonographie des Franziskus orientierte. Und sind am Anfang die Magdalenenendarstellungen innovativer als die Franziskustafeln, dann vielleicht deshalb, weil sie nicht unter so einem hohen Druck stehen, das Image eines neuen Ordensgründers zu promovieren.

⁵⁵⁰ Vgl. dazu Iwan Bloch, Die Prostitution, Bd. I. und II, Berlin 1912.

⁵⁵¹ Eine hochinteressante Quelle, der es sich lohnt, intensiver nachzugehen.

⁵⁵² Vgl. dazu Inghenoff-Dannhäuser, Maria Magdalena, S. 68f.

8. Ausblick: *Passio* und Mode

„Die Zuweisung des *Luxus* an Prostituierte ist die wirkungsvollste Art, ihn verächtlich zu machen.“

Michael Montaigne⁵⁵³

Neben der „tugendhaften“ Zuwendung an den Luxus am Hof unter dem Mäntelchen der „Magnifizienz“ existiert die jahrhundertealte Tradition des moralischen Wetterns des Klerus gegen die Sünde der *Luxuria*. So ist die christliche Lehre das Herzstück mittelalterlicher Modekritik.

Modischer Prunk und Pomp, Schmuck und Putz, Aufwand treiben, protzen, verschwenden, kurzum Hoffart, galt im Mittelalter als eine der Todsünden und wurde als Wurzel allen Übels gesehen. Mode war ein Symbol der Sünde, das machte sie so reizvoll. Die Theologen sahen in der *Superbia* (dem Hochmut) den Anfang aller Sünden. Die *Superbia* war daher die schwerste aller Sünden, weil sie „der bewussten Auflehnung gegen Gottes Willen und der Verwerfung seiner Gnade“ gleichkam und den Sündenfall provozierte.⁵⁵⁴ So wurde die christliche Lehre das Herzstück der mittelalterlichen Modekritik und der Beginn des passionierten Kampfes zwischen Verschwendung und Schuldgefühl. Gesellschaft und Kirche hatten einen Zankapfel gefunden, denn fast von Anfang an hatte Mode dazu gedient, den religiösen Gegensatz zwischen dem reinen, ewigen Geist und dem käuflichen, sterblichen Fleisch, für das die Vergänglichkeit des Tuches stand, zu betonen.

Die Volksprediger ergriffen das Volk mit heftigen Predigten über die Leidensgeschichte Christi, der Predigt von den letzten Dingen, der Sünde und dem Kampf gegen Luxus, Verschwendung und Eitelkeit. Der Einfluss dieser Redner war enorm, sie prägten die Moral der Zeit und das Volk war ihnen zugetan. Ein von Huizinga oft zitierter Autor ist Monstrelet, der schreibt, dass das Volk dem Prediger Bruder Thomas dankbar und zugetan war, weil er Prunk und Putzsucht geißelte, und insbesondere, weil er Adel und Geistlichkeit mit Tadel überhäufte.⁵⁵⁵ Wenn angesehene Damen sich mit ihrem spitzen Kopfputz unter seine Zuhörer wagten, pflegte er (unter Zusicherung von Ablass, so Monstrelet) die kleinen Jungen mit dem Ruf „*au hennin, au hennin*“ auf sie zu hetzen, so dass die Damen während jener ganzen Zeit keine Hennins mehr zu tragen wagten und Hauben aufsetzten wie Beginen.⁵⁵⁶

⁵⁵³ Zitiert nach Duby, Geschichte der Frauen, Bd. 2, S. 159.

⁵⁵⁴ Vgl. dazu Wolfgang Hempel, *Übermout din alte...* Der *Superbia*-Gedanke und seiner Rolle in der deutschen Literatur des Mittelalters. Bonn 1970.

⁵⁵⁵ Huizinga, Herbst des Mittelalters, S. 7f.

⁵⁵⁶ Ebenda, S. 7.

In der Folge ließen sowohl der Prediger Bruder Richard als auch Bruder Thomas die Scheiterhaufen der Eitelkeiten aufflammen, indem sie modische Kleider verbrannten.⁵⁵⁷ In Paris und im Artois wurden 1428 und 1429 Spielkarten, Spielbretter, Würfeln, Kopfputz und allerlei Tand, den Männer und Frauen willig herbeibrachten, verbrannt.⁵⁵⁸ Diese Scheiterhaufen waren im fünfzehnten Jahrhundert in Frankreich wie in Italien Ausdruck der großen Ergriffenheit, die von den Predigern hervorgerufen wurde. Es war eine bestimmte Art zeremonieller Form, die reuevolle Abkehr von Eitelkeit und weltlichen Freuden verkörperte. Daraus resultierte die Stilisierung einer kollektiven leidenschaftlichen Ergriffenheit in eine gemeinsame feierliche Tat.⁵⁵⁹

8.1. Modesünden und Kritik des Klerus

Aus den Quellen der ersten Jahrhunderte der Bibelexegese geht hervor, dass die Freude des Menschen an Kleidung und Schmuck seit der Frühzeit des Christentums mit kritischen Kommentaren, Drohungen und Warnungen verbunden war. Ein Grund für die Ablehnung war, dass jeder schmückende Eingriff in das Werk Gottes als sündhaft gesehen wurde, als Gefährdung des Seelenheils. Eine dahin interpretierte Bibelstelle ist Joh. 12: *“Habt nicht lieb die Welt, noch was in der Welt ist. So jemand die Welt liebbat, in dem ist nicht die Liebe des Vaters. Denn alles, was in der Welt ist (nämlich des Fleisches Lust und der Augen Lust und hoffärtiges Leben), ist nicht vom Vater, sondern von der Welt. Und die Welt vergeht mit ihrer Lust, wer aber den Willen Gottes tut, der bleibt in Ewigkeit.”* Man sollte so leben, wie man von Gott geschaffen wurde.

In erster Linie ging es um die Respektierung des Werkes des großen Schöpfers, in der Frühzeit des Christentums auch um die augenfällige Abgrenzung zu Nichtchristen. Ein religiös motivierter Dresscode war gefordert, denn christliche Frauen, die sich putzten und schmückten, stellten sich nach Meinung des Kirchenschriftstellers Tertullian († 225) mit Heidinnen auf eine Stufe. Heidinnen waren durch *„freie Kleidung, Schminke, kurzum durch Aufforderung zur Unkeuschheit“* charakterisiert, die der verkehrten Art ihres Lebenswandels entsprach und sie und ihren Dresscode zum projizierten Feindbild werden ließ.⁵⁶⁰ In seinen privaten und katechetischen Schriften schrieb Tertullian, dass der Frauenkörper die Pforte zur Hölle sei, so lauten etwa die

⁵⁵⁷ Huizinga, Herbst des Mittelalters, S. 8 – Von Huizinga erwähnte Quelle: Wadding, *Annales Minorum* X p.72, K. Hefele, *Der hl. Bernhardin von Siena und die franziskanische Wanderpredigt in Italien*, Freiburg 1912, S. 47, 80.

⁵⁵⁸ Vgl. dazu Wolter, *Teufelshörner und Lustäpfel*, S. 19ff.

⁵⁵⁹ Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, S. 8.

⁵⁶⁰ Vgl. dazu Helma Reimöller, *Ökonomik, Kleidung und Geschlecht. Ein stadtbürgerlicher Beitrag zum Haushaltsdiskurs im Spätmittelalter*. In *Lustgarten und Dämonenpein*, Dortmund 1997, S. 88.

einzelnen Kapitelüberschriften bei ihm in diesem Sinn: I,1 „Dass das weibliche Geschlecht sich schmücke, verträgt sich nicht mit der Stellung, worin es durch den Sündenfall geraten ist“, und I, 8 „Die zum Putz dienenden Sachen und Geräte sind diabolischen Ursprungs“, II,1 „Die Gefallsucht, die sich der Toilettenkünste als Mittel bedient, verträgt sich nicht mit wahrhaft keuschem Sinne“ - II,2 „Durch die Gefallsucht kann das Weib Gegenstand sündhaften Verlangens werden und sich fremder Sünden teilhaftig machen. II, 4: „Verheiratete Frauen haben keinen triftigen Grund, ihre Schönheit zu erhöhen.“⁵⁶¹

Kleidung, die mehr konnte als nur verhüllen, war bereits bei Tertullian Sünde, hier wurde ein gedankliches Fundament gelegt, dass weiterwirkte: „An der äußeren Erscheinung des Weibes kommt zweierlei in Betracht: Der Putz und die Verschönerungsmittel. Putz nennen wir die Schmucksachen der Weiber, Verschönerung das, was man als weibliches Unwesen bezeichnen sollte. Zu jenen rechnet man Gold, Silber, Edelsteine und Gewänder, zu dieser Pflege der Haare, der Haut und derjenigen Körperteile, welche die Augenlust erregen. Gegen erstere erheben wir die Anklage auf Gefallsucht, gegen das letztere die Anklage auf buhlerisches Wesen.“⁵⁶²

Weitere ältere Autoren schreiben ähnlich. So war Kleidung ein „Giftgeschoß“ für den Asketen Nilus von Ankyra († 430 n. Chr.). Der heilige Aldhelm() kritisierte angelsächsische Nonnen, weil sie Atlaswäsche, scharlachrote Überkleider, mit Seide besetzte Ärmel und pelzverzierte Schuhe trugen.⁵⁶³ Er hielt diese Kleidung für weibliche Geistliche verwerflich, nicht nur weil sie Frauen, sondern weil sie Nonnen waren.

All diese Dinge entspringen der Todsünde und diese führt zum Verlust des ewigen Seelenheils. Hier liegt auch der Ursprung der Gegenüberstellung von den klugen und den törichten Jungfrauen. Denn eine christliche Jungfrau muss nicht nur keusch leben, sondern man muss ihre Gesinnung an ihrer Kleidung erkennen, schrieb Cyprianus in seiner Schrift *Liber de habitu virginum*: „Keiner soll, wenn er eine Jungfrau sieht, im Zweifel sein, ob sie auch wirklich eine Jungfrau ist. Gleichmäßig möge sich ihre Unbeflecktheit in allem zeigen, und der Putz des Körpers soll nicht ihren inneren Wert beeinträchtigen [...] Denn eine Jungfrau darf nicht ihre äußere Erscheinung durch Putz heben oder sich des Fleisches und seiner Schönheit rühmen; gegen nichts hat sie ja heißer zu ringen als gegen das Fleisch, und es kostet sie einen hartnäckigen Kampf, um den Leib zu besiegen und zu bezwingen.“⁵⁶⁴

Darstellungen von klugen und törichten Jungfrauen enthalten interessante Auskünfte über den Wandel kleidersprachlicher Äußerungen und deren moralische Bewertung. Zur

⁵⁶¹Ebenda(Lustgarten und Dämonenpein), S. 88.

⁵⁶² Tertullian, Über den weiblichen Putz, in: Tertullians private und katechetische Schriften, übers. Und hg. V. Heinrich Kellner, Bibliothek der Kirchenväter, Bd. 7, Kempten 1912, S. 175- 202, hier bes. S. 180. Vgl. dazu Reimöller, Ökonomik, Kleidung und Geschlecht, S. 88.

⁵⁶³ Hughes, Frauenmoden und ihre Kontrolle, S. 147ff.

⁵⁶⁴ Vgl. dazu Ulrike Lehmann- Langholz, Kleiderkritik in mittelalterlicher Dichtung. Der Arme Hartmann, Heinrich von Melk, Neuhart, Werner der Gartenaere und ein Ausblick auf die Stellungnahmen spätmittelalterlicher Dichter (Diss.) Köln/Frankfurt/Main 1985, S. 55ff.

Verdeutlichung der beiden Gruppen setzen die Künstler oftmals den vestimentären Code ein; das ursprüngliche Unterscheidungsmerkmal, die gefüllte oder leere Öllampe tritt in den Hintergrund. Der Magdalenenaltar (Abb. 56) des Lucas Moser ist nicht nur beispielhaft für die differenzierte Behandlung des Themas, sondern auch die Darstellung einer gemalten Predigt über Schuld und Vergebung.⁵⁶⁵ Gleichzeitig bieten Darstellungen der klugen und törichten Jungfrauen oftmals eine bildimmanente Modekritik, wobei die törichten Jungfrauen in körperbetont-modischen Kleidern auftreten.

Das Beschreiben, Thematisieren und Tabuisieren von Kleidung macht diese bereits im Spätmittelalter zu einer sozial messbaren Größe, wobei die Inflation der Kleiderordnungen als vielfachste Gesetzestexte ein Signifikans für die enorme Bedeutung der Kleidung in der Gesellschaft wird.⁵⁶⁶ Warum war die modische Kleidung für die Kirche so gefährlich? Weil sie eine Vorstufe zur Sünde der Luxuria war. Die moralische Verdammung gerade des weiblichen Bekleidungsaufwands setzt bereits mit den misogynen Sentenzen der Kirchenväter ein, und ihre Gedanken wirken in der eingangs erwähnten spätmittelalterlichen Volkspredigt nach.

Die sinnliche Aufladung, die sich im Kontext der Leiblichkeit wandelt, provoziert den Klerus, die Enthüllung der Haut durch die Erfindung des Dekolletés führt zu massiven Einwendungen aus kirchlichen Kreisen. So etwa bei Zwingli, dessen Kritik an Kirchenbildern, die rein der Schaulust dienen, sich an den hürisch gemalten Darstellungen der hl. Magdalena entzündete.⁵⁶⁷ Auch der aufwendige Kopfsputz gehörte zu den verwerflichen Luxusobjekten. Eitelkeiten, welche der Bußprediger und Franziskaner Johannes Capistranur verbal bekämpfte. In der Folge gab es ab ca. 1450 in den verschiedenen deutschen Städten auch öffentliche Verbrennungen dieser Objekte, wie ein erhaltenes Beispiel zeigt (Abb. 57).⁵⁶⁸

Wie nahe Mode und Verwerflichkeit beieinander lagen, zeigt die Verwendung der Farbe Gelb. So waren gelbe Schleier oder gelber Kleiderbesatz den Prostituierten als Kennzeichen vorgeschrieben. Zur gleichen Zeit galt es in der Mode als Zeichen von Eleganz und Luxus, mit

⁵⁶⁵ Die Darstellung der Jungfrauen befindet sich in der Predella des Magdalenenaltars. Pfarrkirche Tiefenbronn, um 1432 entstanden. Gerhard Piccard, Der Magdalenenaltar des Lucas Moser in Tiefenbronn. Ein Beitrag zur Europäischen Kunstgeschichte, Wiesbaden 1969, S. 181ff., Tafel Nr. 30.

⁵⁶⁶ Barthes, Sprache der Mode, S. 19. „Nicht dass sie hergestellt und getragen, sondern dass sie beschrieben wird, macht die modische Kleidung zu einer sozialen Tatsache; denn selbst wenn die Mode vollkommen imaginär bliebe – also keinerlei Einfluß auf die reale Kleidung besäße, stellte sie doch ganz gewiß immer noch neben Trivialroman, Comics und Kino ein Element der Massenkultur dar. Zweitens, weil sich mit Hilfe der strukturalen Analyse der geschriebenen Kleidung ein Inventar der realen Kleidung erstellen lässt, auf das die Soziologie angewiesen sein wird, wenn sie eines Tages die Verbreitungszyklen und –rhythmen der realen Mode untersuchen möchte.“

⁵⁶⁷ Teufelshörner und Lustäpfel, S. 20.

⁵⁶⁸ Reichel, Die Kleider der Passion, S. 231. Abb. in Teufelshörner, Nr. 98, S. 89. Tafelbild, aus Bamberg um 1470. Die Vorderseite zeigt den Prediger auf einer Kanzel stehend. Er ruft das elegant gekleidete Volk von Bamberg zur Buße auf. Vor ihm öffnet sich die Zuhörerschaft und gibt den Blick frei auf den Scheiterhaufen, auf dem die büßenden, reuigen Frauen Luxusgegenstände wie Hörnerhauben, überlange Schnabelschuhe und modische Trippen verbrennen.

Safran gefärbte Schleier als Kopfbedeckung zu tragen, die Berthold von Regensburg ebenso wie der Straßburger Volksprediger Geiler von Kaysersberg (1445-1510) „ehrbaren Christenfrauen“ durch ihre Predigten immer wieder zu verbieten suchte.⁵⁶⁹ Von Geiler von Kaysersberg stammt das folgende Gedicht, das die Hoffart als Hauptsünde geißelt:

*(F) ürt ich euch syben totsünd nenn/
Und meld wie man ir ieckliche kenn/
Uß den Hochfart die boubt sünd ist/
Wan sy amm hoechsten hatt genist.
Und ist ein ursprung aller der sünd/
Die ich hernach erzæl und verkünd (...)*⁵⁷⁰

Die Herausforderung der Bettelorden

Franziskaner wie Dominikaner sahen sich als Predigerorden und schulten ihre Mitglieder in der Rhetorik. Die Predigt des Pfarrers in der Messfeier hatte in Hinblick auf die Beichte nur die intensive Belehrung über Tugenden und Laster zum Thema. Daneben entwickelte sich als ein eigener Gottesdienst die Predigtliturgie der Laienbrüder, was den Bedürfnissen der Bevölkerung nach mehr Wissen entsprach.⁵⁷¹ Vor dem Hintergrund der Vita des Franz von Assisi, seiner vestimentär geprägten Biographie und der daraus resultierenden unumstößlich Liebe zu seiner „Schwester Armut“ ist es folgerichtig, dass die franziskanischen Laienprediger modische Kleidung als Symbol der Sünde zu bekämpfen versuchten, wo sie nur konnten.

Nach Thomas von Aquin († 1274) durfte die Liebe der Frauen zu Kleidern noch als duldbare Sünde behandelt werden, soweit sie aus Eitelkeit und nicht aus sinnlicher Begierde erwuchs, doch spätere Prediger der Bettelorden betrachteten sie als zu bekämpfende Todsünde.⁵⁷² Mode war, so ihre Feinde, die Ursache der sozialen und moralischen Krise ihrer Zeit und daher wurde sie zum moralischen Hauptanliegen. Bernhard von Siena († 1444), einer der beeindruckendsten Prediger des Spätmittelalters, die im 15. Jahrhundert in einer Zeit lokaler Heimsuchungen durch die Pest und einer globalen Bedrohung durch den türkischen Vormarsch predigten, prangerte wie Machiavelli die Kleidung der Frauen als eine der Hauptursachen für den Niedergang des Christentums an.⁵⁷³

⁵⁶⁹ Vgl. dazu Mertens, *Mi-parti* als Zeichen. S. 57.

⁵⁷⁰ Geiler von Kaysersberg, Johannes: *Sämtliche Werke*. Hrsg. Von Gerhard Bauer. Bd. 1, Berlin / New York 1989, S. 121.

⁵⁷¹ Angenendt, *Geschichte der Religiosität*, Kap. 15. Hören und Beten, S.477ff.

⁵⁷² Hughes, *Frauenmoden und ihre Kontrolle*, S. 156.

⁵⁷³ *Le prediche Volgari*, hg. Von Ciro Canarozzi, 5 Bde, Pistoia 1934 – 58, Bd. 1 S. 244.

Die predigenden Bettelmönche zogen über mehrere Generationen von Sizilien bis nach Flandern, von Spanien bis nach Ungarn und Dalmatien gegen die Torheiten der Mode zu Felde und erregten dabei oft spektakulären Aufruhr, die sich in der Folge in öffentlichen Läuterungsriten ausdrückte. Von Chaucer ist die Reaktion einer aufgebrachten Frau aus Bath überliefert, die seine Ermahnungen mit folgenden Worten abtat: *„Du sagst auch ferner, wenn wir mit Geschmeiden - Uns schmücken oder prächtig kleiden, das könne unsrer Keuschheit Schaden bringen; Und doch, o Schande! – muß du dich dann zwingen - und so in des Apostels Namen sagen: „Ihr Weiber sollt nur solche Kleider tragen, die man mit Keuschheit und mit Scham gemacht, nicht Lockenhaar, nicht reicher Stoffe Pracht, nicht Perlen, Gold und schimmerndes Gestein! Nach deinem Text und deinen Litaneien, richt eine Mücke sich wohl mehr als ich.“*⁵⁷⁴

Die Moralkritiker argumentierten mit allen Mitteln gegen die Frauen, diese hätten hohe Ansprüche an die Mode, Eheschließungen würden solange hinausgezögert, bis die Stücke einer ständig anwachsenden Aussteuer gekauft und bezahlt werden konnten. Dadurch verhinderten sie ein Ansteigen der Geburten, das nötig war, um den Bevölkerungsrückgang zu überwinden. Schlimmer noch war, dass die fehlende Heiratsmöglichkeit die Perversion der Homosexualität förderte. So fragt Bernhard von Siena: *„Wer kann soviel ausgeben? Und daher mangelt es an Bevölkerung, und die Sodomie nimmt weiter zu.“*⁵⁷⁵

Die Verfeinerung der Mode, die darin gipfelte, dass Gold, Silber und Edelsteine in die Gewänder des 15. Jahrhunderts gewoben wurden, signalisierte für den Klerus die Unfruchtbarkeit der Frauen. Die sinnliche Aufladung, die sich im Kontext der Leiblichkeit wandelt, provoziert den Klerus, die Enthüllung der Haut durch die Betonung des Dekolletés führt zu massiven Einwendungen aus kirchlichen Kreisen. Zwinglis Kritik an Kirchenbildern, die rein der Schaulust dienten, entzündete sich an den hürisch gemalten Darstellungen der hl. Magdalena.

Ein nürnbergisches Manuskript um 1432-1441 vermerkt zum Thema Kleideraufwand: *„Hastu kostenlichs gewand und über flussigen scheinbarn hausrat, das wird dein nachgepawren und dein arm frewnd ser verdriessen.“*⁵⁷⁶ In dem Maß, in dem die christliche Gesellschaft durch die Mode geschwächt wurde, so der Gedankengang der Mönche, wuchs auch der Reichtum der Juden, mussten sich doch die Männer an jüdische Wucherer wenden, um die Putzsucht ihrer Frauen und Töchter befriedigen zu können.

⁵⁷⁴ Die Erzählung der Frau aus Bath. Der Prolog, 337-347, zit. Nach: Geoffrey Chaucer, Die Canterbury-Erzählungen. Aus dem Engl. übertragen und hg. Von Martin Lehnert, Frankfurt 1987, hier zitiert nach: Geschichte der Frauen, II Mittelalter S.157.

⁵⁷⁵ Ebenda, S. 158.

⁵⁷⁶ Zander-Seidl, Textiler Hausrat, S. 23.

Inwieweit diese Predigten befolgt wurden, zeigt das Beispiel der Frauen in Flandern und im Artois. So wurden sie im Jahr 1428 gezwungen, im Gefolge einer Predigtreise des Franziskaners Thomas Couette auf ihre aufgetürmten Frisuren zu verzichten. Sobald dieser weitergereist und das Feuer seiner Redekunst abgekühlt war, warfen sie die schlichten Bauernhauben, die er empfohlen hatte, fort und bauten die Türme auf ihren Köpfen noch höher als zuvor.

Wie gravierend negativ der Kleiderluxus gewertet wurde, zeigt die Aussage von Niccoló Machiavelli, der im 16. Jahrhundert die Gründung der Bettelorden als den entscheidenden reformatorischen Akt betrachtete, weil dieser die christliche Kirche im Spätmittelalter vor ihrem Untergang bewahrt hätte, denn die Kleidung der Frauen wäre eine Hauptursache für den Niedergang des Christentums gewesen.⁵⁷⁷

8.2. Luxuria – die Leidenschaft für die Mode

Der „Luxus“ im Sinn der Ablehnung zweckrationaler Orientierung des Verbrauchs ist für feudale Herrschichten nichts Überflüssiges, sondern eines der Mittel ihrer sozialen Selbstbehauptung.⁵⁷⁸

In der Diskussion der Luxus- und Kleidungsverordnungen ist der Luxusbegriff Max Webers eine wichtige Anregung für das Selbstverständnis des Adels im Umgang mit seinen Mitteln und steht in der Tradition Thomas von Aquins, der die Entfaltung von Pracht und Glanz als Herrschertugend ansah.⁵⁷⁹ So wurde der Stolz des Adels im Hochmittelalter zu Selbstherrlichkeit und Überheblichkeit, auf den unweigerlich der bürgerliche Hochmut folgte. Im Spätmittelalter werden die äußeren Erscheinungsformen von Luxus wie äußere Pracht, Pomp, Schmuck mit dem Sinnspruch gleichgesetzt: „*Alles was man ist und hat, verdankt man nicht mehr Gott, sondern sich selbst.*“⁵⁸⁰ Und Kleidung eignet sich in hervorragender Weise zur Demonstration dessen, was man hat und ist, daher waren Luxuria und Superbia und das veraltete Wort der Hoffart das Schlüsselwort für die Kleiderkritiker dieser Epoche.⁵⁸¹

Der Luxusbegriff der Theologie des Mittelalters war ein anderer. Als Töchter Evas litten die Frauen des mittelalterlichen Europa unter der christlichen Deutung, nach der Kleider eher ein

⁵⁷⁷ Duby, Geschichte der Frauen, II, S. 159.

⁵⁷⁸ Max Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie, hg. Von Johannes Winckelmann, 5. überarb. Auflage, Tübingen 1980, S. 651.

⁵⁷⁹ Franke, Assuerus und Esther am Burgunderhof, S. 45.

⁵⁸⁰ Ebenda, S. 45.

⁵⁸¹ Wolter, Teufelshörner, S. 19ff.

Beweis für die Entfaltung der Sünde als eine Spiegelung des Zivilisationsprozesses waren. Durch die Sünde notwendig geworden, stieß die Kleidung den Menschen zurück und kehrte den Schöpfungsvorgang gewissermaßen um. Denn die Felle, in die Adam und Eva ihre Nacktheit gekleidet hatten, waren das äußere Zeichen einer neuen Tierhaftigkeit, die ihre Ähnlichkeit mit dem Gott, der sie nach seinem Bild geschaffen hatte, verringerte. „Dann gelangte man zur Wolle, dann zum Raupenkot, d.h. zur Seide, dann zum goldglänzenden Tuch, schließlich zu Edelsteinen,“ so umrissen unzählige Predigten die Degeneration.⁵⁸²

In der Theologie ist der Ausdruck *luxuria* ein Oberbegriff für den ganzen Bereich sexueller Vergehen, da die *luxuria* die Sünde wider dem Leib ist. „*De luxuria, quae a luxu nomen accepit, et est immunditia corporalis*“, so steht es bei Pseudo-Alkuin.⁵⁸³ Diese Beispiele bezeichnen die Bandbreite der theologischen Diskussion, die die künstlerischen Bildkonzepte die „Mode unter dem Kreuz“ implizieren und zeigen seine Spannung auf.

Mode - Leidenschaftliche Übertreibung *verso* Recht und Ordnung

Der Luxus der Kleider, leidenschaftliche Übertreibungen sowie Kleider die nicht standesgemäß waren oder eben solche, die gegen die Sitte, Recht und Ordnung verstießen, riefen die weltliche Macht auf den Plan, die mit Hilfe von Kleiderordnungen gegen die Erscheinungsform der „sichtbaren Superbia“ vorging.⁵⁸⁴

Wenn ein Kleidungsstück verboten wird, kann man davon ausgehen, dass es viel getragen wurde. Wenn es nicht mehr erwähnt wurde, gibt es zwei Folgerungen: entweder ist seine Mode vergangen, oder es hatte sich so ausgebreitet, dass ein Verbot sinnlos geworden war. Im wesentlichen sind es immer die gleichen Gewandformen, die den Bürgern unter Strafandrohung untersagt werden: die langen Schleppen, tiefe Dekolletierung, übertriebener Schmuck, der zu kurze Rock, bizarre Hut- und Haubenformen, spitze Schnabelschuhe, kostspielige Stoffe und teures Pelzwerk. In sehr ausführlichen Kleiderordnungen wird nahezu jedes Kleidungsstück bedacht und jegliche Abwandlung von der schlichten Grundform verboten, so z.B. in den Nürnberger Kleiderordnungen. Andere Verordnungen beschränken sich auf die Auflistung derjenigen Formen, die sich besonderer Beliebtheit erfreuten.

⁵⁸² Aus: Duby, Geschichte der Frauen II, Mittelalter, Quelle: John Rylands Library, Ms. Lat. 367, fol. 256.

⁵⁸³ In seinem Buch: *De divinis officiis* 13, P.L 101, 1194C. – zitiert nach Meinolf Schumacher, Sündenschmutz und Herzensreinheit. Studien zur Metaphorik der Sünde in lateinischer und deutscher Literatur des Mittelalters, München 1996, S. 136.

⁵⁸⁴ Zu Kleiderordnungen vgl. Eisenbart, Kleiderordnungen der deutschen Städte, S. 13-46 und allgemeiner zu Reglementierung einer sozialen Gruppe im Mittelalter: Hülsen-Esch, Gelehrte im Bild. S. 61-202.

8.3. Bildkritik

All diese genannten Phänomene über das spannungsvolle Verhältnis von Leidenschaft zur Mode und dem schuldbewussten Leiden an der Mode fanden ihre Resonanz in der Gesellschaft und spiegelten sich in den in ihr entstehenden Bildwerken. Der Klerus äußerte sich selbstverständlich auch über die Bildwerke, ihre Wirkung und ihre schädlichen „Nebenwirkungen.“ So wurde ständig kritisiert, dass es in der Bildkonzeption Verstöße gegen die Theologie und den guten Geschmack gäbe.

Vom heiligen Antonio, Erzbischof von Florenz zu Anfang des 15. Jahrhunderts, wurden die drei Hauptirrtümer zusammen gefasst: *„Die Maler sind zu tadeln, wenn sie die Dinge im Gegensatz zu unserem Glauben malen – wenn sie die Dreieinigkeit als eine Person mit drei Köpfen darstellen, als ein Monstrum, oder wenn sie bei Maria Verkündigung ein kleines Kind, Jesus, im Leib der Jungfrau darstellen, so als wäre der Körper, den er annahm, nicht von ihrem Fleisch und Blut gewesen; oder wenn sie das Jesuskind mit einer Fibel malen, obwohl es nie vom Menschen gelehrt hat. Sie sind auch nicht zu rühmen, wenn sie apokryphe Themen malen, wie Hebammen bei der Geburt Christi oder die Jungfrau Maria bei der Himmelfahrt, wie sie dem hl. Thomas ihren Gürtel hinabreicht, um seinen Zweifeln zu begegnen, und so weiter. Auch Absonderlichkeiten in der Geschichte der Heiligen und in Kirchen zu malen, Dinge, die nicht dazu dienen, Andacht hervorzurufen, sondern Gelächter und eitle Gedanken- Affen, oder Hunde, die Hasen jagen, und dergleichen, oder müßig ausgemalte Kleidung, solches erachte ich als unnötig und eitel.“*⁵⁸⁵ Mit der müßig ausgemalten Kleidung sind jene Veränderungen gemeint, die über die übliche Heiligengewandung in „Toga- oder Tunikavariationen“ hinausgingen.

Maria Magdalena, dargestellt in einer tiefdekolletierten Surkotte, ist ein Beispiel, das den Bischof zu einem neuen Pamphlet gegen die Kleidung aufgebracht hätte. Baxandall nennt Gentile da Fabriano's „Anbetung der Weisen“, die im Jahre 1423 für den Florentiner Kaufmann und Humanisten Palla Strozzi gemalt wurde. Diese enthält Affen, Hunde und kunstvoll ausgearbeiteten Kleider, die Antonio als unnötig und eitel erachtete.⁵⁸⁶ Andererseits ist die Klage für die Zeit nicht neu oder charakteristisch; sie ist nur eine Quattrocento-Version der ständigen Theologenklage, die, wie vorangehend vorgestellt, von Tertullian bis Johannes von Capistrano immer wieder laut wurde.⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ Baxandall, Wirklichkeit der Bilder, S. 56 f – St. Antonio über die Fehler der Maler; Summa Theologica, III, viii. 4, viele Ausgaben. Der Abschnitt wurde abgedruckt und diskutiert von Craig Gilbert „The Archbishop on the Painters of Florence, 1450“, Art Bulletin, XLI, 1959, S. 57-87. Der mittelalterliche Hintergrund der Bildertheorie: Sixten Ringbom, Icon to Narrative, Abo 1965, S. 11-39 und Hans Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Berlin 1981, Kap.III.

⁵⁸⁶ Baxandall ebenda, S. 58.

⁵⁸⁷ Baxandall, ebenda, S. 59.

Allerdings konnte Antonio auch zufrieden sein, wenn er die Malerei seiner Zeit betrachtete, denn die drei wichtigsten Anforderungen der Kirche an die Malerei waren erfüllt. Sie waren klar (1), attraktiv und einprägsam (2), und zur Beschäftigung mit den heiligen Geschichten angetan (3).⁵⁸⁸ In diesem Sinn wurde die Mode als ein Medium der Kommunikation mit dem Betrachter verwendet, denn sie war klar verständlich weil zuordbar, attraktiv durch ihre oftmals delikate Darstellung, und durch die Vergegenwärtigung der Zeitmode war sie der Berührung mit dem heiligen Geschehen förderlich.

8.4. Ausblick und *ad finem – narratio per vestimentum*

Bilder sollten Vor-Bilder sein und zu einem christlichen Nachfolgeleben anleiten. Darstellungen von Maria Magdalena unter dem Kreuz waren einerseits Beispiel für die Reue über die Todsünde der Superbia, andererseits wurden sie mehr und mehr Spiegel einer modisch geprägten Gesellschaft und deren virtuoser Kunstproduktion, die auch das Gefallen des Klerus fand, weil mit der Schönheit Gott gepriesen wurde.

In dieser Arbeit wurde versucht einerseits den Fragen von Moderealität und deren Bedeutungen im 14. und 15. Jahrhundert nachzugehen, um dem Verhältnis und Wesen der medialen Kommunikation von Heiligen- und Menschenbildern auf die Spur zu kommen. Eine Heilige steht im Zentrum dieser Untersuchung, Maria Magdalena. Sie war in der Lage durch ihren modischen Auftritt das Bildkonzept der Kreuzigung zu verändern, womit sie den Betrachter herausfordert. Das ist ein Teil ihrer medialen Wirkung, denn ihre modische Inszenierung unter dem Kreuz wurde so realistisch und zugleich in der dramatischen Gestik zutiefst empathisch, so dass der Betrachter sich leicht im emotionalen Kontakt mit ihr identifizieren konnte. Dieser vestimentäre Code der Maria Magdalena gibt uns heute Aufschluss über die moralischen und religiösen Wertvorstellungen, Rollenmuster und Ambivalenzen zwischen Luxus und heiliger Entsagung in der damaligen Gesellschaft.

Die Malerei des 13., 14. und 15. Jahrhunderts ist auch ein Ausdruck der gesellschaftlichen Kommunikation. In den Kreuzigungsdarstellungen wurde Kleidung zu einem eigenen vestimentäre Code, zu einer eigenen Sprache der Vermittlung von Vergegenwärtigung des Dargestellten und zur Kommunikation mit dem Betrachter. So kann vestimentäre Realismus als künstlerische Methode für die Vergegenwärtigung des Opfertodes Christi gelesen werden.

⁵⁸⁸Zitiert nach Baxandall, ebenda, S. 59.

Die vestimentäre Differenzierung der Protagonisten unter dem Kreuz nahm seit dem 13. Jahrhundert kontinuierlich zu. Ebenso die Annäherung der Darstellung durch das Gewand in die Gegenwart. Gleichzeitig war die Gesellschaft durch den ökonomischen Faktor, den Textil ausmachte, vestimentär geprägt. Mode, Distinktion durch Kleidung bestimmten die Gesellschaft, die Kirche predigte dagegen, Franziskus und sein Orden predigten die absolute vestimentäre Armut. Maria Magdalena wurde zur Identifikationsfigur für jegliche Laster der Luxuria. Alles zusammen hatte „Konjunktur“, die auch die Konjunktur der Kreuzigungsbilder ausmachte.

Diese vorliegende Untersuchung soll ein weiterer Forschungsaspekt der Kunstgeschichte sein, Kleidung als eine Determinante der Ikonographie zu erkennen und durch vier Differenzierungen des vestimentären Codes, Werkzeuge zur Bildanalyse vorzugeben, die weitere Erkenntnisse über das Dargestellte ermöglichen. In diesem Sinn ist Kleidung als ein Teil der materiellen Kultur für die Kunstgeschichte als historische Bildwissenschaft relevant.

Literaturverzeichnis

Lexika

Bildwörterbuch der Kleidung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter. Hg. von Harry Kühnel, Stuttgart 1992

Encyclopedia of Clothing and Fashion, Hg. von Valerie Steele, Detroit 2005

Lexikon der Christlichen Ikonographie, Hg. von Engelbert Kirschbaum SJ, Bd. I – XIII, Freiburg 1990

Loschek, Ingrid, Reclams Mode und Kostümlexikon, Stuttgart 1987

Marienlexikon. Hg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e.V.
Von Prof. Dr. Remigius Bäumer und Prof Dr. Leo Scheffczyk, St. Ottilien 1988 f (8 Vols)

RAC, Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt. Hrsg. Von Georg Schöllgen. Bd. 1-16, Stuttgart, 1950-2008

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Schmitt, Otto
(Kunsthistoriker) [Begr.] :Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte : RDK / hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. Begonnen von Otto Schmitt. Red. Karl-August Wirth. - München : Beck München 1981

Schiller, Gertrud, Ikonographie der Christlichen Kunst, Bd. I – V, Gütersloh 1960-1990

Allgemeine Literatur

Alcega, Juan de, Libro de geometria, pratica, y traca, Madrid 1589. Facsimile Hg. von Ruth Bean, Bedford 1979

Alltag im Spätmittelalter, Hg. von Harry Kühnel, Graz 2003

Angenendt, Arnold, Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 2009⁴

Anstatt-Janssen, Marga, Maria Magdalena in der abendländischen Kunst. Ikonographie der Heiligen von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert, Diss. Freiburg i. Br. 1961

Armstrong, C.A.J., Das goldene Zeitalter von Burgund, in: Europäische Fürstenhöfe 1400-1800, hrsg. V. A.G. Dickens, Graz- Wien- Köln 1978, S. 55-76

Atanasiu, Gabriele, Franz von Assisi, Stuttgart - Zürich 1996

Auerbach, Erich, Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter, Bern, 1958

Aus der Fünten, Wiltrud, Maria Magdalena in der Lyrik des Mittelalters, Düsseldorf 1966 (Wirkendes Wort 3)

Auzas, Pierre –Marie, Die Apokalypse von Angers, München 1985

- Ballardini, Bruno**, Jesus wäscht weißer. Wie die Kirche das Marketing erfand, Leipzig 2005
- Barthes, Roland**, Die Sprache der Mode, Frankfurt am Main 1985
- Basile, Giuseppe**, Giotto – The Arena Chapel Frescoes, London 1993
- Bastl, Beatrix**, Europas Aufbruch in die Neuzeit, 1450- 1650. Eine Kultur und Mentalitätsgeschichte, Darmstadt 2002
- Bauch, Kurt**, Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. Bis 15. Jahrhunderts in Europa, Berlin 1976
- Baxandall, Michael**, Bartholomäus Facius on Painting. A fifteenth-century Manuscript of de viris illustribus, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXVII, 1964, S. 90-105
- Baxandall, Michael**, Die Ursachen der Bilder, Über das historische Erklären von Kunst, Frankfurt 1990
- Baxandall, Michael**, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt, 1987 - Darmstadt 1999
- Beaufort-Spontin, Christian und Matthias Pfaffenbichler**, Meisterwerke der Hofjagd- und Rüstkammer, Wien 2005
- Beaulieu, Michéle und Jeanne Baylé**, Le Costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire. 1364-1477, Paris 1959
- Bellosi, Luciano**, Giotto, Florenz 2003
- Belting, Hans**, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin 1981
- Belting, Hans**, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990
- Belting, Hans**, Franziskus. Der Körper als Bild. In: Bild und Körper im Mittelalter, München 2006, S. 21ff
- Belting, Hans und Christine Kruse**, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994
- Belting, Hans und Dieter Blume**, Stadtkultur der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder, München 1989
- Belting-Ihm, Christa**, „*Sub matris tutela*“, Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Heidelberg 1976
- Benjamin, Walter**. Das Passagenwerk, Bd. 1 (Gesammelte Werke Bd. 5), Frankfurt 2006

Benz, Richard, Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, aus dem Lateinischen übersetzt, Heidelberg 1979

Berthod, Bertrand, Trésors inconnus du Vatican ceremonial et Liturgie, Paris, Ed. L'Amateur, 2001

Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp. Hg. von Philine Helas, Maren Polte, Claudia Rückert und Bettina Uppenkamp, Berlin 2007

Bild und Körper im Mittelalter, München 2006

Birbari, Elizabeth, Dress in Italian Painting 1460-1500, London 1995

Bischof, Cordula, Maria Magdalena und Johannes-Trauerarbeit mit verteilten Rollen. In: Claudia Opitz u.a. Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte des 10.-18. Jahrhunderts, Zürich 1993, S. 139-151

Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Hrsg. von I. Lindner, S. Schade u.a., Berlin 1989

Bloch, Iwan, Die Prostitution, Bd. I und II, Berlin 1912

Blockmans, Wim, Institutionelle Rahmenbedingungen der Kunstproduktion in den burgundischen Niederlanden. In: Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung. Hg. von Birgit Franke und Barbara Welzel, Berlin 1997, S. 18ff.

Blum, Shirley, Early netherlandish Triptychs. A study in Patronage, Berkeley 1969

Blum, Shirley, Symbolic Invention in the Art of Rogier van der Weyden. In: Kunsthistorik Tydschrift, 1977, S. 103-122

Blume, Dieter, Ordenskonkurrenz und Bildpolitik. Franziskanische Programme nach dem theoretischen Armutsstreit. In: Belting/Blume, Stadtkultur der Dantezeit, S.149-170

Blume, Dieter, Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich Franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Worms 1983.

Bock, Franz, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, 3 Bde, Bonn 1959-71 (Neudruck Graz 1970)

Boehn, Max von, Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit, Berlin 1921

Boehn, Max von, Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum Barock. Bearbeitet von Ingrid Loschek, München 1976

Bönsch, Annemarie, Formengeschichte Europäischer Kleidung, Wien-Köln- Weimar 2001

Bönsch, Annemarie, „Faltungen“- Die geworfenen Kaseln von Wildtrud Thiemann im kostümkundlichen Kontext. In Aust. Kat.: Wiltrud Thiemann, Faltungen, Hrsg. Von F. Mennekes und K. Dach, Köln 2005, S. 7-31

Boucher, Francois und Yvonne Deslandres, 20.000 Years of Fashion. Expandet edition, New York 1983

Boxler, Madeleine, „ich bin ein predigerin und appostolerin“. Die Deutschen Maria Magdalena Legenden des Mittelalters (1300-1550), Bern 1996

Braudel, Ferdinand, Sozialgeschichte des 15.-18. Jahrhunderts, Bd. I: Der Alltag. München 1985

Braun, Josef, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik, Freiburg i. Br. 1897 und N.A. Darmstadt 1964

Braun, Josef, Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschichtlichen Entwicklung, Freiburg/Breisgau 1897 und Berlin 1988³

Braun, Josef, Trachten und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst, Berlin 1988³

Bringemeier, Martin, Priester- und Gelehrtenkleidung. Tunika. Sutane. Schaub. Talar. Ein Beitrag zur geistesgeschichtlichen Kostümkunde (Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde, Beiheft 1), Münster 1974

Brock, Bazon, Ästhetik als Vermittlung, Köln, 1984

Brown, R. E., The Death of the Messiah, London 1994

Bulst, Neithard/ Lüttenberg, Thomas/Priever, Andreas, Abbild oder Wunschbild. Bildnisse Christoph Ambergers im Spannungsfeld von Rechtsnorm und gesellschaftlichem Anspruch. In: Saeculum 53. Jg, 1. Halbband, Freiburg 2002, S. 21-73

Bulst, Neithard, Kleider – Aufwands- und Luxusordnungen, 1988

Bumke, Joachim, Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, 2 Bde., München 1986

Burke, Peter, Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, Berlin 1984

Calvocoressi, Peter, Who's who in der Bibel, München 1990

Campbell, Lorne, Renaissance Portraits. European Portrait – Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries. New Haven und London 1990

Campin in Context. Peinture et société dans la vallée de l' Escaut à l'époque de Robert Campin 1375-1445. Sous la direction de Ludovic Nys et Dominique Vanwijnsberghe. (Kongressakten, Tournai 2006) Valenciennes – Bruxelles – Tournai 2007

Castelnuovo, Enrico, Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute. Frankfurt 1993

Cazelles, Raymond u. Johannes Rathofer. Das Stundenbuch des Duc de Berry. Les Très Riches Heures. Mit einer Einführung von Umberto Eco, Luzern 1988

- Chatelet, Albert**, Rogier van der Weyden. Problèmes de la vie et de l'œuvre, Strassburg 1999
- Christensen - Flammand, Sigrid**. Die männliche Kleidung in der süddeutschen Renaissance, Berlin 1934
- Claussen, Peter Cornelius**, Enrico Scrovegni, der exemplarische Fall? Zur Stiftung der Arenakapelle in Padua. In: Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst. Hg. von Hans- Rudolf Meier u.a., Berlin 1995, S. 227ff
- Cottrell, Donna**, Birds, Beats and Blossoms. Form and Meaning in Jan van Eyck's Cloth of Honor. Diss. Case Western, 1998 S. 99 – 192
- Cumming, Valerie**, Gloves (The Costume Accessories Series. Ed. by Aileen Ribeiro), London 1982
- Dante Alighieri**, Die Göttliche Komödie, München 1957
- Davis, Natalie Zemon**, Die aufsässige Frau. In: Dies. Humanismus, Narrenherrschaft und die Riten der Gewalt. Gesellschaft und Kultur im frühneuzeitlichen Frankreich. Frankfurt /M. 1987, S. 136 - 170
- Dehmer, Andreas**, Sub vexillo sanctae Mariae Magdalene. Bilder, Banner und Bruderschaften der hl. Maria Magdalena im Bergamaskischen 1300 – 1800. In: Das Münster, 2/ 2002. S. 206-214
- Derbes Anne / Mark Sandona**, The Usurer's Heart, Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua, Pennsylvania 2008
- De Vos, Dirk**, Hans Memling. The Complete Works, London 1994
- De Vos, Dirk**, Roger van der Weyden. Das Gesamtwerk, München 1999
- Dhanens, Elisabeth**, Het retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent (Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oostvlaanderen, 6), Gent 1965
- Dieterich, Albrecht**, Der Ritus der verhüllenden Hände. In: Kleine Schriften, Berlin 1911, S. 440-448
- Dijkstra, Jeltje**, Origineel en kopie. En onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden, Amsterdam 1990
- Dinges, Martin**, Von der „Lesbarkeit der Welt“ zum universalisierten Wandel durch individuelle Strategien. In: Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft. In: Saeculum, 44, 1993, S. 90-112
- Doren, Alfred**, Le arte fiorentine, II Vols, Florenz 1940 – 1944
- Doren, Alfred**, Studien aus der Florentiner Wirtschaftsgeschichte, Bd. 1; Die Florentiner Wollentuchindustrie, Stuttgart 1901
- Dorn, Erhard**. Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters. In: Friedrich Ohly/Kurt Ruh/Werner Schröder. Medium Aevum, Philologische Studien. Bd. X, München 1967

Dortmund und Konrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa, Hg. von Thomas Schilp und Barbara Welzel (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 3), Bielefeld 2004

Duby, Georges, Geschichte der Frauen, Bd. 2 Mittelalter (Hg. Von Christiane Klapisch-Zuber), München 1993

Duby, Georges, Die Grundlegung eines neuen Humanismus 1280-1440, Genf 1966

Duggan, Lawrence G., Was art really the book of the illiterate. In: Word& Image 5, 1989, S. 225 – 251

Dust, Agnes, Die Magdalenenszenen im französischen und provenzialischen geistlichen Spiel des Mittelalters, Lingen-Ems 1938

Eco, Umberto, Über Gott und die Welt, Essays und Glossen, München 1994

Eichberger, Dagmar, Bildkonzeption und Weltdeutung im New Yorker Diptychon des Jan van Eyck, Wiesbaden 1987

Eisenbart, Liselotte Constanze, Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums, Göttingen 1962

Eisenhofer, Ludwig, Handbuch der Katholischen Liturgik, Bd. I., Freiburg/Br. 1932

Enninger, Werner, Kodewandel in der Kleidung. 26 Hypothesenpaare. In: Zeitschrift für Semiotik 5 (1983), S. 23 – 48

Escherich, Mela, Die Schule von Köln, Straßburg 1907

Ettinghausen, Richard, Der Einfluss der angewandten Künste und der Malerei des Islam auf die Künste Europas. In: Auss. Kat. Europa und der Orient 800-1900. Berlin 1989, S. 165-201

Auss. Kat. **Europa und der Orient 800-1900**. Berlin 1989

Evans, Joan, Dress in Mediaeval France, Oxford 1952

Fashion and clothing in Late Medieval Europe. Mode und Kleidung in Europa des späten Mittelalters. Hg. von Regula Schorta und Rainer C. Schwinges. Riggisberg und Basel 2010

Feld, Helmut, Franziskus von Assisi und seine Bewegung, Darmstadt 1994 (2.Aufl. 2007)

Fingerlin, Ilse, Gürtel des hohen und späten Mittelalters, Berlin 1971

Fleury- Lemberg, Mechtild, Textilkonservierung im Dienste der Forschung, Bern 1988

Floerke, Hanns (Hg.), Die Moden der Renaissance, München 1924

Franke, Birgit, Assuerus und Ester am Burgunderhof. Zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450-1530), Berlin 1998

Franke, Birgit, Magnifizenz. Die Tugend der Prachtentfaltung und die französische Kunst um 1400, In: Dortmund und Konrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa, hrsg. Von Thomas Schilp und Barbara Welzel (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 3), Bielefeld 2004, S. 141 – 161

Franke, Birgit, Pracht und Zeremoniell. Burgundische Tafelkunst in franko-flämischen Bildteppichen des 15. Jahrhunderts. In: Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300-1900. Hrsg. Von Hans Ottomeyer und Michael Völkl, Berlin 2003

Franke, Birgit, Tapisserie als höfisches Ausstattungsmedium. In: Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit. Hrsg. vom Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur. Berlin 2006, S. 265 -279

Franke, Birgit, Rezension von Guy Delmarcel, Flemish Tapestry. London 1999. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 70, 2007, S. 281-290

Franz von Assisi, mit Beitr. Von Gabriele Atanassiu u.a., Stuttgart 1996

Fraser Jenkins, D., Cosimo de Medici's Patronage and the Theory of Magnificence. In: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 33, 1970, S. 162-170

Frick, Carol, Second – Hand Fashion in Florence. In: Palmer, A.: Old Clothes – New Looks, London 2005

Frugoni, Chiara, Franz von Assisi. Die Lebensgeschichte eines Menschen. Zürich 1997

Frugoni, Chiara, Das Mittelalter auf der Nase. Brillen, Bücher, Bankgeschäfte und andere Erfindungen des Mittelalters, München 2003

Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst. Hg. von Hans-Rudolf Meier, Carola Jäggi und Philippe Büttner, Berlin 1995

Galleria dell' Accademia: Dipinti Volume Primo: Dal Duecento a Giovanni da Milano, ed. M. Boskokvits und A. Tartuferi, Florenz 2003

Gasser, Wilhelmine, Das Gewand in der Formensprache Grünewalds, Winterthur 1962

Ausst. Kat. **Das Geheimnis Jan van Eyck**. Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden, Dresden 2005

Geijer, Agnes, Anne Marie Franzén, Margareta Nockert, Drottning Margaretas gyllene kjortel, I Uppsala Domkyrka/ The Golden Gown of Queen Margareta in Uppsala Cathedral, Författarna 1985

Geiler von Kaysersberg, Johannes: Sämtliche Werke. Hrsg. Von Gerhard Bauer. Bd. 1, Berlin / New York 1989

Aust. Kat. **Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars**. Hg. von Rainer Budde und Roland Krischel, Köln 2001

Gilbert, Craig, „The Archbishop on the Painters of Florence, 1450“, Art Bulletin, XLI, 1959, S. 57-87

Gobry, Ivan, Franz von Assisi, Hamburg 1958

Goez, Werner, Grundzüge der Geschichte Italiens in Mittelalter und Renaissance (Grundzüge, Bd. 27), Darmstadt 1984²

Graesse, Th. (Hg.) Jacobus de Voragine, Legenda aurea, Leipzig 1856

Greisenegger, W., Der Wandel der Farbigeit auf dem Theater vom Mittelalter bis zur Goethezeit, Dissertation Wien 1964

Grötecke, Iris, Bildfiguren im Wildunger Altar zwischen „Idealität“ und „Realismus“. In: Brigitte Buberl (Hrsg.), Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400, Bielefeld. 2004, S. 117-137

Grusnick, Wolfgang und Friedrich Zimmermann, Der Dom zu Lübeck, Königstein 1989

Haarmann, Harald, Schwarz. Eine kleine Kulturgeschichte, Frankfurt/M., 2005

Haberlandt, Arthur, Taschenwörterbuch der Volkskunde, Wien 1953

Hagiographie im Kontext. Wirkungsweisen und Möglichkeiten historischer Auswertung. Hg. von Dieter R. Bauer und Klaus Herbers. Stuttgart 2000

Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur. Hg. V. Gottfried Kerscher, Berlin 1993

Hall, Edwin, The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of van Eyck's Double Porträt. Berkeley – Los Angeles – London 1994

Hammer-Tugendhat, Daniela, Judith und ihre Schwestern. Konstanz und Veränderung von Weiblichkeitsbildern. In: Lustgarten und Dämonenpein. Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Anette Kuhn und Bea Lundt, Dortmund 1997, S. 343-385

Hammer-Tugendhat, Daniela, Venus und Luxuria. Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalter. In: Frauen-Bilder-Männer-Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Hg. von Ilsebill Barta u.a., Berlin 1987

Hampel-Kallbrunner, Gertraud, Beiträge zur Geschichte der Kleiderordnungen mit besonderer Berücksichtigung Österreichs, Wien 1962

Hansel, Hans, Die Maria-Magdalena-Legende. Eine Quellenuntersuchung. Greifswald 1937

Harather, Karin, Haus – Kleider. Zum Phänomen der Bekleidung in der Architektur. Wien /Köln/ Weimar 1995

Harbison, Craig, Fact, Symbol, Ideal – Roles for Realism in Early Netherlandish Painting, In Maryan Ainsworth, Petrus Christus in Renaissance Bruges: an interdisciplinary approach 1995 (papers presented at a symposium held June 10-12, 1994 at the Metropolitan Museum of Art, New York) New York 1995, S. 21 – 34

Harbison, Craig, The play of Realism, London 1991

- Haskell, Francis**, Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit. München 1994
- Haskins, Susan**, Die Jüngerin. Maria Magdalena und die Unterdrückung der Frau in der Kirche, Bergisch- Gladbach 1994
- Haskins, Susan**, Mary Magdalen, Myth and Metaphor, London 1993
- Hasse, Max**, Von der Mode und von Kleidern, Lübeck 1973 (Lübecker Museumshefte 11)
- Haupt, Gottfried**, Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters, Leipzig, 1941
- Haussherr, Reiner**, „Convenevolezza“. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse, 4), Mainz 1984
- Heinz, Dora**, Europäische Wandteppiche I. Von den Anfängen der Bildwirkerei bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, Braunschweig 1963
- Heister, Maria-Sybilla**, Frauen in der biblischen Glaubensgeschichte, Göttingen 1984
- Helm, Kurt**, Untersuchungen über Heinrich von Heslers Evangelium Nicodemii, Halle 1899
- Hempel, Wolfgang**, Übermuot diu alte... Der Superbia-Gedanke und seine Rolle in der Deutschen Literatur des Mittelalters, Bonn 1970
- Herald, Jacqueline**, Renaissance Dress in Italy 1400-1500. (The history of dress series), London 1981
- Herbst, Karl**, Kriminalfall Golgatha, der Vatikan, das Turiner Grabtuch und der wirkliche Jesus, Düsseldorf und Wien 1991
- Herrmann, Emanuel**, Naturgeschichte der Kleidung, Wien 1978
- Hinrichs-Schreiber, Ulrike**, Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360-1420, Berlin 1996
- Hoffmann, Hans Joachim**, Kleidersprache. Eine Psychologie der Illusionen in Kleidung, Mode und Maskerade. Frankfurt/ Main 1985
- Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter**. Hg. von Christian Freigang und Jean-Claude Schmitt. Berlin 2005 (Passagen/Passages, Bd. 11)
- Hofmann, Ot**, Kleidung statt Mode, Frankfurt 1983
- Hollander, Anne**, Seeing through clothes, New York 1978
- Hollander, Anne**, Fabric of Vision. Dress and Drapery in Painting. London 2002

Hoshino, Hidetoshi, „The rise of the Florentine Woolen Industry in the Fourteenth Century“. In: N.B. Harte und K.G. Pontny (Hrsg.) *Cloth and Clothing in Medieval Europe*, London 1983, S. 184 – 204

Hoshino, Hidetoshi, L'arte della lana in Firenze nel basso medioevo. Il commercio della lana e il mercato de panni fiorentini nei secoli XIII-XV. *Bibliotheca Storica Toscana* XXI, 1980

Hotchkiss, Valerie R., *Clothes Makes the Man. Female Cross Dressing in Medieval Europe*, New York/ London 1996

Hottenroth, Friedrich, *Trachten, Haus, Feld- und Kriegsgeräthschaften der Völker alter und neuer Zeit*, II. Band, Stuttgart 1891

Hülsen-Esch, Andrea von, *Kleider machen Leute. Zur Gruppenrepräsentation von Gelehrten im Spätmittelalter*. In: *Die Repräsentation der Gruppen*. Hrsg. von Otto Gerhard Oexle und Andrea von Hülsen-Esch. Göttingen 1998

Hülsen-Esch, Andrea von, *Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 201), Göttingen 2006

Hughes, Diane Owen, *Frauenmoden und ihre Kontrolle*. In: Duby/ Perrot, *Geschichte der Frauen*, Bd. 2, Mittelalter, hg. V. Christiane Klapisch – Zuber, Frankfurt 1993, S. 147- 170

Huizinga, Johan, *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, Stuttgart 1969 (10. Aufl.)

Huizinga, Johan, *Wege der Kulturgeschichte*, Amsterdam 1930

Hulin de Loo, G., *Bruges 1902, Exposition des tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècle. Catalogue critique*, Gent 1902

Hüster, Wiebke, *Die nackte Wahrheit über bunte Kleider*. In: *Frankfurter Allgemeine*, 11. Mai 2002, Nr. 108, S. 44

Ingenhoff - Danhäuser, Monika, *Maria Magdalena. Heilige und Sünderin der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian*. Diss. Tübingen, 1984

Investigating Jan van Eyck. Ed. by Susan Foister, Sue Jones and Delphine Cool, Turnhout 2000 (Kongressakten 1998)

Iris, Origo, *The Merchants of Prato, Francesco di Marco Datini*, London 1957

Jaacks, Gisela, *Die Kleidung im Lübecker und Revaler Totentanz*. In: *Der Totentanz in der Marienkirche Lübeck*, Wien 1993, S. 109-125

Jacobi a Voragine, *Legenda Aurea. Vulgo historia lombardica dicta*. Hg. von Th. Graesse, Leipzig 1850

Jacobs, Laura, *Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture and Experience*, Brepols 2008

- Jansen, Katherine Ludwig**, *The Making of Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton 2000
- Jaritz, Gerhard**, *Et est ymago ficta non veritas*, 1996. In: *Pictura quasi fictura*, 1996, S. 9 – 13
- Jaritz, Gerhard**, Schnabelschuh und Hörnerhaube (8. Österreichischer Kunsthistorikertag) 1994/95, S. 8 – 12
- Jaritz, Gerhard**, Zentrum und Peripherie in der spätmittelalterlichen Mode. In: Bericht über den 19. Historikertag in Graz, Wien 1993. S. 459 - 468
- Jolly, Penny Howell**, Rogier van der Weyden's „pregnant“ Magdalene: on the rhetoric of dress in the descent from the cross. In: *Studies in Iconography* 28 (2007). S. 207-280.
- Jungmann, Josef Andreas**, *Die Stellung Christi im liturgischen Gebet (LWQF 19/20)*, Münster 1962, S. 188 – 211
- Kamp, Hermann**, Stiftungen – Gedächtnis, Frömmigkeit und Repräsentation. In: *Kunst der Burgundischen Niederlande*. Hg. v. Birgit Franke und Barbara Welzel, Berlin 1997, S. 29ff.
- Kania, Katrin**, Archäologie mit Nadel und Faden. Möglichkeiten der experimentellen Kostümkunde. In: *ZS für Waffen- und Kostümkunde*, 2006, Nr. 1, S. 31-50
- Kania, Katrin**, *Kleidung im Mittelalter, Materialien – Konstruktion – Nähtechnik*, Wien – Köln .- Weimar 2010
- Ausst. Kat. **Karl der Kühne (1433-1477)**. *Kunst, Krieg und Hofkultur*. Hg. von Susan Marti, Till-Holger Borchert und Gabriele Keck. Bern 2008
- Karras, R. M.**, Holy Harlots „Prostitute saints in medieval legend“. In: *Journal of the history of sexuality*, 1/ 1990
- Kemp, Wolfgang**, *Die Räume der Maler: Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996
- Kemperdick, Stephan**, *Rogier van der Weyden 1399/1400 – 1464*, o.O. 2007
- Kemperdick, Stephan**, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weydens*, Turnhout 1997 (*Ars Nova* II)
- Kemperdick, Stephan**, *The Flémalle – Campin – Van der Weyden Problem: Still Existing* In: *Campin in Context. Peinture et société dans la vallée de l'Escaut à l'époque de Robert Campin 1375-1445*. Valenciennes – Bruxelles – Tournai 2007, S. 2 - 14
- Kemperdick, Stephan und Jochen Sander**, Tafelmalerei. In: *Die Kunst der burgundischen Niederlande, Eine Einführung*. Hg. von Birgit Franke und Barbara Welzel, Berlin 1997, S. 180 ff.
- Kessel, Verena**, *Die Süddeutschen Weltchroniken in der Mitte des 14. Jahrhunderts. Studien zur Kunstgeschichte in der Zeit der großen Pest*. Bamberg 1984
- Kiener, Franz**, *Kleidung, Mode und Mensch. Versuch einer psychologischen Deutung*, Basel 1956

Kindermann, Heinz, Theatergeschichte Europas, I. Band. Das Theater der Antike und des Mittelalters, Salzburg 1957, 1966²

Kindermann, Heinz, Das Theaterpublikum des Mittelalters, Salzburg 1980

Klein, Ruth, Lexikon der Mode, Baden-Baden 1950

Klessel, Brigitte, Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts. Schriften der Abegg-Stiftung Bern 1., Bern 1967

König, René, Menschen auf dem Laufsteg – Die Mode im Zivilisationsprozeß, München 1985

König, René, Macht und Reiz der Mode. Verständnissvolle Betrachtungen eines Soziologen. Düsseldorf 1971

Kraß, Andreas, Geschriebene Kleider. Höfische Idealität als literarisches Spiel. Habil. Schr. Bibliotheca Germanica Bd. 50, Tübingen 2005

Krüger, Klaus, Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin 1992

Die **Kunst der burgundischen Niederlande**. Eine Einführung. Hg. Von Birgit Franke und Barbara Welzel. Berlin 1997

Kybalová, Ludmilla und Olga Herbenová, Das große Bilderlexikon der Mode. Gütersloh 1966

Labuda, Adam, Kleidung als Bedeutungsträger. Zur Zehn-Gebote Tafel aus der Marienkirche in Danzig. In: Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp. Hg. von Philine Helas, Maren Polte, Claudia Rückert und Bettina Uppenkamp, Berlin 2007, S. 413-430

Lane, Barbara G., The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting, New York 1984

Laver, James, Costume and Fashion. A concise History. New edition. Concluding chapter by Christina Probert, London 1969 (reprinted 1986)

Laver, James, Costume in the theatre, London 1964

Le Goff, Jaques, Wucherzins und Höllenqualen. Ökonomie und Religion im Mittelalter, Stuttgart 1988

Lehmann-Langholz, Ulrike, Kleiderkritik in der Mittelalterlichen Dichtung, Frankfurt 1985, (Europäische Hochschulschriften Rh. 1)

Lehnart, Ulrich, Kleidung & Waffen der Spätgotik, I, 1320 – 1370, Wald-Michelbach 2000

Lentes, Thomas, Die Gewänder der Heiligen. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhalten von Gebet, Bild und Imagination. In: Hagiographie und Kunst, Berlin 1993

Liebreich, Aenne, Kostümgeschichtliche Studien zur Kölnischen Malerei des 14. Jahrhunderts. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1928, S. 56 - 156

Lightbown, Ronald, Carlo Crivelli, New Haven und London 2004

Lincoln, Henry, Der heilige Gral und seine Erben, 1984

Lisner, Margit, Die Gewandfarben der Apostel in Giotto's Arenafresken. Farbgebung und Farbikonographie, In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1990, S. 309 – 375.

Die **Listen der Mode.** Hg. von Silvia Bovenschen. Frankfurt 1986

Löcher, Kurt, Ein weiterer Flügel vom Maria Magdalenen-Altar der Lübecker Bruderschaft der Schneider, in Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde 74 (1994), S. 323-328

Lohse Belkin, Kristin, The Costume Book, Brüssel 1980

Loschek, Ingrid, Reclams Mode- und Kostümlexikon, Stuttgart 1987

Lustgarten und Dämonenpein. Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Annette Kuhn und Bea Lundt, Dortmund 1997

Macho, Thomas, Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung, Frankfurt/M. 1987

Mack Bongiorno, Laurine, The Theme of the Old and the New Law in the Arena Chapel. In: Art Bulletin 50, 1968, S. 11-20

Madou, Mireille, Kleding en mode in het oeuvre van Memling. In: Ausst. Kat. Hans Memling. Essays, onder leiding van Dirk de Vos, Brügge 1994, S. 50-63

Madou, Mireille, Das mittelalterliche Kostüm in den Niederlanden. In: Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: Das Beispiel der Kleidung. In: Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch Historische Klasse, Sitzungsberichte, Bd. 511, Wien 1988

Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder. Hrsg. Von Hans Belting und Dieter Blume, München 1989

Martens, Maximilian P. J., New Informations on Petrus Christus biography and the patronage of his Brussels Lamentation. In: Simiolus, XX, 1990/91, S. 5-23

Marrow, James, Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative, Kortrijk 1979

Mazzaoui, Maureen Fennell, The Italian Cotton Industry in the Later Middle Ages 1100 – 1600, Cambridge 1981

Meiss, Millard, French Painting in the time of Jean de Berry. The Limbourgs and their contemporaries, New York 1994 (Bd.I, II)

Meiss, Millard, Malerei in Florenz und Siena nach der großen Pest. Kunst, Religion und Gesellschaft in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Amsterdam, Dresden 1999

- Ausst. Kat. **Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden**. Hg. von Stephan Kemperdick u.a., Frankfurt/Berlin/Osfiltern 2008
- Ausst. Kat. **Memling in Brugge**, Brügge 1994
- Mertens, Veronika**, Mi-parti als Zeichen (Kulturgeschichtliche Forschungen I), Remscheid 1983
- Mentes, Gabriele**, Schönheit der Uniformiertheit, Campus 2006
- Müller, Mechthild**, Die Kleidung nach den Quellen des frühen Mittelalters. Textilien und Mode von Karl dem Großen bis Heinrich III. Berlin 2003
- Mueller von der Haegen, Anne**, Giotto die Bondone um 1267-1337, Köln 1998
- Neidhardt, Uta**, Original-Kopie-Pasticcio. Zur Werkstattpraxis der Rogier van der Weyden Gruppe. In: Ausst. Kat. Das Geheimnis Jan Van Eyck, Dresden 2004
- Newon, Stella Mary**, Fashion in the Age of the Black Prince, Study of the years 1340-1365, Woodbridge 1980
- Ohly, Friedrich und Kurt Ruh, W. Schröder (Hrsg.)**, Medium Aevum, Bd. X, München 1967
- Oláh, Thomas**, Ares und das Band der Charis. Militärische Elemente in der Mode Zentraleuropas von den 1950er Jahren bis 2000, Wien 2008
- Pächt, Otto**, Jan van Eyck. Der Begründer der altniederländischen Malerei, München 1989
- Pächt, Otto**, Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, München 1977
- Panofsky, Erwin**, Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen. Übersetzt und hg. von Jochen Sander und Stephan Kemperdick, 2 Bde., Köln 2001
- Panofsky, Erwin**, Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, in: The Burlington Magazine, LXIV, 1934, S. 117-127
- Pearson, Andrea**, Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350-1530. Experience, Authority, Resistance. Women and gender in the early modern world, Burlington 2005
- Pearson, Andrea**, Gendered Subject, Gendered Spectator: Mary Magdalen in the Gaze of Margaret of York. In: Gesta XLIV/1, S. 47-67
- Petraschek-Heim, Ingeborg**, Die Sprache der Kleidung. Wesen und Wandel von Tracht, Mode, Kostüm und Uniform. Baltmannsweiler 1988
- Piccard, Gerhard**, Der Magdalenenaltar des Lucas Moser in Tiefenbronn, Wiesbaden 1969
- Pickering, Friedrich**, Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter, Berlin 1966 (Grundlagen der Germanistik 4)
- Piponnier, Françoise and Perrine Mane**, Dress in the Middle Ages, New Haven and London 1997

Ploss, Emil Ernst, Ein Buch von alten Farben. Technologie der Textilfarben im Mittelalter mit einem Ausblick auf die festen Farben. Gräfeling vor München 1989

Pochat, Götz, Das Fremde im Mittelalter. Darstellung in Kunst und Literatur, Würzburg 1997

Pochat, Götz, Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien, Graz 1990

Poeschke, Joachim, Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, München 1985

Polleroß, Friedrich, Das sakrale Identifikationsporträt im höfischen und städtischen Bereich, Frankfurt/Main 1993

Pope-Hennessy, John, Donatello Sculptur, New York 1993

Pope-Hennessy, John, The Porträt in the Renaissance, London & New York 1966

Post, Paul, Die französisch - niederländische Männertracht. 1350-1475, Berlin 1910

Ausst. Kat. **Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych**. Hg. von John Oliver Hand, Catherine A. Metzger und Ron Spronk, Washington 2006

Preimesberger, Rudolf, Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 60, 1991, S. 459-488

Racinet, Auguste, Le Costume historique, Paris 1888

Raff, Thomas, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 61, München 1994

Raphael, Max, Die Farbe Schwarz: Zur materiellen Konstituierung der Bildform bei Frans Hals, Goya, van Dyck, Rembrandt, Raffael, Ingres. Frankfurt/M., Paris 1984

Rapp Buri, Anna u. Monica Stucky-Schürer. Burgundische Tapisserien, München 2001

Rasche, Adelheid, Bild- und Schriftquellen als Ergänzung zur Aussage des Originalkostüms in musealen Ausstellungen. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1998, S. 219 –220

Rau, Cordula, Why do architects wear black, Wien 2009

Raudszus, Gabriele, Die Zeichensprache der Kleidung. Untersuchungen zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters. Hildesheim u.a. 1985

Recht, Roland/ Chatelet, Albert: Ausklang des Mittelalters 1380-1500, (Universum der Kunst Bd.3), München 1989

Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1, Stuttgart 1984

Reichel, Andrea- Martina, Die Kleider der Passion. Für eine Ikonographie des Kostüms. Diss. Phil. Berlin 1998. Digitale Publikation der Humboldt- Universität zu Berlin(URL: <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=957677715>)

Reichelt, Rudolf, Das Granatapfelmotiv in der Textilkunst, Berlin 1956

Reimöller, Helma, Ökonomik, Kleidung und Geschlecht. Ein stadtbürgerlicher Beitrag zum Haushaltsdiskurs im Spätmittelalter. In: Lustgarten und Dämonenpein. Konzepte von Weiblichkeit im Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Anette Kuhn. Dortmund 1997, S. 81 - 108

Ribeiro, Aileen, Dress and Morality, London 1986

Ribeiro, Aileen, Re-Fashioning Art. Some Visual Approaches to the story of the History of Dress. In: Fashion Theory, Vol II, Issus 4, 1998, S. 315 - 325

Ringbom, Sixten, Icon to Narrative, Abo 1965

Ausst. Kat. **Rogier van der Weyden, 1400 – 1464. Master of Passions**. Hg. Von Lorne Campbell und Jan Van der Stock, Leuven 2009

Rolf, Elli, Entwicklungsgeschichte des Kostüms, Wien-Köln-Graz 1979

Ronsdorf, Margarete Frauenkleidung der Spätgotik (ca.1380-1490). Ein Beitrag zur Kostümgeschichte des Mittelalters, Obladen 1933

Rooch, Alarich Das flandrisch-brabantische Stifterbild in Entwicklung und Wandel, Diss. Bochum 1987

Roth, Elisabeth, Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters, Berlin 1967 (2. Überarbeitete Auflage)

Rucellai, Giovanni, Il zibaldone quaresimale, Hrsg. A. Perosa, Studies of the Warburg Institute, 24, Teil 1 1960, S. 32 - 34

Ruf, Susanne, Maria aus Magdala, München 1995

Ruh, Kurt, Geschichte der abendländischen Mystik, Zweiter Band. Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit. München 1993

Sauerländer, Willibald, Kleider machen Leute. Vergessenes aus Viollet-le Ducs „Dictionnaire du Mobilier francais“. In: Willibald Sauerländer. Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik. Köln, 1999, S. 140-172. Erstmals erschienen in: Arte Medievale, H.1, 1983, S. 221-240

Saxer, Victor, Le culte de Maria Madeleine en occident des origines à la fin due moyen age, Paris 1959

Saxer, Victor, „Les origines du culte de Sainte Marie Madeleine en occident.“ In: Duperray Eve (Ed.): Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres. Actes du Colloque international Avignon 1988, Paris 1989, S. 33 - 47

Saxer, Victor, La „Vie de sainte Marie Madeleine“, attribuée au Pseudo- Raban Maur oeuvre claravallienne du XIIe siècle“. In: Mélanges Saint Bernard. XXIVe congrès de l'Association bourguignonne des sociétés savantes. Dijon 1953/54, S. 408-420.

Schadendorf, Wulf, Hans Memlings Lübecker Passionsaltar (Lübecker Museumshefte 6), Lübeck 1967

Ausst. Kat. **Schätze Burgundischer Hofkunst in Wien**. Hg. von Sabine Haag, Franz Kirchweyer und Katja Schmitz von Ledebur, Wien 2009

Schauerte, Heinrich, Bekleidung von Marienbildern. In *Marienlexikon* 1, Sp. 414

Schlegel, Ulrich, Zum Bildprogramm der Arena-Kapelle, In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 20, 1957, S. 128-131

Schlie, Heike, Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Berlin 2002

Schneider, Birgit, Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei. Berlin 2007, S. 182-207

Schnierer, Thomas, Modewandel und Gesellschaft – Die Dynamik von „in“ und „out“, Opladen 1995

Schuppisser, Fritz Otto, Schau mit den Augen des Herzens. Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der Devotio Moderna und bei den Augustinern. In: *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*. Hrsg. Von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1993

Schwarz, Michael Viktor, Giotto, München 2009 (Beck'sch Reihe)

Schwarz, Michael Viktor und Pia Theis, *Giottus Pictor*, Bd. 1: Giottos Leben, Wien – Köln - Weimar 2004

Schwarz, Michael Viktor, *Giottus Pictor*, Bd. 2: Giottos Werke (unter Mitarbeit von Michaela Zöschg), Wien – Köln - Weimar 2008

Schwarz, Michael Viktor, Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert. Wien – Köln - Weimar 2002

Schwartz, Lorraine Carole, The Frescoe Decoration of the Magdalen Chapel in the Basilica of St. Francis at Assisi, Indiana 1980

Die **Schwarzschen Trachtenbücher**, Hg. v. A. Fink, Berlin 1963

Schumacher, Meinolf, Sündenschmutz und Herzensreinheit, Studien zur Metaphorik der Sünde in lateinischer und deutscher Literatur des Mittelalters, München 1996

Scott, Margaret, Dress and Reality in Rogier van der Weyden. In Ausst. Kat. Rogier van der Weyden, 1400 – 1464. Master of Passions. Hg. Von Lorne Campbell und Jan Van der Stock, Leuven 2009, S. 130-143

Scott, Margaret, Dress in van Eyck's Paintings. In: *Investigating van Eyck*. Ed. by Susan Foister, Sue Jones and Delphine Cool, Turnhout 2000 (Kongressakten 1998), S. 131- 145

Scott, Margaret, The history of Dress, Late Gothic Europe, 1400- 1500, London und New York 1980

Scott, Margaret, Kleidung und Mode im Mittelalter, Darmstadt 2009

Scott, Margaret, A visual History of costume, The Fourteenth and fifteenth centuries, Batsford 1986

Shapiro, Meyer, Muscipula Diaboli. The Symbolism of the Merode Altarpiece. In: Art Bulletin, XXVII, 1945, S. 182-187

Ausst. Kat. **Simone Martini - atti del convegno** (a cura di Luciano Bellosi), Siena 1985

Simons, Patricia, Portraiture and Patronage in Quattrocento Florence with spezial Reference to the Tornaquinci and their Chapel in S. Maria Novella. Ph. D. thesis, University of Melbourne, 1985

Sobitschka, J. R., Entstehung und Gebrauch des Handschuhs, Wien 1906

Sommé, Monique, Le testament d'Isabelle de Portugal et la dévotion moderne. In: Publications du Centre Européen d'Etudes burgondo-médianes 5, 1963, S. 27-45

Sommer, Carlo-Michael u. Thomas Wind, Mode. Die Hüllen des Ich. In: Psychologie Heute. Buchprogramm. Weinheim, Basel 1988

Sommer, Carlo Michael, Soziopsychologie der Kleidermode, Regensburg 1989

Spufford, Peter, Handel, Macht und Reichtum. Kaufleute im Mittelalter, Darmstadt 2004

Stange, Alfred, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 5, München/Berlin 1952

Steele, Valerie. A museum of Fashion is more than a clothes - bag. In: Fashion Theory Vol. 2/ 4, 1988, S. 327-336

Steinmetz, Anja, Das Altarretabel in der Altniederländischen Malerei, Weimar 1995

Strupp, Christoph, Johan Huizinga. Geschichtswissenschaft als Kulturgeschichte. Göttingen 2000

Suckale, Robert, Rogier van der Weyden. Die Johannestafel. Das Bild als stumme Predigt, Frankfurt 1995

Sundtrup, Rudolf, Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9.-13. Jahrhunderts (MMS 37), München 1978

Sundtrup, Rudolf, Liturgische Farbenbedeutung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, In: Symbole des Alltags-Alltag der Symbole. FS für Harry Kühnel. Hg. von Gertrud Blaschitz, u.a., Graz 1992, S. 445-467

Swineköper, Berent, Der Handschuh im Recht. Ämterwesen, Brauch und Volksglaube, Berlin 1938

Tammen, Silke, „Einer Frau gestatte ich nicht, dass sie lehre“: Zur Inszenierung der weiblichen Stimme in der spätmittelalterlichen Kunst am Beispiel heiliger Frauen. In: . Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Anette Kuhn und Bea Lundt, Dortmund 1997

Tammen, Silke, Eine gemalte Magdalenenvita um 1280. Bild und Text, Sehen und Hören auf der Florentiner Pala das Magdalenenmeisters. In: Hagiographie im Kontext. Wirkungsweisen und Möglichkeiten historischer Auswertung. Hg. von Dieter R. Bauer und Klaus Herbers. Stuttgart 2000, S. 130 - 154

Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: das Beispiel der Kleidung, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte 511, Wien 1988

Tertullians private und katechetische Schriften, übers. und hg. V. Heinrich Kellner, Bibliothek der Kirchenväter, Bd. 7, Kempten 1912

Terruggia, A.M., In quale momento i Disciplinati hanno dato origine al loro teatro. Perugia 1965

Thiel, Erika, Geschichte des Kostüms, Wilhelmshaven 1987

Thode, Henry, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance, Berlin 1885

Thürlemann, Felix, Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog. München 2002

Tolnai, Charles de, Zur Herkunft des Stils der van Eyck, In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, N.F. IX, 1932 S. 320-338

Uhl, Alois, Die Päpste und die Frauen, Zürich 2005

Urban, Regina, Der Meister des Hl. Bartholomäus, Bamberg 1999

Urban, Regina, Die weltliche Kleidung auf Gemälden des Bartholomäusmeisters. In: Ausst.Kat. Der Meister des Bartholomäus-Altars. Porträt eines Unbekannten, Köln 2001, S. 203 ff.

Vasari, Giorgio, Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten. Zürich 1974

Vasari, Giorgio, Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi. Bd. 1-6. Florenz 1960-1987

Vaughan, Richard, Charles the Bold, London 1973

Vavra, Elisabeth, Kleidung im Werk Michael Pachers – Realität und Fiktion. In: Michael Pacher und sein Kreis. Symposiumsbericht. Bruneck 1998, S. 95 -103

Vavra, Elisabeth, Kritische Bemerkungen zur Kostümliteratur. In: Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: Das Beispiel der Kleidung, Wien 1988, S. 21-46

Vegas, Liana Castelfranchi, Italien und Flandern: die Geburt der Renaissance. Stuttgart 1984

Vec, Milos, Zeremonialwissenschaft im Fürstenstaat. Studien zur juristischen und politischen Theorie absolutistischer Herrschaftsrepräsentation. Diss. Phil. Frankfurt a. M. 1998

Vischer, Friedrich Theodor von, Mode und Cynismus. Beiträge zur Kenntniß unserer Culturformen und Sittenbegriffe, Stuttgart 1879

Vollmar, Klausbernd, Das Geheimnis der Farbe Schwarz, Großenhain 2000

Volpe, Carlo, Pietro Lorenzetti, a cura di Mauro Lucco, Mailand 1989

Voragine, Jacobus de, Die Legenda aurea. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Gerlingen 1955, 1993¹¹

Walther, Ingo F., Malerei der Gotik, Köln 1999

Warburg, Aby, Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert, 1905. In: Gesammelte Schriften, Abt. 1 - Die Erneuerung der heidnischen Antike. Hrsg von Horst Bredekamp, Berlin 1998

Warburg, Aby, Flandrische Kunst und Florentinische Frührenaissance. Studien. In: Jahrbuch der königlich Preußischen Kunstsammlung 1902, S. 247-266

Weber, Max, Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie, (Hg. von Johannes Winckelmann) Tübingen 1980⁵

Ausst. Kat. **Weißer Westen – Rote Roben**. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack, Berlin 1983

Wendelborn, Gert, Franziskus von Assisi, Leipzig 1997

Wentzel, Horst, Artikel“ Bekleiden von Bildwerken“. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 2, Sp. 219 – 225

Wescher, Herta, Mode und Eleganz am Hofe von Burgund, Ciba Rundschau 63, 1944, S. 2307-2314

Wester, Stephan, Praktische Alltagsgegenstände des Hochmittelalters, Zülrich 2006

Whinney, Margaret, Early Flemish Painting, London 1968

Wilckens, Leonie von, Das Fremde und das Ferne in der Malerei des Mittelalters. In: Begegnungen mit alten Meistern, Nürnberg 2000, S. 11ff

Wilckens, Leonie von, Terminologie und Typologie spätmittelalterlicher Kleidung. Hinweise und Erläuterungen. In: Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter . Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs 10, Wien 1988, S. 47-58

Wilckens, Leonie von, Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500. München, 1991

Wilhelmy, Winfried, Der altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Bildpropaganda des 15. Jahrhunderts (Kunstgeschichte, Bd. 20). Münster, Hamburg, 1993

Winter, Eduard, Frühhumanismus in böhmischen Ländern. Seine Entwicklung in Böhmen und deren europäische Bedeutung für die Kirchenreformbestrebungen im 14. Jahrhundert, Berlin 1964

Wolter, Gundula, Teufelshörner und Lustäpfel. Modekritik in Wort und Bild 1150 – 1620. Marburg 2002

Zander-Seidel, Jutta, „...er sei danne funftzig iar alt oder darüber“ Zur Kleidung des Alters im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. In: Begegnungen mit alten Meistern. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 17, S. 277 – 288

Zander-Seidel, Jutta, Kleidergesetzgebung und städtische Ordnung. Inhalte, Überwachung und Akzeptanz frühneuzeitlicher Kleiderordnungen. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1993, S. 176 – 188

Zander-Seidel, Jutta, Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500 – 1650. München 1990

Zerkowski, Wolf und Rolf Fuhrmann, Kleidung des Mittelalters selbst anfertigen, Teil 1: Grundausrüstung für den Mann, Wilhelmshaven 2005

Zerkowski, Wolf und Rolf Fuhrmann, Kleidung des Mittelalters selbst anfertigen, Teil 2., Grundausrüstung für die Frau, Wilhelmshaven 2004

Zitzlsperger, Philipp, Kostümkunde als Methode der Kunstgeschichte. In: Kritische Berichte. 34/1. 2006, S. 36-51

Zitzlsperger, Philipp, Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte, Berlin, 2008

Abbildungsverzeichnis

Bei jeder Abbildung wird in Klammern () der Abbildungsnachweis angegeben

- Abb.1** Jan van Eyck, Giovanni Arnolfini, 1434, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, (Pächt, 1989, Abb. 60)
- Abb.2** Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, 1430-35, Madrid, Prado (Belting / Kruse, 1994, Abb. 85)
- Abb.3** Rogier van der Weyden und Werkstatt, Kreuzigung Christi, 1440-45, Riggisberg bei Bern, Abegg-Stiftung (Kat. Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle, 2009, Nr. 31 – Abb. Nr. 179)
- Abb.4** Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme (Detail), Magdalena, 1430-35, Madrid, Prado (Belting / Kruse, 1994, Abb. 85)
- Abb.5** Der Kaufmann John Lethenard und seine Frau Johanna, Grabplatte, unbekannter englischer Künstler, um 1450, London, S. Mary Colechurch (Scott, 1986, Abb.84)
- Abb.6** Giotto, Kreuzigung Christi, 1302-1305, Padua, Arenakapelle, (Hagen, 1998, Abb. 93)
- Abb.7** Rogier van der Weyden, (Detail)Kreuzabnahme, 1430-35, Madrid, Prado, (Belting / Kruse, 1994, Abb. 85)
- Abb.8** Kopie nach dem Meister von Flémalle, Kreuzabnahme, 1448, Liverpool, National Museum and Galleries on Merseyside (Pächt, 1989, Abb. 28)
- Abb. 9** Ekkehard und Uta von Naumburg, 1260, Naumburg, Dom (Abb. Prometheus Bildarchiv)
- Abb. 10** Teufel auf der Schleppe, Seelenwundergärtlein, 1483, Ulm (Kybalova, 1966, Abb. 160)
- Abb. 11** Rogier van der Weyden, Columba Altar, rechter Außenflügel, 1450-56, München, Alte Pinakothek (Belting / Kruse, 1994, Abb. 117)
- Abb.12** Meister des Bartholomäus-Altars, Kreuzabnahme, um 1490, Paris, Musée du Louvre (De Vos, 1999, Nr. 44)
- Abb.13** Hure Babylon in der Apokalypse von Angers, Tapissierienfolge, 1373-1382, Angers, Schloss (Auzas, 1985, Nr. 64)
- Abb.14** Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme (Detail), 1430-35, Madrid, Prado (De Vos, 1999, Abb. 197)
- Abb.15** Rogier van der Weyden, Sakramentsaltar, 1440-44, Antwerpen, Koninkrijk Museum voor Schone Kunsten (Belting/Kruse, 1994, Abb. 108-111)
- Abb.16** Carlo Crivelli, Franziskus-Altar (Detail), Maria Magdalena, 1471-73, Montefiore, San Francesco (Lighthbown, 2004, Nr. 57)
- Abb.17** Rogier van der Weyden, Sakramentsaltar (Detail), Frauen am Taufbecken mit burgundischen Hörnerfrisuren, 1440-44, Koninkrijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen (Abb. Prometheus Bildarchiv)
- Abb.18** Rogier van der Weyden, Porträt der Herzogin von Burgund/Isabella von Portugal, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (Kat. Karl der Kühne, 2008, Abb. 3)
- Abb.19** Rogier van der Weyden, Bildnis einer Jungen Frau mit Flügelhaube, 1450, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (De Vos, 1999, Kat Nr. 14)
- Abb.20** Rogier van der Weyden, Kreuzigung, um 1440, Wien, Kunsthistorisches Museum (Belting/Kruse, 1994, Nr. 88-89)
- Abb.21** Jan van Eyck, Kreuzigungsdiptychon, 1420-25, New York, Metropolitan Museum of Art (Belting/Kruse, 1994, Nr. 12&13)
- Abb.22** Jan und Hubert van Eyck, Genter Altar (Detail), Kumäische Sybille, 1432, Gent, Kathedrale (Kat. Meister von Flemalle, 2009, S. 30)

- Abb.23** Petrus Christus, Beweinung, 1450, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts (Belting/Kruse, 1994, Abb. Nr. 132-133)
- Abb.24** Hans Memling, Kreuzigung (Greverade-Altar), 1491, Lübeck, St. Annen Museum (De Vos, 1994, Kat. Nr. 90)
- Abb.25** Hans Memling, Beweinung, 1475-80, Rom, Galleria Doria Pamphilij (DeVos, 1994, Nr. 25)
- Abb.26** Hans Memling, Triptychon von Adriaan Reins, 1480, Brügge, Johannes-Hospital, Memling-Museum (De Vos, 1994, Nr. 37)
- Abb.27** Hans Memling, Triptychon mit der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, Außenflügel mit der Darstellung der Maria Magdalena, 1475-80, Cincinatti, Art Museum (De Vos, 1994, Nr. 41)
- Abb.28** Très Riches Heures, Gebrüder Limbourg, Kreuzigung, fol 156v, um 1416, Chantilly, Musée Condé (Cazelles, 1988, Abb. S.160)
- Abb.29** Maria und Maximilian als Paar. Unbekannter Kopist nach flämischer Vorlage, 1560-1590, Zeichnung, Wien, Albertina, Inv. Nr. 24425 (Kat. Karl der Kühne, 2008, Taf. 65)
- Abb.30** Jan van Eyck, Die Angelpartie, Zeichnung, 1417, Paris, Musée du Louvre (Pächt, 1989, Abb. 69)
- Abb.31** Schneiderwerkstatt, Miniatur aus Giovanni de´Grassi, Tacuinum Sanitatis, um 1390 (Spufford, 2004, S. 87)
- Abb.32** Widmungsminiatur aus der Composition de la Sainte Ecriture, Ms. 9017, fol. 38v., 1462, Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique (Kat. Karl der Kühne, 2008, S. 184, Nr. 13)
- Abb.33** Meister der Maria von Burgund, David Aubert präsentiert sein Buch der Margarete von York, Boethius, La consolation des philosophie, Ms. E. f.85, fol. 13v., 1468-77, Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek (Pearson, 2005, Farbtafel II)
- Abb. 34** Jan van Eyck, Arnolfini-Doppelporträt, 1434, London, National Gallery, (Pächt, 1989, Abb. 11)
- Abb.35** Jean Fouquet, Meister Etienne Chevalier, 1452-1455, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Prometheus Bildarchiv)
- Abb.36** Petrus Christus, Hl. Eligius, 1449, New York, Metropolitan Museum of Art (Belting/Kruse, 1994, Nr. 52)
- Abb.37** Herzogin vor Christus, aus Nicolas Finet „Dyialogue de la duchesse de Bourgogne a JHesu Christ“, add. Ms. 7990 fol. 1v., London, British Library (Kat. Karl der Kühne, 2008, Nr. 72, S. 259)
- Abb.38** Hugo von der Goes, Portinari Altar, 1468, Florenz, Galleria degli Uffizi (Belting/Kruse, 1994, Abb. 177)
- Abb.39** Giotto, Franziskuszyklus, Kruzifix von San Damiano, vor 1300, Assisi, San Francesco, Oberkirche, (Hagen, 1998, Abb.22)
- Abb.40** Giotto, Franziskuszyklus, Lossagung Franz vom Vater, vor 1300 Assisi, San Francesco Oberkirche (Hagen 1998, Abb. 19)
- Abb.41** Cimabue, Kreuzigungsszene, Assisi, San Francesco, Querschiff der Oberkirche, um 1290 (Poeschke, 1985, Abb. 75)
- Abb.42** Giottowerkstatt, Magdalenenzyklus, Kreuzigung, um 1315/20, Assisi, San Francesco Unterkirche, Westliches Querhaus, Nordarm (Poeschke, 1985, Abb. 236)
- Abb.43** Giotto, Feuerprobe vor dem Sultan, 1319-1328, Florenz S. Croce, Bardikapelle (Hagen, 1998, Abb. 145)
- Abb.44** Simone Martini, Kreuzabnahme, Teil des Polyptichons Orsini, nach 1315, Antwerpen, Koninklijk Museum (Walther, 1999, S. 55)
- Abb.45** Simone Martini, Kreuztragung, Teil des Polyptichons Orsini, nach 1315, Paris, Musée du Louvre (Walther, 1999, S. 55)

- Abb.46** Simone Martini, Der Hl. Martin wird zum Ritter geschlagen, Detail Musikanten, 1317-1319, Martinszyklus, Assisi, San Francesco, Unterkirche (Walther, 1999, S. 54)
- Abb.47** Simone Martini, Lossagung Martins vom Waffendienst, 1317-1319, Martinszyklus, Assisi, San Francesco, Unterkirche (Poeschke, 1985, S. 284)
- Abb.48** Pietro Lorenzetti, Kreuzigung, um 1325/30, Assisi, San Francesco, Unterkirche, Westliches Querhaus, Südarm (Poeschke, 1985, S. 266)
- Abb.49** Pietro Lorenzetti, Kreuzabnahme, um 1325/30, Assisi, San Francesco, Unterkirche. Westliches Querhaus, Südarm (Poeschke, 1985, S.267)
- Abb.50** Ambrogio Lorenzetti, Erlösungsallegorie, um 1340, Siena, Pinacoteca Nazionale (Belting/Blume, 1989, Abb.116)
- Abb.51** Rogier van der Weyden, Braque Triptychon, um 1452, Paris, Louvre (Belting/Kruse, 1994, Nr. 106-107)
- Abb.52** Magdalenen Tafel, 1280, Florenz, Galleria dell'Accademia (Lustgarten und Dämonenpein, 1987, Abb.7)
- Abb.53** Meister des Hl. Franziskus, Monumentalkruzifix, 1272, Perugia, Pinakothek (Anastasiou, 1996, Nr. 87)
- Abb.54** Englische Initiale, Der Hl. Franz teilt sein Habit, Ms. Yates Thompson 13, fol. 180v., London, The British Library (Anastasiou, 1996, Abb.47)
- Abb.55** Giotto, Die Allegorie der Armut, Franziskus mit der Hl. Penitentia, um 1320, Assisi, San Francesco, Unterkirche, Vierungsgewölbe (Poeschke, 1985, Nr. 246)
- Abb.56** Lucas Moser, Magdalenenaltar, Predella, 1432, Die klugen und die törichten Jungfrauen, Tiefenbronn, Pfarrkirche (Piccard, 1969, Nr. 30)
- Abb.57** Predigt des Hl. Capestran in Bamberg, um 1470 Bamberg, Stadtgalerie (Teufelshörner, 2002, Nr.89)

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

ABBILDUNGEN



Abb.1 Jan van Eyck, Giovanni Arnolfini, 1434, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz



Abb.2 Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, 1430-35, Madrid, Prado

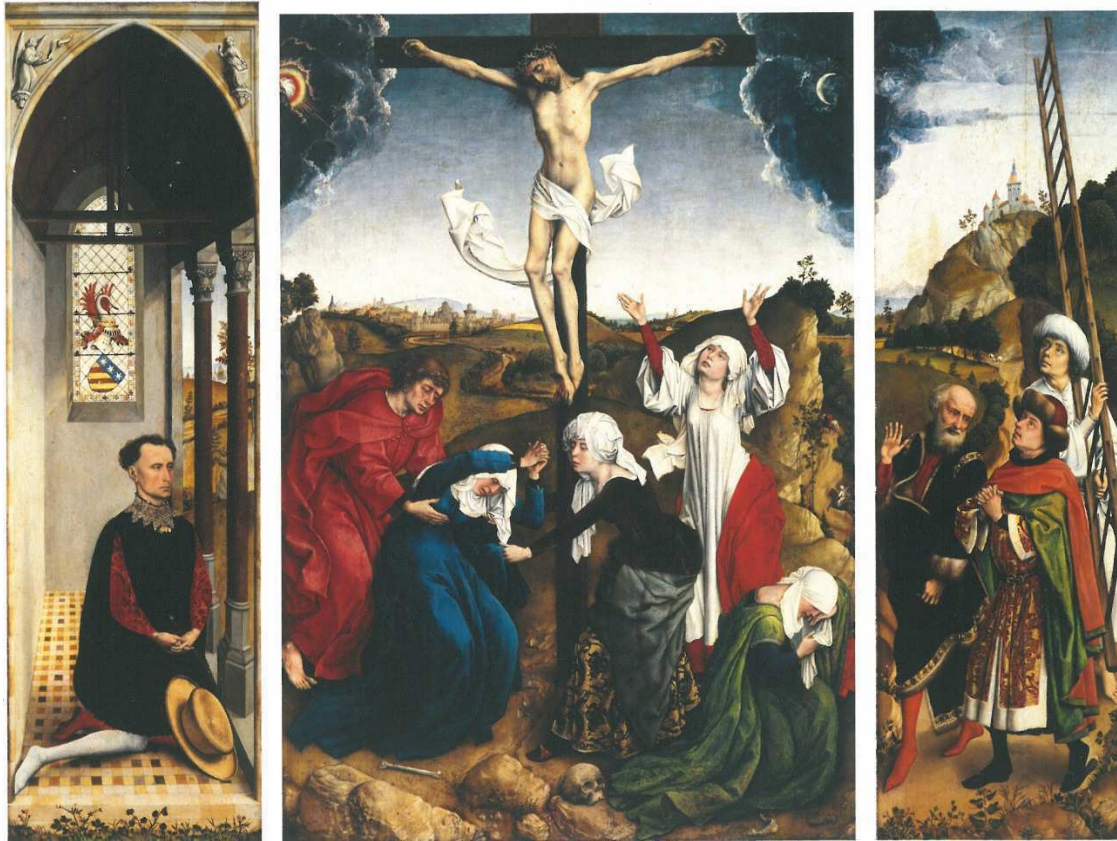


Abb.3 Rogier van der Weyden und Werkstatt, Kreuzigung Christi, 1440-45, Riggisberg bei Bern, Abegg-Stiftung.



Abb.4 Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, Magdalena (Detail), 1430-35, Madrid, Prado



Abb.5 Der Kaufmann John Lethenard und seine Frau Johanna, Grabplatte, unbekannter englischer Künstler, um 1450, London, S. Mary Colechurch

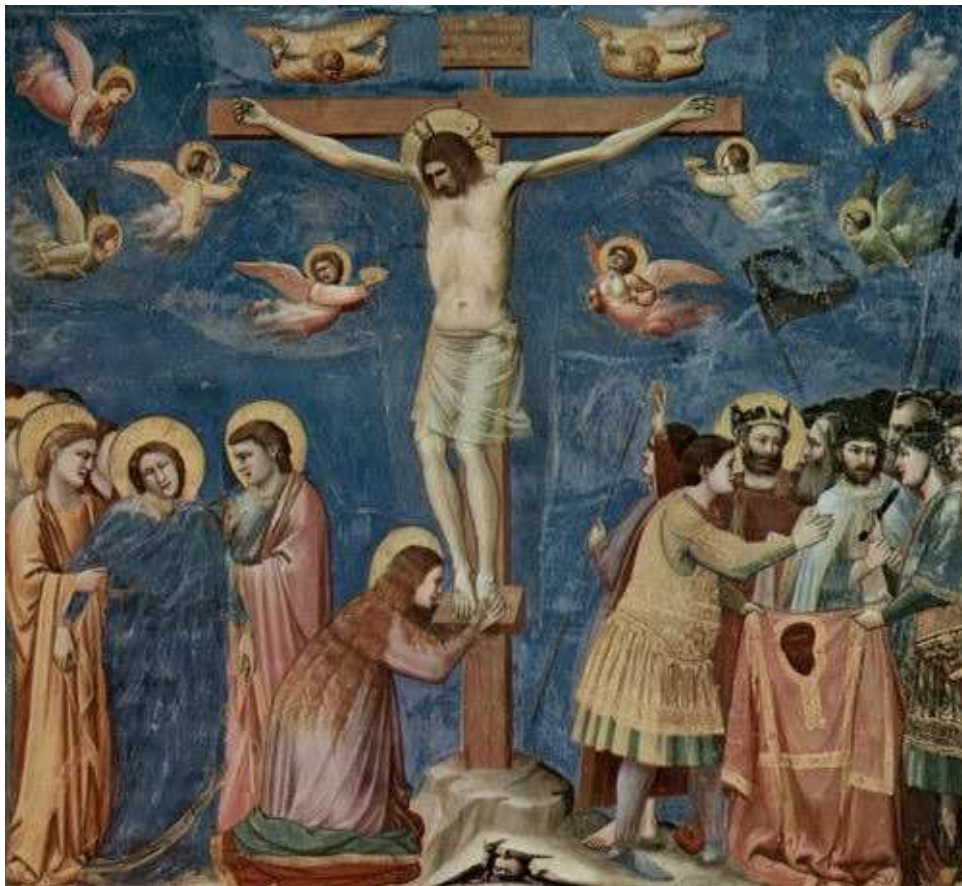


Abb.6 Giotto, Kreuzigung Christi, 1302-1305, Padua, Arenakapelle



Abb.7 Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, Magdalena (Detail), 1430-35, Madrid, Prado



Abb.8 Kopie nach dem Meister von Flémalle, Kreuzabnahme, 1448, Liverpool, National Museum and Galleries on Merseyside



Abb.9 Ekkehard und Uta von Naumburg, 1260, Naumburg, Dom



Abb.10 Teufel auf der Schleppe, Seelenwundergärtlein, 1483, Ulm



Abb. 11 Rogier van der Weyden, Columba Altar, rechter Außenflügel, 1450-56, München, Alte Pinakothek



Abb.12 Meister des Bartholomäus-Altars, Kreuzabnahme, um 1510, Paris, Louvre

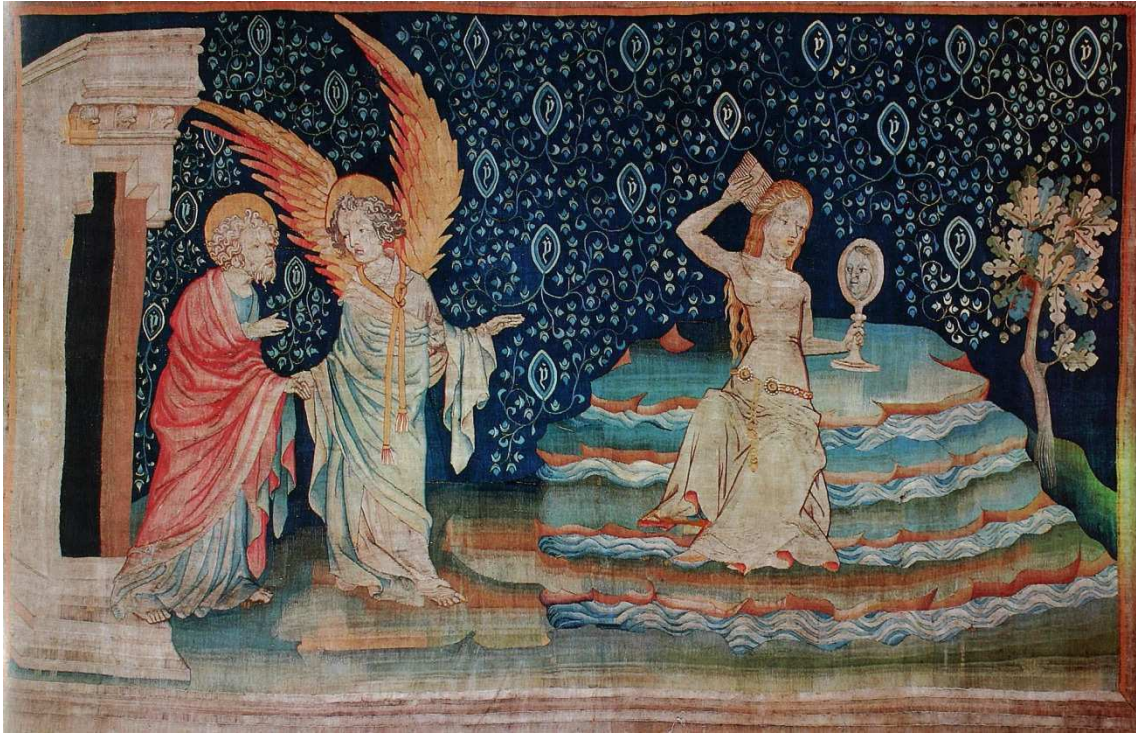


Abb.13 Hure Babylon in der Apokalypse von Angers, 1373-1382, Angers, Schloss



Abb.14 Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme (Detail), 1430-35, , Madrid, Prado



Abb.15 Rogier van der Weyden, Sakramentsaltar, 1440-44, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



Abb.16 Carlo Crivelli, Altar (Detail), Maria Magdalena, 1471-73, Montefiore, San Francesco



Abb.17 Rogier van der Weyden, Sakramentsaltar (Detail), Frauen am Taufbecken mit burgundischen Hörnerfrisuren, 1440-44, Antwerpen, Koninkijk Museum voor Schone Kunsten



Abb.18 Rogier van der Weyden, Porträt der Herzogin von Burgund/Isabella von Portugal, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum



Abb.19 Rogier van der Weyden, Bildnis einer jungen Frau mit Flügelhaube, 1450, Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

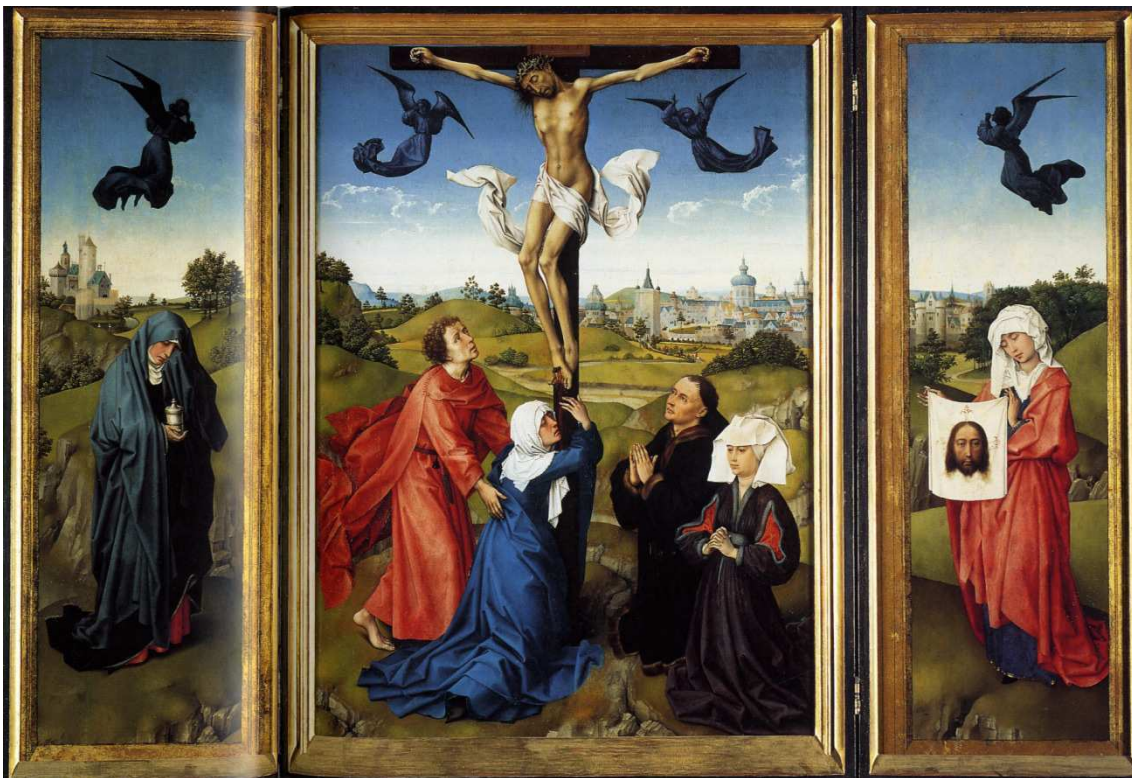


Abb.20 Rogier van der Weyden, Kreuzigung, um 1440, Wien, Kunsthistorisches Museum

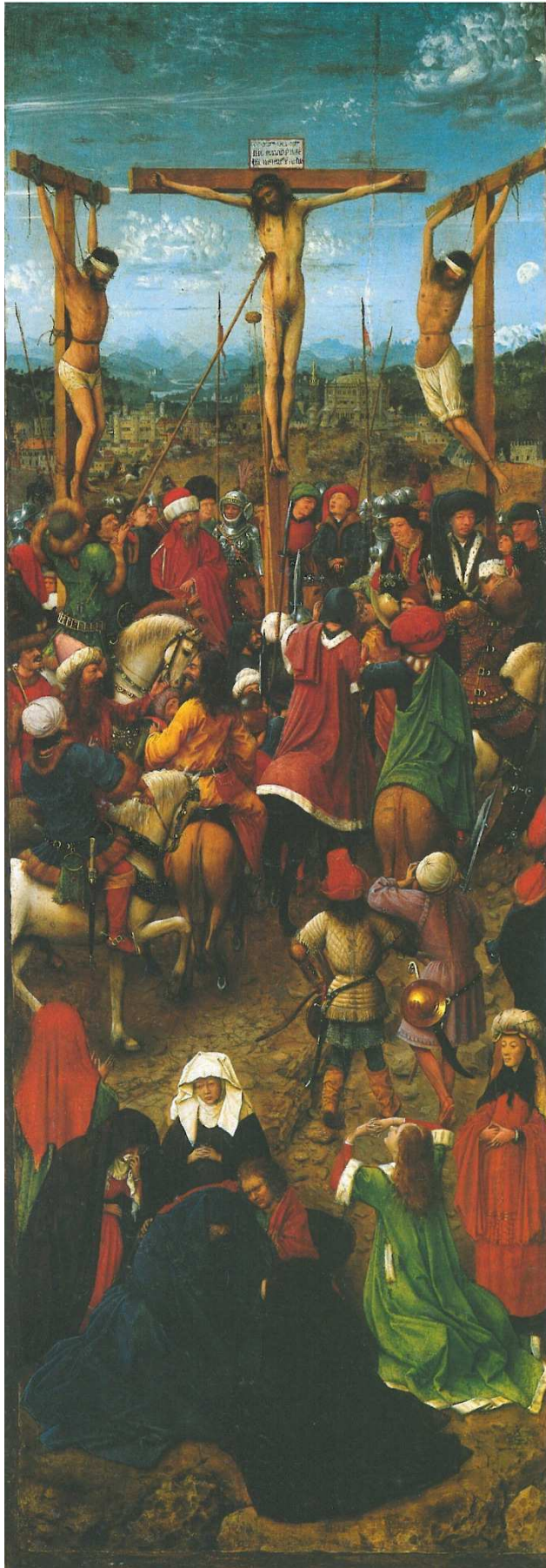


Abb.21 Jan van Eyck, Kreuzigungsdiptychon, 1420-25, New York, Metropolitan Museum of Art



Abb.22 Jan und Hubert van Eyck, Genter Altar (Detail), Kumäische Sybille, 1432, Gent, Kathedrale



Abb.23 Petrus Christus, Beweinung, 1450, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts



Abb.24 Hans Memling, Kreuzigung (Greverade-Altar), 1491, Lübeck, St. Annen Museum



Abb.25 Hans Memling, Beweinung, 1475-80, Rom, Galleria Doria Pamphilj



Abb.26 Hans Memling, Triptychon von Adriaan Reins, 1480, Brügge, Johannes-Hospital, Memling-Museum



Abb.27 Hans Memling, Triptychon mit der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, Außenflügel mit der Darstellung der Maria Magdalena, 1475-80, Cincinatti, Art Museum



Abb.28 Gebrüder Limbourg, Très Riches Heures, Kreuzigung, fol 156v., um 1416, Chantilly, Musée Condé



Abb.29 Maria und Maximilian als Paar. Unbekannter Kopist nach flämischer Vorlage, 1560-1590, Zeichnung, Wien, Albertina, Inv. Nr. 24425



Abb.30 Jan van Eyck, Die Angelpartie, Zeichnung, 1417, Paris, Louvre



Abb.31 Schneiderwerkstatt, Miniatur aus Giovanni de' Grassi, Tacuinum Sanitatis, um 1390



Abb. 32 Widmungsminiatur aus der Composition de la Sainte Ecriture, Ms. 9017, fol. 38v., 1462., Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique,



Abb.33 Meister der Maria von Burgund, David Aubert präsentiert sein Buch der Margarete von York, Boethius, *La consolacion des philosophie*, Ms. E. f.85, fol. 13v., 1468-77, Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek



Abb.34 Jan van Eyck, Arnolfini-Doppelporträt, 1434, London, National Gallery



Abb.35 Jean Fouquet, Meister Etienne Chevalier, 1452-1455, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz



Abb.36 Petrus Christus, Hl. Eligius, 1449, New York, Metropolitan Museum of Art



Abb.37 Herzogin vor Christus, aus Nicolas Finet „Dyalogue de la duchesse de Bourgogne a Jhesu Christ“, add. Ms. 7990 fol. 1v, London, British Library,



Abb.38 Hugo von der Goes, Portinari Altar, 1468, Florenz, Galleria degli Uffizi



Abb.39 Giotto, Franziskuszyklus, Kruzifix von San Damiano, vor 1300, Assisi, San Francesco, Oberkirche



Abb.40 Giotto , Franziskuszyklus, Lossagung Franz vom Vater, vor 1300, Assisi, San Francesco Oberkirche



Abb.41 Cimabue, Kreuzigungsszene, um 1290, Assisi, San Francesco, Querschiff der Oberkirche

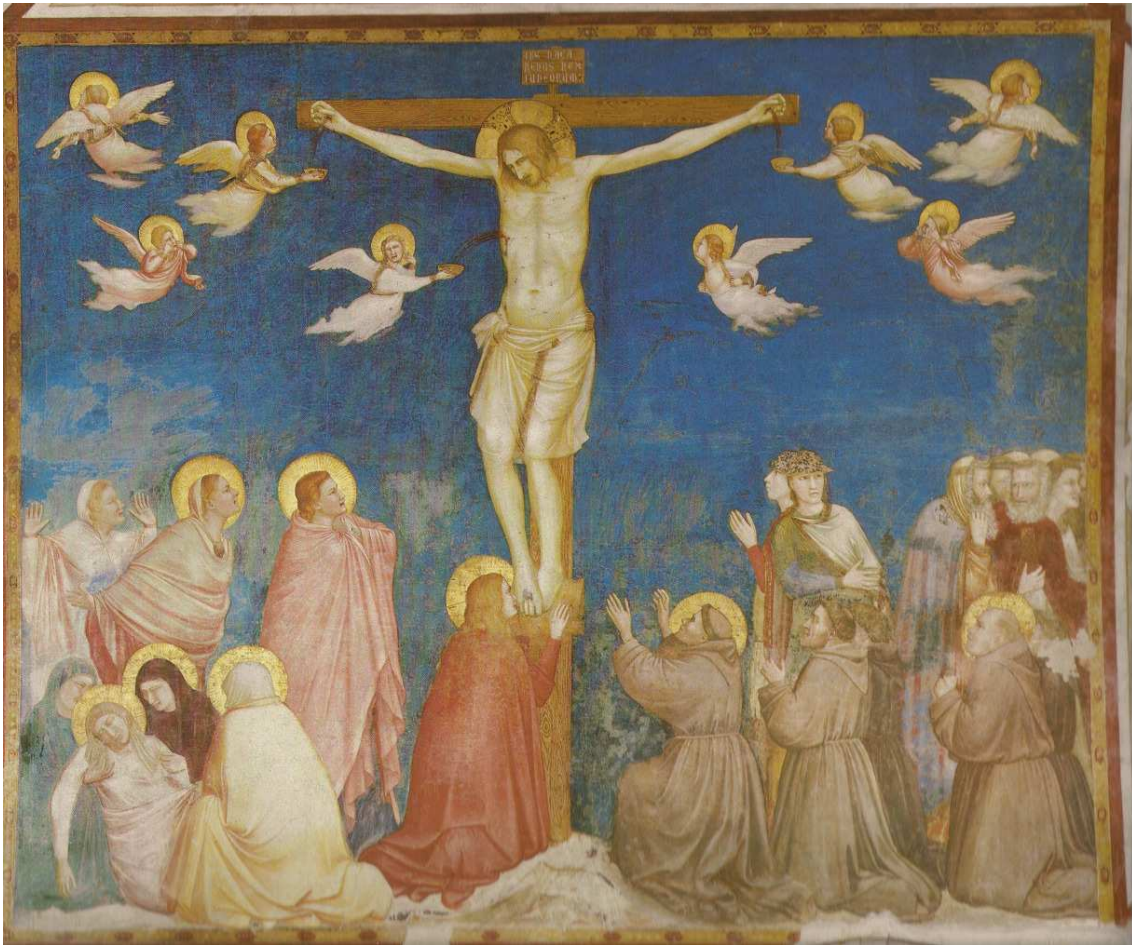


Abb.42 Giotto-Werkstatt, Magdalenenzyklus, Kreuzigung, um 1315/20, Assisi, San Francesco Unterkirche, Westliches Querhaus, Nordarm



Abb.43 Giotto, Feuerprobe vor dem Sultan, 1319-1328, Florenz, S. Croce, Bardikapelle

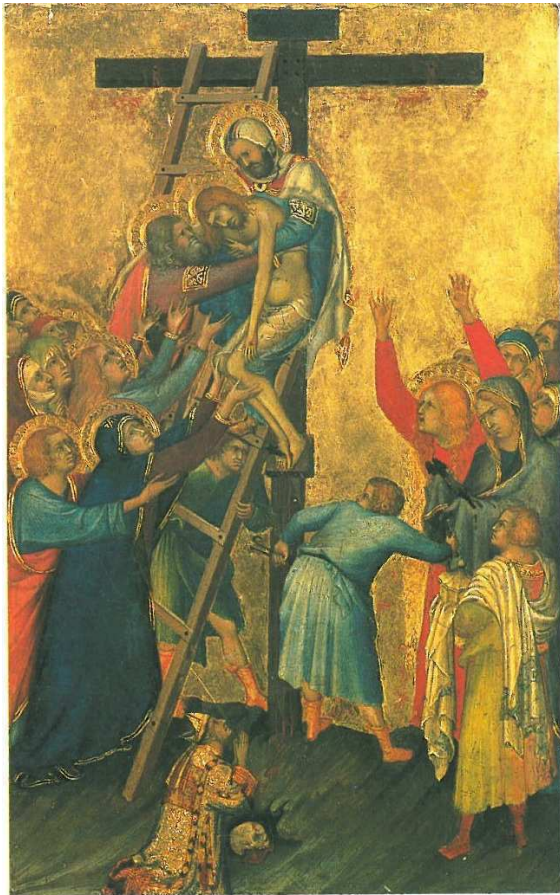


Abb.44 Simone Martini, Kreuzabnahme, Teil des Polyptichon Orsini, nach 1315, Antwerpen, Koninklijk Museum



Abb.45 Simone Martini, Kreuztragung, Teil des Polyptichons Orsini, nach 1315, Paris, Musée du Louvre



Abb.46 Simone Martini, Der Hl. Martin wird zum Ritter geschlagen, Detail Musikanten, 1317-1319 Martinszyklus, Assisi, San Francesco, Unterkirche



Abb.47 Simone Martini, Lossagung Martins vom Waffendienst, Martinszyklus, 1317-1319, Assisi, San Francesco, Unterkirche

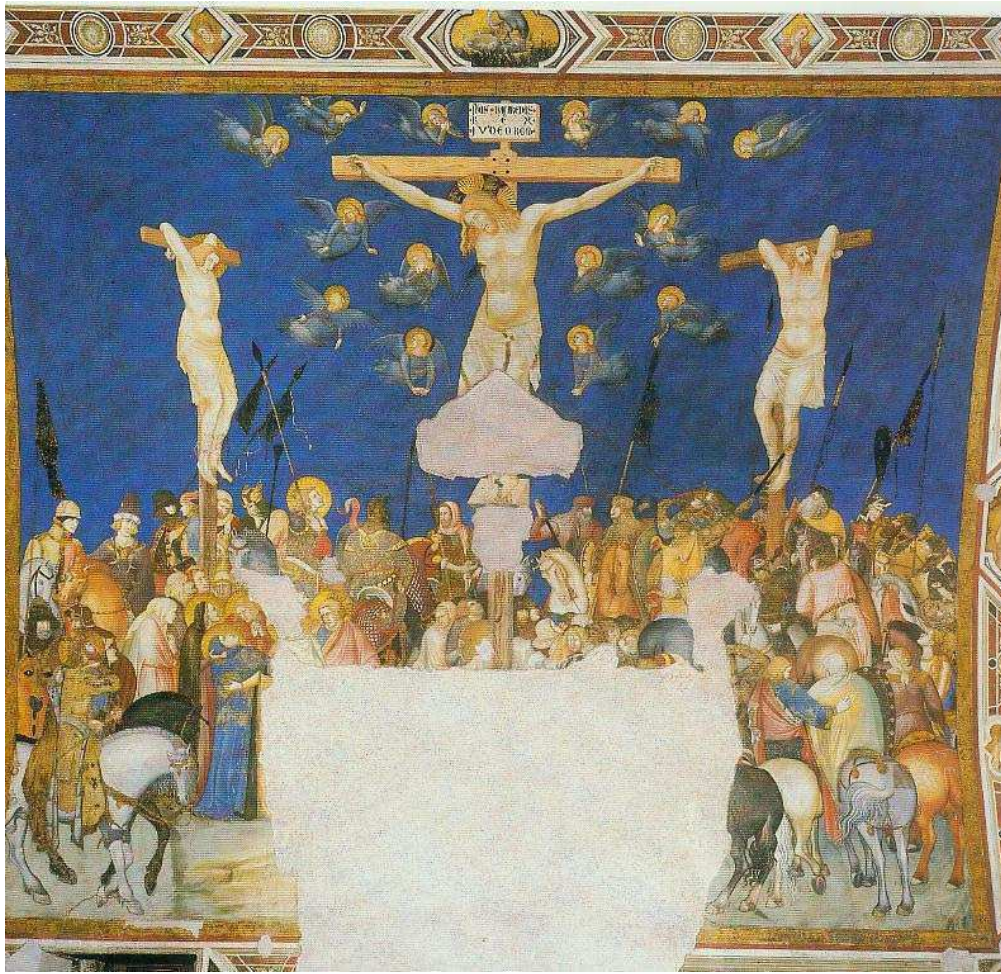


Abb.48 Pietro Lorenzetti, Kreuzigung, um 1325/30, Assisi, San Francesco, Unterkirche, Westliches Querhaus, Südarm



Abb.49 Pietro Lorenzetti, Kreuzabnahme, um 1325/30, Assisi, San Francesco, Unterkirche. Westliches Querhaus, Südarm



Abb.50 Ambrogio Lorenzetti, Erlösungsallegorie, um 1340, Siena, Pinacoteca Nazionale,



Abb.51 Rogier van der Weyden, Braque Triptychon, um 1452, Paris, Louvre



Abb.52 Magdalenentafel, 1280, Florenz, Gall. dell'Accademia

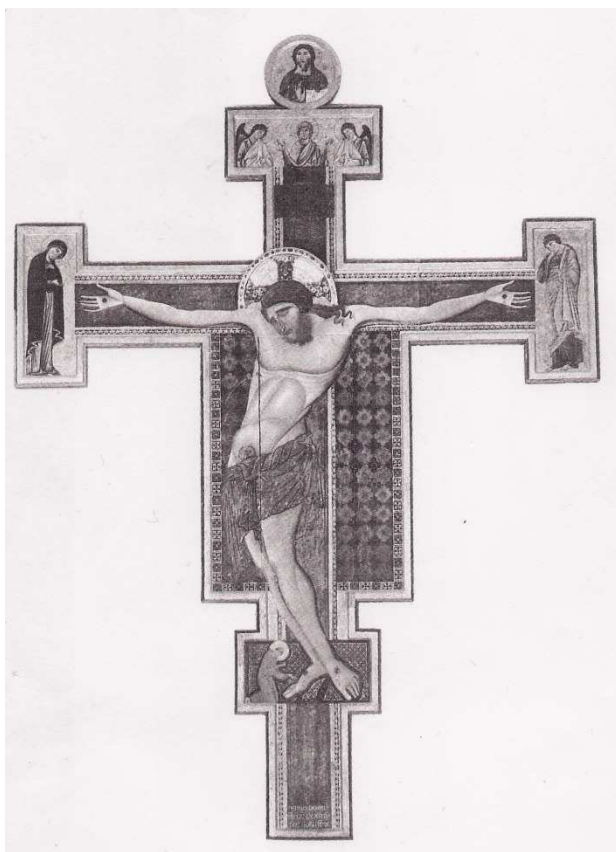


Abb.53 Meister des Hl. Franziskus, Monumentalkruzifix, 1272, Perugia, Pinakothek

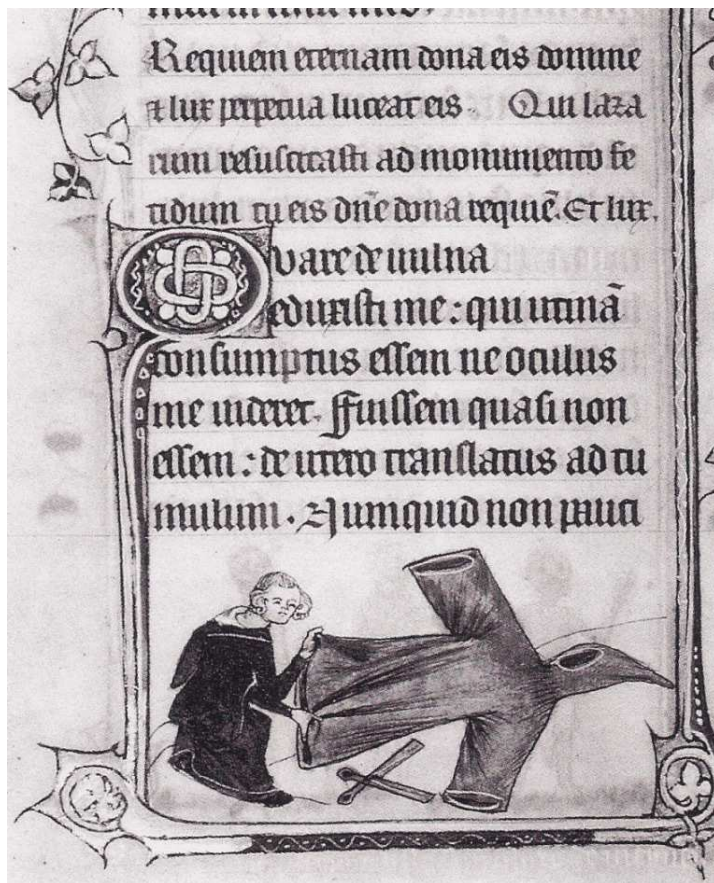


Abb.54 Englische Initiale, Der Hl. Franz teilt sein Habit, Ms. Yates Thompson 13, fol. 180v., London, The British Library



Abb.55 Giotto, Die Allegorie der Armut, Franziskus mit der Hl. Penitentia, um 1320, Assisi, Unterkirche, Vierungsgewölbe



Abb.56 Lucas Moser, Magdalenenaltar, Predella, 1432, Die klugen und die törichten Jungfrauen, Tiefenbronn, Pfarrkirche

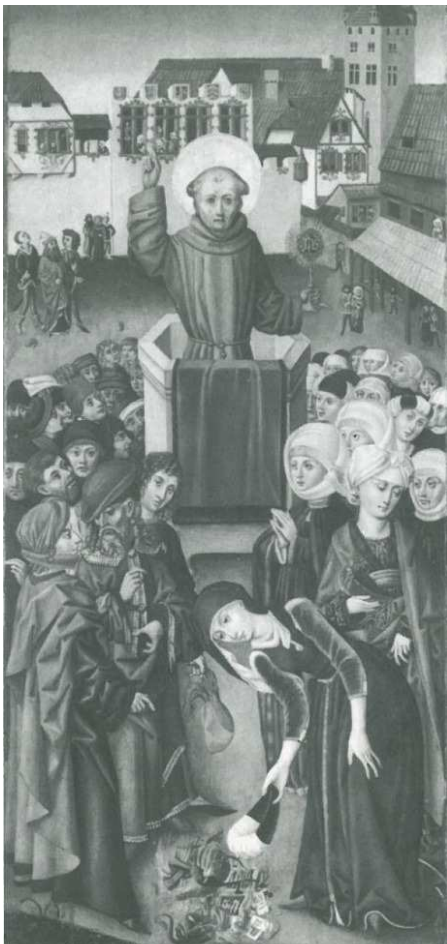


Abb.57 Predigt des Hl. Capestran in Bamberg, um 1470, Bamberg, Stadtgalerie

Zusammenfassung

Betrachtet man heute Heiligendarstellungen in Kreuzigungsdarstellungen wie jenen von Rogier van der Weyden, besticht das äußere Erscheinungsbild der Protagonisten durch einen hochmodischen Auftritt. Dadurch wird das dargestellte Geschehen dem Betrachter in einer zuvor nicht gekannten Unmittelbarkeit präsentiert.

Die vorliegende Arbeit zu „Mode unter dem Kreuz“ befasst sich daher mit der Beziehung von Zeitmode und Heiligentracht unter dem Kreuz und deren Darstellungsentwicklung im 14. und 15. Jahrhundert, und versucht das Wesen der medialen Kommunikation zwischen Heiligenbildern und Auftraggebern zu erfassen, um Evidenz und Entwicklung des vestimentären Codes aufzuzeigen.

Zwischen Giotto und dem Meister des Bartholomäus-Altars wurde die Kleidung der Protagonisten zu einem bildimmanenten Gestaltungsmittel. In der Paduaner Kreuzigung von Giotto und in der „erweiterten Kreuzigung“ Ambrogio Lorenzettis, die eine Bühne für zahlreiche Statisten ist, wurde das „Zeitkostüm“ der Protagonisten zu einem bildlichen Ausdrucksträger, der das Geschehen in die Gegenwart der Betrachter rückte und so seine Glaubwürdigkeit verstärkte. In der französischen Buchmalerei vermischen sich märchenhafte Phantasiekostüme der Buchilluminatoren mit der frühen burgundischen Mode, z.B. in der Kreuzigungsszene der Très Riches Heures der Gebrüder Limbourg. Jan van Eyck kleidet die Kreuzigungsfiguren in prächtige, z. T. der burgundischen Mode entlehnte Kostüme. Rogier van der Weyden und seine Zeitgenossen verfeinern die Darstellung mit größter Sorgfalt und exklusivem Raffinement. Eine Steigerung erfährt die Behandlung des Kostüms in den manierten Szenen von Dirk Bouts und an der Schwelle zur Renaissance, z.B. von den Figuren des Meisters des Bartholomäus-Altars.

Bei all diesen Darstellungen besticht das äußere Erscheinungsbild einiger Protagonisten durch einen modischen und extrem textilaufwendigen Auftritt. Maria Magdalena, oftmals gekleidet in engem Surkot und in erotischer Silhouette, oder Josef von Arimathia in auffälligen Beinkleidern mit kostbar verbrämten Wämsen und Mänteln, bestimmen die Silhouette auf dem Berg Golgotha. Diese Beobachtung führt zu der Frage, wie nahe die jeweiligen Protagonisten der damaligen Zeitmode waren, und ob diese „Verhüllungen“ von Heiligen, deren Biographie einen starken Bezug zur Kleidung hat, von Anfang an als mediales Konstrukt bildlich eingesetzt wurden. Kleidung wird bei den Darstellungen des Hl. Franziskus oder der Hl. Maria Magdalena zu einer „sprechenden Hülle“ des Körpers.

So hat die synthetisierte Vita der Hl. Maria Magdalena im 14. und 15. Jahrhundert, die sich aus der Maria aus Magdala, der Maria Ägyptica, der Maria aus Bethanien und teilweise auch aus der komplexen Vita der Maria Salome zusammensetzt, mehrere vestimentäre

Hüllenvorgaben, also eine ganze Kleiderkammer für die Darstellung zur Verfügung. Schauplatz der Hüllen, „Catwalk“ der Bibel, ist ein prominenter Ort, wo es sich lohnt, gut angezogen zu sein – es ist der Hauptplatz des Christentums – die Kreuzigung Christi.

Die Varianten der Bußkleidung waren im franziskanischen Kontext beliebt, weil sie sich auf den „poverello“ Franziskus und damit auf die *conformitas* Christi bezogen. Die Kleidung des „poverello“ Franziskus war ein medial eingesetztes vestimentäres Konstrukt. Sein *ennui* resultierte aus dem materiellen und vestimentären Überfluss eines von Textil geprägtem Elternhauses. Sein Vater handelte zwischen Assisi und Frankreich mit den kostbarsten Stoffen und kleidete seinen Sohn entsprechend standesgemäß ein, so dass dessen Biographie von Anfang an auf Stoff gebaut ist. Die Stationen im Franziskus Leben reichen vom öffentlichen Entkleiden und Eintreten in den Orden zu Beginn bis zum völlig nackten Sterben in Portiuncula und hängen immer mit dem Anlegen und Ablegen von Hüllen zusammen.

Für den luxusverliebten Hof in Burgund, der eine ganze Reihe von Kreuzigungsdarstellungen in Auftrag gab, war es in erster Linie das hochmodische Kleid der reichen und schönen Patrizierin aus Magdala. Prachtentfaltung galt an den Höfen des späten Mittelalters als Tugend, sie war als „Magnifizenz“ ethisches Gebot und der schiere Wert eines Kunstwerks, gepaart mit der Kunstfertigkeit der Bearbeitung, der Ausgefallenheit und Besonderheit der Darstellung bestimmten seine Geltung. Kleidung in vielerlei Gestalt spielte für die Choreographie der Macht, den magnifizenten Luxus, wie überhaupt für die soziale Ordnung der Vormoderne, eine herausragende Rolle.

Kleidung als sprechende Hülle von Heiligen bietet eine noch unbearbeitete Stofffülle für die kostümhistorische Forschung. Nicht selbstverständlich kann man von den Kleidern der Heiligen auf Altarbildern auf Kleider der Gesellschaft schließen. Dass jedoch die „Hüllen“ der Heiligen auf den Altarbildern einem eigenen Dresscode unterliegen, der teilweise metaphorisch, teilweise symbolisch und legendarisch bedingt ist, ist die zentrale These dieser Untersuchung. So werden die Hüllen der Heiligen auf den Altarbildern zur eigenen Determinante der Ikonographie, da Kleidung als wesentlicher Teil der materiellen Kultur der Neuzeit besonders für die Kunstgeschichte als historische Bildwissenschaft methodisch relevant ist.

ABSTRACT

Fashion under the Cross. Rogier van der Weyden and his Contemporaries. **Communication and Clothing in Religious Art**

Looking at the medieval depiction of saints, e.g. on crucifixion panels of Rogier van der Weyden, one is still impressed by the fashionable figuration of the protagonists of these paintings. The dressed up saints present to us the narration of the bible in a previously unknown way. The saints are shown in a timeless stereotype form of their dress. This mode changes radically in the fifteenth century.

This study will focus especially on one person, namely Mary Magdalene. Through her appearance and her fashionable dress, the concepts of the pictures that present this female saint reveal a new media dimension. On the one hand the fashionable staging of Mary Magdalene at the foot of the cross seems to be realistic, but on the other hand her dress code is used by the painters and the patrons as a medium of communication.

Judging from the artistic and literary evidence, the depiction of Mary Magdalene presents a new aspect of dress in religious communication. This study will present this new aspect.

The present study on “Fashion and crucifixion“ deals with the relationship between the general dressing style of the respective time period, the vestment of saints at the crucifix, as well as the development of presenting them in the fourteenth and fifteenth century. It is also intended to show the character of media communication between the images of saints and their patrons, in order to provide evidence and show the development of the dress code (vestment code).

Bildungsweg

- 2006-2010 Doktoratsstudium an der Universität Wien
1999-2000 Lehrgang Kulturmanagement am Institut für Kulturmanagement der Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Wien.
1991-2002 Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Theaterwissenschaften an der Universität Wien, Gastsemester an den Universitäten von Salzburg (1996) und Kiel (1997) Magisterarbeit bei Univ. Prof. Michael Viktor Schwarz, Universität Wien, „Die Harfe am Kreuz“ (z.Zt. in Publikation), 2002 Diplom
1987–1989 Ausbildung zur Buchhändlerin in der Kunst- und Architekturfachbuchhandlung Sautter und Lackmann, Hamburg
1986-1987 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Hamburg
1986 Katharineum zu Lübeck, Abitur

Berufstätigkeit

- 2009 - Kultur- und Projektmanagement, FIS – Landes – Skimuseum, Werfenweng
2006 - Museumskonzeption und -inventarisierung, Salzburg, Verein „Sound of Music“
2006-2009 Fachbuchhändlerin
Seit 2004 Freiberufliche Kunsthistorikerin,
2003-2004 Künstlerischer Vorstand, Museum Schloss Ahrensburg
2000-2003 Leitung des Museums Schloss Ahrensburg
1995-1996 Volontariat im Kunsthistorischen Museum, Wien
1990–1991 Nishen Verlag (Berlin – London), London, Assistant to the Publisher
1989-1990 Buchhandlung Sautter und Lackmann, Hamburg, Leiterin der Abteilung Kunstbuch

Wissenschaftliche Tätigkeiten und Publikationen (Auswahl)

- In Druck Heiligenmode. In: Ausst. Kat. Gotik in Salzburg, Salzburg
2010 Rezension: Philipp Zitzlsperger, Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte. Berlin 2008 In: Z.S. für Waffen- und Kostümkunde II/2010.
2006 Hofleute, Heilige und Götter– Gewand und Nacktheit im Goldegger Rittersaal. In: Konrad Balder Schäuuffelen. Der Narrenhut, Goldegg 2006, S. 26f.
2006 Das Schöpferische und die Natur – Das Weibliche und die Kunst. Textilsulpturen von Rosemarie Ott. In: Vernissage 10/2006, S. 82-85
2006 Das Schöpferische – Die Natur – Das Weibliche – Die Kunst. Textilsulpturen von Rosemaria Ott“, In: Rosemaria Ott “nolite nos tangere” Katalog Salzburg, 2006, S.5-9.
2004 Die Harfe am Kreuz / Harfa na Krizia, In: Uemini/Galéria, Bratislava 2005, S. 303-312.
2001 Museumskonzept „Museum Schloss Ahrensburg“. Chancen, Perspektiven, Aufgaben, Ahrensburg 2001
1996 Ein Kruzifix des „Internationalen Stils“ um 1400 aus Ruppersthal in Niederösterreich. In: Österreichischen Zeitschrift für Kunst- und Denkmalspflege L 3/1996, S. 187-194