



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Zur Entstehung des Genres der türkischen
Sultaninnenporträts im Europa des 16. Jahrhunderts“

verfasst von / submitted by

Ramazan Kemal Kulaksiz, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	2
2	Europa und die Türken	6
2.1	Das imaginierte Bild des Sultans	10
2.2	Gentile Bellini am osmanischen Hof	14
3	Sultaninnenbilder in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts	19
3.1	Erhard Schön und Hans Sebald Beham in Nürnberg	33
4	Sultaninnenbilder um die Mitte des 16. Jahrhunderts	40
4.1	Matteo Paganis venezianische Sultanin	42
4.2	Tizian und die Nachfolge	51
5	Sultaninnenbilder in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts	66
5.1	Ferdinand II. von Tirol: „Orientalinnen“ im Schloss Ambras	66
5.2	Theodor de Brys Vitae et icones Sultanorum turcicorum	70
5.3	Melchior Lorck und seine Holzschnitte aus Istanbul	76
6	Fazit	84
7	Literaturverzeichnis	88
8	Abbildungsverzeichnis	97
9	Abbildungen	105
10	Abstract (Deutsch)	167
11	Abstract (English)	168

1 Einleitung

Die Bilder, die angezeigt werden, sobald der Terminus „Harem“ in diversen Online-Suchmaschinen eingegeben wird, ist heterogen und entspricht ganz den romantisierenden Orientdarstellungen: Spärlich bekleidete Frauen tanzen oder ruhen in Innenräumen, Bädern oder Gärten. Ad hoc kommen einem Jean-Auguste-Dominique Ingres *Die große Odaliske* und Jean-Leon Geromes *Bad in einem Harem* als zwei prominente Beispiele aus dem 19. Jahrhundert in den Sinn. Oft sind auch männliche Figuren zu sehen, welche sich am Anblick der Damen ergötzen. Die Frauen werden auf passive, sexuell konnotierte Objekte reduziert, die dem Müßiggang verfallen sind. Dieser kollektive Paralogismus vom Harem als einem Ort fleischlicher Gelüste wurzelt darin, dass er nur vom Sultan selbst, seinen engsten Familienangehörigen und Eunuchen betreten werden durfte. Diese Abgeschlossenheit befeuerte westliche Haremsphantasien, die bis in die Gegenwart währt. Leslie Peirce, ehemalige Professorin der Geschichte an der *New York University*, gesteht, dass sie lange Zeit „Opfer“ dieses westlich- europäisch geprägten Irrglaubens war:

„Auch ich dachte zu Beginn meiner Arbeit: ‚Haremsfrauen sind doch nicht wichtig. Um die Frauen der osmanischen Herrscher brauchst du dich nicht zu kümmern. Die liegen doch sowieso nur den ganzen Tag herum und warten, dass der Sultan sie zu sich ruft und sie Kinder gebären können.‘ Ich hatte die Vorstellung, dass da diese passiven, spärlich bekleideten Frauen waren, die ihre Zeit damit verbrachten zu warten. Reine Sexualobjekte eben.“¹

Der Harem des Topkapı-Palasts in Istanbul war gebunden an ein strikt politisch-hierarchisches System, an dessen Spitze neben der Herrschermutter all diejenigen Frauen standen, die der Dynastie Söhne bzw. potentielle Thronerben gebären konnten: Die Sultaninnen. Aufgrund der Anonymität dieser Frauen – bedingt durch den nahezu gänzlich isolierten Lebensraum und die gesellschaftlichen Konventionen – ist über ihre Lebensläufe nur wenig und meist nur Spekulatives bekannt. Dementsprechend stellt die Popularität von Haremsdamen Ausnahmefälle dar und verweist zugleich auf die Einzigartigkeit ihrer Lebensläufe, die für Aufsehen sorgten. Im 16. Jahrhundert, als das Osmanische Reich seine Präsenz in den Westen ausweitete und bis nach Wien vordrang, entstanden in Europa Porträts von türkischen

¹ Mätressen - Die geheime Macht der Frauen, Teil 2, 2005, Minute 4:21 bis 4:45. Die dreiteilige, in Deutschland produzierte Dokumentationsreihe von Jan Peter und Jury Winterberg behandelt die Frauen von folgenden Männern: Ludwig XIV., Sultan Süleyman I. und Papst Alexander VI. <https://www.youtube.com/watch?v=TUIRSihuI9U> (Letzter Aufruf: 21.07.2022).

Sultaninnen, welche länderüberspannend faszinierten. Der Fokus der vorliegenden Masterarbeit soll auf eben diesen hochrangigen Frauen liegen, die sich in der Frühen Neuzeit an großer Beliebtheit erfreuten.

In der Kunstgeschichte wurden türkische Sultaninnen kaum beachtet. Knapp erwähnt werden sie, wenn Themen aufgegriffen werden, die in Bezug zu Orientalismus oder Türken bzw. zum Osmanischen Reich stehen. Doch auch dann nur an der Peripherie: Sie werden lediglich allgemein genannt, aber nicht ausführlich behandelt. Dies kann auf die oben erwähnte Anonymität der Haremsbewohnerinnen zurückgeführt werden, welche das Forschen hinsichtlich dieses Sachverhaltes maßgeblich erschwert. Zumeist sind die Werke völlig kontextlos. Oftmals ist unklar, wen die Porträtierte darstellt. Daher ist es nicht weiter überraschend, dass die Literatur bezüglich dieser Thematik stark zurückhaltend ist. Auf historischer Ebene ist Leslie Peirce zu nennen. Sie forschte, schrieb und lehrte über das Osmanische Reich sowie den Mittleren und Nahen Osten. Dabei legte sie ein besonderes Augenmerk auf die Geschlechterforschung.² In ihrem Buch *The Imperial Harem. Women and Sovereignty in the Ottoman Empire* (1993) schreibt sie über den Harem und die Rolle seiner Bewohnerinnen. Darauf basierend verfasste sie später die Biografie von Sultanin Hürrem: *Empress of the East. How a European Slave Girl Became Queen of the Ottoman Empire* (2017). Auf kunsthistorischer Ebene sind der knappe Artikel „Tizians Bildnisse türkischer Sultaninnen“³ des Kunsthistorikers Georg Gronau und *Before the Odalisque. Renaissance Representations of Elite Ottoman Women*⁴ von Heather Madars, Professorin der Kunstgeschichte der *Humboldt State University* zu nennen. Beide befassen sich nur allgemein mit der Thematik und gehen nicht in die Tiefe; vielmehr stellen sie einige Bildnisse synoptisch vor.

Im Rahmen dieser Masterarbeit soll daher erstmals das Genre der türkischen bzw. osmanischen Sultaninnenporträts im Europa des 16. Jahrhunderts zur Kernthematik einer wissenschaftlichen Arbeit werden. Einige darunter wurden von angesehenen Künstlern wie Tizian (um 1488-1579), Cristofano dell’Altissimo (um 1525-1605) oder Melchior Lorck (um 1527-1594) hergestellt und manch andere waren Bestandteil der Sammlung von Ferdinand II. von Tirol und schmückten die Wände von *Schloss Ambras* und *Schloss Ruhelust in Innsbruck*. Das primäre Anliegen der Masterarbeit ist, anhand von einer Auswahl an Werken (Ölbilder,

² Für mehr Information bezüglich ihrer Person und verfasste Werke siehe die Website der New York University: <https://as.nyu.edu/faculty/leslie-peirce.html> (letzter Aufruf: 21.07.2022).

³ Georg Gronau, Tizians Bildnisse türkischer Sultaninnen, in: Beiträge zur Kunstgeschichte (Franz Wickhoff gewidmet), 1903, S. 132-137.

⁴ Heather Madar, Before the Odalisque. Renaissance Representations of Elite Ottoman Women, in: Early Modern Women. An Interdisciplinary Journal, vol. 6, 2011, S. 1-41.

Holzschnitte und Kupferstiche) erstmals eine Materialsammlung zu schaffen, welche als Bezugsquelle für künftige Forschungsarbeiten herangezogen werden kann. Daraus ergeben sich folgende Fragestellungen: Wann und wo entstanden die ersten Bilder von Sultaninnen? Welche historische Figur ist der Auslöser und warum? Gab es Vorlagen? Wie verhalten sich diese Werke untereinander, wie verläuft die ikonographische Entwicklung und ist die Dargestellte immer als Sultanin erkennbar? Was zeichnet sie aus und sind Bildtypen auszumachen? Als Primärquelle der Arbeit dient daher der Korpus an besagten Bildnissen. Es kann die Hypothese aufgestellt werden, dass sie das Produkt der kollektiv- europäischen Imagination von osmanischen Hofdamen/Sultaninnen sind. Jedoch kamen die Vorstellungen über die Erscheinung der Sultanin nicht aus dem luftleeren Raum; sie mussten sich auf Bekanntes aus den eigenen Kulturräumen stützen. Denn schlussendlich mussten sie für die westlichen Rezipient:innen lesbar sein.

Für die Erforschung der Werke bzw. den allgemeinen Interpretationsversuch soll Erwin Panofskys dreistufiges ikonographisches Modell aufgegriffen werden.⁵ Dieses konzentriert sich auf die Analyse von Symbolen und Motiven in einem kulturellen Kontext, um die Bedeutung und die historischen Bedingungen zu verstehen, die zum Entstehen eines Kunstwerks beitragen. Es ist wichtig zu betonen, dass das Modell in dieser Masterarbeit nicht dogmatisch angewendet, sondern werkspezifisch angepasst werden soll, um die Besonderheiten und Schwerpunkte jedes einzelnen Werks angemessen zu berücksichtigen. Zusammenfassend soll eine komparative Bildanalyse durchgeführt werden, um die ikonographische Entwicklung innerhalb des Genres zu untersuchen.

Zu Beginn der Arbeit wird das Verhältnis zwischen Osmanischem Reich und Europa als Grundlage für das Interesse am "Fremden" erläutert. Anschließend wird die Entstehung der türkischen Herrscherporträts anhand von Fatih Sultan Mehmed als Vorstufe der Sultaninnenbildnisse behandelt. Der Hauptteil der Arbeit beschäftigt sich mit dem eigentlichen Genre der türkisch-weiblichen Machtfiguren in der ersten Hälfte, um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Dabei werden Sultanin Hürrems Lebenslauf – zugeschnitten auf die Thematik der Arbeit –, osmanisch-venezianische Beziehungen und

⁵ Diese drei Stufen setzen sich wie folgt zusammen: Ikonographie: Die Identifizierung von Symbolen, Themen und Motiven in einem Kunstwerk und ihre Bedeutung innerhalb eines kulturellen Kontexts. Ikonologie: Die Interpretation der Bedeutung dieser Symbole, Themen und Motive und wie sie in Bezug auf die sozialen, politischen und kulturellen Bedingungen der Zeit, in der das Kunstwerk geschaffen wurde, interpretiert werden können. Stilgeschichte: Die Untersuchung der formellen Elemente des Kunstwerks und ihrer Verbindung zur kulturellen Tradition und historischen Kontexten.

Kostümbücher einbezogen, um den Kontext zu erläutern. Abgeschlossen wird die Masterarbeit mit einem Resümee und einer Einteilung der besprochenen Bildnisse in Darstellungstypen.

2 Europa und die Türken

Der Ursprung des Volksstamms der Türken ist nicht gesichert, dürfte sich aber „auf das mittelasiatische Gebiet erstrecken, das von den Gebirgen Altai und Sajan an der sibirisch-mongolischen Grenze, Tienschan an der Grenze zwischen Sowjetisch- und Chinesisch-Turkestan, Altyn-Tag an der Nordwestgrenze Tibets und Chingan in Nordostchina eingefaßt wird.“⁶ Dabei handelte es sich um eine Region, die von Nomaden als Weideland genutzt wurde.⁷ Von dieser Urheimat in Zentralasien emigrierten die turkvolkischen Stämme ab dem 11. Jahrhundert bis nach Kleinasien, wo sie schließlich zum Islam konvertierten. Aus diesen nomadischen Stämmen kristallisierten sich viele kleine Fürstentümer heraus.⁸ Der Emir (Herrscher/Fürst) Osman I. (1281-1326), Sohn des Ertuğrul Gazi (1198-1281/1282), war der Herrscher einer dieser Fürstentümer. Er war so erfolgreich, dass sich ihm immer mehr Krieger anschlossen und aus seinem anfänglich nur kleinen Stamm ein großer wurde. Auch sein Herrschaftsgebiet dehnte sich, basierend auf seinem Expansionswunsch Richtung Westen, stetig aus und Osman nahm nach und nach die byzantinischen Territorien Karacahisar, İnegöl, Bilecik und Yenişehir ein.⁹ Schließlich führte er die Fürstentümer zusammen und etablierte ein einheitliches Staatswesen. Somit wurde Osman I. zum Gründer des Osmanischen Reichs, welches bis 1922 währte.¹⁰

1326 gelang es seinem Sohn Orhan I. (1281-1359), die byzantinische Stadt Prusa einzunehmen und daraus die erste osmanische Hauptstadt, Bursa, zu machen.¹¹ 1354 drangen die Osmanen bis zu den Dardanellen vor und nahmen die nächste byzantinische und sich in Europa befindliche Stadt Adrianopel ein, die sie dann in Edirne umbenannten und zur neuen Hauptstadt machten. Bayezid I. (1389-1402) gelang es, Konstantinopel von allen Seiten zu

⁶ Matuz 2012, S. 9.

⁷ Scarce 2003, S. 32.

⁸ Moser u. Weithmann 2010, S. 78.

⁹ Matuz 2012, S. 29 f.

¹⁰ Moser u. Weithmann 2010, S. 78.

¹¹ Byzanz bzw. das Oströmische Reich sollte muslimisch und das Sprungbrett nach Europa werden. Tatsächlich dehnte sich das Osmanische Reich im Laufe der Jahrhunderte bis zu den Toren Wiens aus. Eine Besonderheit und eines der Gründe, warum das muslimische Reich erfolgreich hinsichtlich der Ausbreitung war, war der Islam (Moser u. Weithmann 2010, S. 78 f.). Denn es gab keine forcierte Missionspolitik, sowohl Christen als auch Juden konnten ihre Religion ungestört ausüben, gar blieb „ihre kirchliche Administration unangetastet“-Moser u. Weithmann 2010, S. 79. Damit diese Freiheit gewährleistet blieb, mussten sie die *cizye* (Kopfsteuer) zahlen (İnalçık 1993, S. 45). Durch die *cizye* erlangten sie den *zimmi* bzw. Schutzbefohlenen-Status (Kenanoğlu 2013, S. 438). In diesem Zusammenhang wäre der aktive Bekehrungsversuch der Nichtmuslime ein erheblicher finanzieller Verlust für die Osmanen gewesen, denn bis ins 19. Jahrhundert sollte die *cizye* die finanzielle Grundlage des Reichs sein (Moser u. Weithmann 2010, S. 79).

umschließen. Als nächstes galt es, den *kızılirma*¹² (den Roten/Goldenen Apfel) zu pflücken.¹³ 1451 kam der junge Sultan Mehmed II. (1432-1481) nach seiner Absetzung 1446 erneut auf den Thron. Nichts eignete sich für seine Legitimation besser als die Einnahme der legendären christlichen Stadt Konstantinopel.¹⁴ Und tatsächlich gelang es ihm, am 29. Mai 1453 diese zu erobern.¹⁵ Im Anschluss bekam er den Beinamen Fatih (der Eroberer) und wurde in der Historie als Fatih Sultan Mehmed bekannt.¹⁶ Mit einem Mal waren die Türken, welche vom Westen bzw. Europa nicht direkt als Gefahr betrachtet wurden, die Erben des zweiten Roms. Somit wurde das Osmanische Reich nicht nur zu einer realen Bedrohung, sondern stieg auch zu einer Großmacht auf.¹⁷ Die Türken und der Islam geronnen zum „Erzfeind der Christenheit“¹⁸. Zusätzlich befeuert durch die Bibel. Denn gemäß dem Buch Daniel (Dan 7, 23) heißt es: „Ein viertes Reich wird sich auf der Erde erheben, ganz anders als alle anderen Reiche. Es wird die ganze Erde verschlingen, sie zertreten und zermalmen.“ Es wurde versucht, das Weltgeschehen in einen biblischen Kontext einzubetten und demzufolge konnte dieses Vierte Reich nur das der

¹² Als *kızılirma* bezeichneten die Osmanen jene Gebiete, die erobert werden sollten. Süleyman I. nannte auch Wien als *kızılirma* (Gökyay 2002, S. 560).

¹³ Moser u. Weithmann 2010, S. 79.

¹⁴ Neben der Tatsache, dass es bis dato keinem gelungen war, die Stadt zu erobern, existiert ein Hadith (Überlieferung/Ausspruch) des Propheten Mohammeds, welcher den Kommandanten und dessen Truppen segnet, dem es gelingen sollte, Konstantinopel einzunehmen. Diese Überlieferung war der islamischen Welt des 15. Jahrhunderts nicht unbekannt (Baer 2021, S. 78). Folglich würde Mehmed nicht nur seine Herrschaft legitimieren, sondern wäre der prophezeite Kommandant selbst. Ein weiterer Grund für den Feldzug war der Prinz Orhan. Konstantin XII. hielt den Thronanwärter als Druckmittel fest. Auch wenn es den Anschein erwecken mag, dass Mehmed den Unterhalt des Prinzen durch Alimente gewährleistete, zahlte er im Grunde dafür, dass der Kaiser ihn weiterhin in Gefangenschaft hielt, damit Orhan keinerlei Ansprüche auf den Thron stellen konnte (Matuz 2012, S. 60).

¹⁵ Nach der Eroberung Konstantinopels blieb der Stadtname als *Qostantiniye* neben dem neuen Namen, İstanbul, bis ins 20. Jahrhundert weiterhin bestehen (Moser u. Weithmann 2010, S. 85). In der vorliegenden Arbeit wird bis 1543 die Stadtbezeichnung Konstantinopel und danach İstanbul verwendet.

¹⁶ Reda 2015, S. 37; Konstantinopel war in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts von den Plünderungen der Kreuzritter 1204 und Seuchen stark geschwächt und von osmanischen Gebieten umzingelt. Und als der Papst dem orthodoxen Byzanz die Hilfe verweigerte, wusste Konstantinos XI. Palaiologos (1404-1453), der letzte byzantinische Kaiser, dass das Schicksal der Stadt besiegelt war (Moser u. Weithmann 2012, S. 81; Matuz 2012, S. 60). Weitere Faktoren, die zur Eroberung verhalfen, waren Mehmeds taktisches Geschick und der Einsatz von innovativen Waffen. Als der junge Sultan beschlossen hatte, Konstantinopel zu erobern, ließ er 1452 auf der europäischen Seite der Meerenge bzw. auf byzantinischem Gebiet die Festungsanlage *Rumeli Hisarı* (Halsabschneider) erbauen. Die Anlage befand sich rund fünf Kilometer nördlich von Konstantinopel und schnitt die Meerenge ab (Baer 2021, S. 73 f.). Eine große Herausforderung für die Osmanen war die doppelte Landmauer im Westen der Stadt, die in der Vergangenheit allen Eroberungsversuchen standhielt. Doch mit der Hilfe von im 15. Jahrhundert revolutionären und titanischen Kanonen, war Mehmed auch dieser Herausforderung gewachsen. Dies war auch das erste Mal, dass die Osmanen Gebrauch von Schießpulvertechnologie machten. Die Kanonen sollen solch eine Wucht besessen haben, dass Schwangere vor Bangnis Fehlgeburten erlitten (Baer 2021, S. 75). Ein weiterer ausschlaggebender Punkt war das Vordringen in das Goldene Horn, das durch ein schwimmendes Tor in Form einer riesigen Kette versperrt war und zum Hafenviertel führte. Hierfür ließ Mehmed dutzende Schiffe auf mit tierischem Fett geschmierte Balken oder eingeseiften Rutschen über den Landweg vom Bosphorus direkt zum Goldenen Horn ziehen. Die Stadt konnte den osmanischen Angriffen nicht mehr standhalten und fiel (Baer 2021, S. 74; Schnitzer 1995, S. 46). Von Konstantinos XI. Palaiologos fehlte nach der Eroberung jede Spur. „Unter den Haufen der Erschlagenen wurden später nur seine purpurroten Schuhe gefunden.“-Moser u. Weithmann 2012, S. 82.

¹⁷ Engel 2015, S. 47; Matuz 2012, S. 57.

¹⁸ Faroqi 2015, S. 29.

Osmanen sein.¹⁹ Nicht lange danach setzte eine regere Expansionspolitik ein, die mit Süleyman I. (reg. 1520-1566) seine Blüte erreichte.²⁰ Die expansorische Militärphilosophie der Türken hatte Europa in Angst versetzt und löste regelrecht eine Endzeitstimmung aus – immerhin waren sie im 16. Jahrhundert schon bis zu den Toren Wiens und in das Reich der Habsburger vorgedrungen.²¹ So gewannen auch die Worte des Apokalyptikers und Sehers Daniel immer mehr an Gewicht.²² Päpste versuchten oftmals Allianzen zwischen katholischen Herrschern zu bilden, um gegen die „Ungläubigen“²³ vorzugehen, aber hatten nur mäßig Erfolg.

Auch wenn das Osmanische Reich bzw. die Türken schlagartig auf der europäischen Weltbühne erschienen und zum „Erzfeind der Christenheit“²⁴ wurden, ging von den Fremden, über die kaum etwas bekannt war, auch eine große Faszination aus. Ein essentieller Faktor hierfür war der Handel, der unter anderem für die Verbreitung von sogenannten Orientgütern sorgte.²⁵ Die Genuesen, welche auf der anderen Seite des Goldenen Horns in Galata bzw. Pera angesiedelt waren – wohin auch die Venezianer nach der Eroberung versetzt wurden –, waren die ersten, die Mehmed nach nur wenigen Tagen Glückwünsche ausrichten ließen und die „friedliche Unterwerfung Peras“²⁶ anboten. Durch ihre Unterwerfung und Tributzahlungen behielten sie ihre Handelsurkunden. Ebenso war Venedig darauf erpicht, noch vor Ende 1453 einen Vertrag auszuhandeln, der ihnen nicht nur den freien Handel im östlichen Mittelmeerraum gewährte, sondern auch den zollfreien Transitverkehr sowie eine fortwährende Botschaft in Istanbul.²⁷

Der Sultan ließ die Seewege und den Handel zu keinem Zeitpunkt abschneiden, jedoch kontrollieren. Das Osmanische Reich verband das Rote Meer, Ostafrika und Südasien mit Europa.²⁸ Aufgrund der Tatsache, dass Mehmed (und seine Nachfolger) ein enges Verhältnis

¹⁹ Grimmsmann 2016, S. 88 f.

²⁰ Reda 2015, S. 37.

²¹ Grimmsmann 2016, S. 88 f.

²² Faroqhi 2015, S. 29; Dan 7, 23.

²³ Ebd., S. 29.

²⁴ Ebd., S. 29.

²⁵ Der Handel im europäischen Raum war vor den Kreuzzügen (11.-13. Jahrhundert) sehr eingeschränkt und nur auf kurze Spannen ausgelegt. Norditalien war einer der wenigen Orte, die in der Position war, den Osthandel auf sich zu nehmen. Oftmals geschah dies durch armenische oder jüdische Kaufleute, die zwischen Ost und West Fernhandel betrieben. Mit dem ersten Kreuzzug am Ende des 11. Jahrhunderts, ausgerufen von Papst Urban II., kam Jerusalem unter christliche Herrschaft und der europäische Handel wurde allmählich angekurbelt. Die nachfolgenden Kreuzzüge zwischen 1144 und 1272 waren allesamt nicht erfolgreich und Jerusalem wurde und blieb muslimisch. Dennoch blieben die Handelsmöglichkeiten bestehen und wurden über die Jahrhunderte etabliert und auf Seewege bis nach Indien und China erweitert. Auch wenn die Kreuzritter nicht viel von der islamischen Gesellschaft hielten, bewunderten sie die orientalistisch-exotischen Luxusgüter (Catterall u. Jirousek 2019, S. 23 f; Baer 2021, S. 100).

²⁶ Moser u. Weithmann 2012, S. 89; Rodini 2020, S. 50.

²⁷ Matuz 2012, S. 61; Richardson 2007, S. 229.

²⁸ Baer 2021, S. 109 f.

sowohl zu Venedig, das sich als „maritimes Tor in den Osten“²⁹ bezeichnete, als auch zu Florenz hatten, florierte der Handel zwischen diesen dreien.³⁰ Dabei genoss Venedig den Vorzug und war gleichzeitig der einzige europäische Hafen, der türkischen Schiffen zu Friedenszeiten gewährte, anzulegen und ihnen den *Fondaco dei Turchi* als Handelshaus zur Verfügung stellte.³¹ Daher ist es nicht weiter verwunderlich, dass die Bildnisse von osmanischen Machthabern überwiegend in Venedig entstanden und in der Inselrepublik ein besonderes Interesse für die sogenannten „Orientalen“ herrschte.

Als der osmanisch-venezianische Krieg 1463 begonnen hatte, gewährte Mehmed II. den Florentinern Handelsprivilegien. Ebenfalls unterstützte er die Medici aus Florenz. So ordnete er 1479 die Verhaftung von Bernardo Bandini in Istanbul an, den Anführer der Pazzi-Verschwörung, welche gegen die Medici gerichtet war.³² 1479 wurde mit Venedig ein Friedensabkommen geschlossen und der politisch-kulturelle Austausch mit der Inselrepublik gewann wieder an Dynamik. Die Venezianer, die sich oftmals großsprecherisch und rasch den antiosmanischen Bündnissen seitens der Päpste etc. anschlossen, neigten dazu, diese genauso schnell wieder aufzulösen. Denn auf den Mittelmeerhandel, der ein wesentlicher Grund für Venedigs Reichtum war, konnten und wollten sie nicht verzichten.³³ Außerdem war unter den christlichen Regierungen die Inselrepublik eine der wenigen, die muslimischen Kaufmännern gestatteten, den Hafen zu besuchen.³⁴ Was Venedig zusätzlich von anderen europäischen Mächten unterschied, war die Niederlassung ihrer Botschafter und Kaufleute in den signifikanten Städten des Nahen Ostens. Ebenso ließen sich aber auch osmanische Reisende, vor allem ab Anfang des 16. Jahrhunderts, in der Lagunenstadt nieder.³⁵ Diese „Exoten“ brachten Waren wie Gewürze, Stoffe, Teppiche, Edelsteine uvm. mit, die bald als Luxusobjekte gehandelt wurden.³⁶ Es entbrannte regelrecht eine Orientfaszination, welche zugleich auch Angst

²⁹ Lemaire 2000, S. 20.

³⁰ Baer 2021, S. 101; Engel 2015, S. 47.

³¹ Lemaire 2000, S. 20; Der Handel war für Venedig essenziell, denn was der Inselrepublik an antikem Erbe fehlte, welches ausschlaggebend für die Renaissance war, machte sie mit dem Umschlagpunkt für Ware aus aller Welt wieder wett (Richardson 2007, S. 214).

³² Reda 2015, S. 38.

³³ Faroghi 2015, S. 29; Dass die Sultane Venedig, eine schwächelnde Seereichs-Hauptstadt, trotz osmanisch-venezianischer Kriege nie belagerten, wird unter anderem ein Grund gewesen sein, warum die Venezianer antiosmanische Bündnisse rapide wieder auflösten (Faroghi 2015, S. 29). Venedig baute schon sehr früh (gegen Ende des 13. Jahrhunderts) Handelsbeziehungen mit den Türken auf und war daher auch dementsprechend früh mit der Topografie und Kultur des Osmanischen Reiches bzw. des Orients vertraut (Engel 2015, S. 47; Mentges 2016, S. 144).

³⁴ Faroghi 2015, S. 29.

³⁵ Engel 2015, S. 47.

³⁶ Faroghi 2015, S. 29; Allgemein ist zu sagen, dass das 16. Jahrhundert hinsichtlich Handels- und Kulturbeziehungen eine dynamische Zeit war. Nicht nur Venedig, sondern Europa öffnete sich und baute sein Handelsnetz aus. Das Resultat war ein wirtschaftlicher Aufschwung. Man tauschte sich mit fremden Ländern und Kontinenten aus. Der Handel bezog sich nicht nur auf das Osmanische Reich, sondern unter anderem auch auf China, Indien und dem jungen Amerika (Mentges 2016, S. 144).

auslöste, da das Osmanische Reich unter Sultan Süleyman I. (reg. 1520-1566) immer präsenter wurde, sich zu einer antagonistischen Großmacht entwickelte und apokalyptische Stimmungen schürte.³⁷ Das Interesse an den Türken schlug sich unter anderem in der venezianischen Architektur, Bildhauerei als auch in der Innenausstattung von Palästen und Häusern nieder.³⁸ Orientalische Luxusgüter waren begehrt und wurden ausgestellt oder in Gemälden platziert. Sie fanden Platz in den Staatsritualen Venedigs.³⁹ Teppiche waren die kostspieligsten Handelsgüter. Sie dienten nicht nur als Fassadenschmuck, sondern wurden auch unter dem Thron des Staatsoberhauptes ausgelegt.⁴⁰ Obwohl es immer wieder zu kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Venedig und dem Osmanischen Reich kam, wurden die Handelsbeziehungen zu keiner Zeit gänzlich eingestellt und unmittelbar nach Friedensabkommen unverzüglich wieder in vollem Umfang aufgenommen.⁴¹ Sowohl West als auch Ost profitierten von diesem Austausch – auf kultureller und wirtschaftlicher Ebene.⁴² Venedig wurde nicht zu Unrecht als „maritimes Tor in den Osten“⁴³ bezeichnet, denn es war der Hauptumschlagplatz für Luxusgüter. Diese mussten zunächst das Tor des Orients passieren, um nach West- und Nordeuropa zu gelangen. Umgekehrt gelangten auch Güter an den türkischen Hof.

2.1 Das imaginierte Bild des Sultans

Mehmeds Politik und Interesse am Westen führten zu einer Ausdehnung der türkischen Repräsentation sowohl in der europäischen Politik als auch in den Künsten. So nahm der kulturelle Austausch zwischen dem osmanischen Hof und dem Westen sukzessive zu.⁴⁴ Der

³⁷ Ilg 2008, S. 15; Höfer 2008, S. 42; Heinrich VIII., König von England, soll sich gerne gekleidet haben wie der Sultan. Die türkische bzw. orientalische Mode war an Heinrichs Hof beliebt. Dies reichte von der Gewandung bis zum Interior. Allgemein kann gesagt werden, dass das, was als Tudor-Kostüm gelesen wird, deutlich vom osmanischen Stil beeinflusst ist (Baer 2021, S. 110).

³⁸ Ein Produkt dieses kulturellen Austausches stammte von keinem anderen als Palladio (1508-1580). Es handelt sich hierbei um die Kirche *Il Redentore* (1577-1590) auf der Insel Giudecca. Ihre zentrale Kuppel wird von zwei schmalen Türmen mit Kegeldächern flankiert und erinnert stark an die Silhouette einer Moschee mit Minaretten. Hierbei dürfte Palladios Freund und Förderer Marcantonio Barbaro (1518-1595) eine erhebliche Rolle gespielt haben, denn dieser wurde also Bailò 1568 nach Istanbul entsandt und blieb bis 1573 dort. Barbaro war begeistert vom renommierten osmanischen Architekten Mimar Sinan (1489-1588) und dürfte seine visuellen Eindrücke an Palladio weitergegeben bzw. den Kirchenbau in diesem Sinne beeinflusst haben (Engel 2015, S. 47).

³⁹ Faroghi 2015, S. 29.

⁴⁰ Wie es in Paris Bordones *Die Übergabe des Rings an den Dogen von Venedig* (1534) zu erkennen ist (Gallerie dell'Accademia, Venedig, Cat. 320). Der hier dargestellte Doge ist Andrea Gritti (reg. 1523-1538). Er thront auf orientalischen Teppichen. In Grittis Fall sind die Teppiche auch als ein Verweis auf seinen Hang zum Luxus zu lesen, der oft kritisiert wurde. Aber eben auch auf die Rolle Venedigs im Orienthandel (Engel 2015, S. 50 f).

⁴¹ Engel 2015, S. 51.

⁴² Mentges 2016, S. 144.

⁴³ Lemaire 2000, S. 20.

⁴⁴ Reda 2015, S. 37.

Sultan beabsichtigte seinen Hof zu einem Kosmopoliten Zentrum umzugestalten. Er sollte eine Art Schmelztiegel werden, indem Visuelles und Literarisches aus Ost und West ineinanderfließen und verbunden werden sollten.⁴⁵ Das Ziel war es, dass Konstantinopel, wiedergeboren als İstanbul, als neues Weltzentrum eine Brücke zwischen den Kulturen schlug.⁴⁶ Da Mehmed die Künste stark förderte und als erster osmanischer Herrscher sich für den intensiven Austausch mit der christlichen Welt einsetzte, kann er in diesem Kontext als Kunstmäzen bezeichnet werden. Bereits als *Şehzade* (Herrschersohn/Prinz) in Manisa interessierte er sich für die Antike und die europäische Kunst. Die Vermutung liegt nahe, dass er mit den dort lebenden Genuesen in Kontakt stand, durch die er an europäische (Kunst-)Objekte wie Medaillen gelangte.⁴⁷ Denn in seinem Notizbuch⁴⁸, gegenwärtig befindlich im *Topkapı-Palast-Museum*, wurden Skizzen von Büsten gefunden. Mehmed stand ebenfalls in engem Verhältnis zu Niccolò Ardinghelli und Benedetto Dei, zwei in İstanbul lebende Kaufmänner.⁴⁹ Zweifelsohne spielten sie eine erhebliche Rolle hinsichtlich des Zugangs zu europäischen Büchern, Karten und Stichen, die teilweise in den Alben des Sultans gefunden wurden.⁵⁰ Beispielsweise sind im *Fatih Album*⁵¹, dessen genaues Herstellungsdatum nicht bekannt ist, viele florentinische Stiche zu finden.⁵² Das bloße Interesse und Fördern der Künste genügte Mehmed nicht. Er wollte sich in Form eines Porträts ohne ikonographische Rückgriffe auf andere Kaiser verewigen lassen. So wie es griechische und römische Herrscher und die Humanisten der Renaissance taten.⁵³ Es wird ihm kein Bedürfnis gewesen sein, Europäer: innen seine genaue Physiognomie mitzuteilen oder negativ konnotierte Türkenbilder zu entzerren. Ebenso wenig war es seine Intention, in der westlichen Welt – die um 1480 kaum wusste, wie Türken aussahen – Aufklärungsarbeit zu leisten.⁵⁴ Der Sultan wusste, dass der Besitz eines Porträts bedeutete, Gegenstand eines diplomatisch-kulturellen Austausches zu sein.⁵⁵

⁴⁵ Belting 2018, S. 16.

⁴⁶ Als repräsentatives Beispiel hierfür kann die Hagia Sophia (tr. Ayasofya) angeführt werden: aus der Kirche wurde – durch wenige Eingriffe – eine Moschee.⁴⁶ Mosaik und figürliche Darstellungen, die das Innere der Kirche schmückten, blieben lange Zeit unberührt (Belting 2018, S. 16).

⁴⁷ Reda 2015, S. 37.

⁴⁸ Topkapı-Palast-Museum (TSM. H.2324).

⁴⁹ Reda 2015, S. 37.

⁵⁰ Belting 2018, S. 27; Mehmeds Interesse am Westen rührte zum Teil sicherlich daher, weil er seine Feinde besser verstehen wollte, und sehr wahrscheinlich, weil er plante zu expandieren. Er war besonders erpicht darauf, die Geografie Italiens zu studieren, um zu wissen, wo sich der Papst aufhielt und wie viele Königreiche es in Europa gab. Besonders Angst schürend war Mehmeds Vision von einem Universalreich und einer Weltreligion (Baer 2021, S. 80).

⁵¹ Topkapı-Palast-Museum (TSM H.2153).

⁵² Belting 2018, S. 27.

⁵³ Reda 2015, S. 37.

⁵⁴ Rodini 2020, S. 42.

⁵⁵ Reda 2015, S. 37; In Anbetracht der Kunstgeschichte ist das Porträt bzw. Bildnis eine alte Bildgattung, die es bereits im antiken Griechenland gab und sich bis in die Gegenwart fortsetzt. Primär ist das Porträtbild das Abbild eines Individuums in seiner Unverwechselbarkeit (Beyer 2002, S. 15). Das heißt, dass die dargestellte Person in

Das wohl älteste europäische Bildnis, welches Fatih Sultan Mehmed darstellen soll, befand sich im erwähnten *Fatih Album* und wurde um 1470 wahrscheinlich in Florenz⁵⁶ hergestellt (siehe Abb. K1.1). Zugeschrieben wird es Antonio di Jacopo d'Antonio del Pollaiuolo (1433-1498) oder dem Meister der Wiener Passion.⁵⁷ Allerdings ist die Druckgraphik unabhängig von seinem Wunsch eines Porträts entstanden. Zeitgleich bestätigt sie auch, dass trotz der sogenannten Türkenangst ein starkes Interesse am Feind bzw. an der Person Mehmed bestand. Dieses war so stark, dass in Europa das Bedürfnis verspürt wurde, ihm ein Gesicht zu geben, das den Betrachtenden erlauben sollte, selbst über den Mann zu urteilen, der Konstantinopel erobert hatte. Ausgehend vom Medium, war vermutlich eine hohe Auflage vom besagten Bildnis im Umlauf und erreichte ein breites Publikum – gar den Sultan in Istanbul.⁵⁸ Das Porträt zeigt das Brustbild eines Mannes im Rechtsprofil mit harten Umrisslinien. Besonders markant ist die aquiline Nase. Der Vollbart ist lang und läuft spitz zu. Die Haare sind wellig und reichen ihm knapp bis zu den Schultern. Auf dem Haupt sitzt ein üppiger Hut mit eingekrümmtem Horn über der Kalotte und einem feuerspeienden Drachen. Die aufgeschlagene Hutkrempe läuft weit über der Stirn in eine gebogene Spitze über. Sie ist mit zwei Federn⁵⁹, Perlen und Arabesken geschmückt. Das Gewand ist in einer ähnlicher Weise geziert. Unter der Bartspitze prangt der Schriftzug EL GRAN TVRCO.⁶⁰

Der Kenntnisstand über Türken war dünn, vor allem im 15. Jahrhundert, nachdem sie jäh ins europäische Bewusstsein gedrungen waren. Ebenso das Wissen über die äußerliche Erscheinung des Sultans selbst. Daher musste bei der Entwerfung des fantastischen Porträts auf vorhandenes Bildmaterial zurückgegriffen werden, das dann so zusammengestellt wurde, dass

der Theorie eindeutig mit seinem Bildnis identifizierbar ist (Spanke 2003, S. 31). Um als porträtwürdig erachtet zu werden, ist eine gewisse Individualität notwendig. Diese Individualität ergibt sich aus der Einzigartigkeit der darzustellenden Person, welche sich wiederum aus dem politischen Stand, dem Amt und ihrer Funktion innerhalb dieser ableitet. Dabei muss die Individualität ständig aufrechterhalten werden, um nicht aus dem Rahmen des:der porträtwürdigen Akteur:in zu fallen (Münkler 2005, S. 319). Der politische Charakter des Porträts ist bis ins kaiserzeitliche Rom des 1. Jahrhunderts v. Chr. nachweisbar. In Form von Statuen, Büsten, Kameen und Münzbildern war es ein Medium der Legitimation der Herrschaftsansprüche und Vermittlung der eigenen Ideologien. Vor allem aber die Münzbilder, da deren Reichweite und Beständigkeit enorm war (Beyer 2002, S. 19 f). Ergo: Hatte man ein Porträt, stand man auf der Bühne der Weltpolitik. Und das wusste auch Fatih Sultan Mehmed, der danach strebte abgebildet zu werden.

⁵⁶ Florenz als Entstehungsort scheint einleuchtend, denn von 1463 bis 1479 stand das Osmanische Reich in militärischer Auseinandersetzung mit Venedig. In dieser Zeit genossen die Florentiner die Handelsprivilegien (Reda 2015, S. 38).

⁵⁷ Reda 2015, S. 37.

⁵⁸ Saviello 2010, S. 217 ff.

⁵⁹ Federn sind oftmals ein Verweis auf den sogenannten orientalischen Ursprung einer Person – oder im Allgemeinen für die exotische Aura. Sie kommen bei Darstellungen von Osman:innen bzw. Türk:innen häufig vor (Saviello 2010, S. 224).

⁶⁰ In Italien des 15. Jahrhunderts und später war EL GRAN TVRCO, der Großtürke, eine gängige Titulierung osmanischer Sultane (Saviello 2010, S. 217).

ein neues Porträt entstand. Dieses musste sich mit der Vorstellung davon decken, wie Europäer:innen glaubten, dass orientalische Herrscher aussahen. Denn ansonsten wäre die Druckgraphik für die Rezipient:innen nicht lesbar gewesen.⁶¹ Eine der Vorlagen war gewiss das Medaillenbildnis des byzantinischen Kaisers Johannes VIII. Palaiologos (reg. 1425-48), welches Pisanello anlässlich des Konzils von 1438 entworfen hatte (siehe Abb. K1.2).⁶² Der Kaiser ist als rechtsgewandtes Brustbild im Profil wiedergegeben. Auch seine Nase ist aquilin. Die langen Haare reichen ihm beinahe bis zu den Schultern. Der Vollbart ist zwar in seiner Länge reduziert, läuft aber ebenfalls spitz zu. Auf dem Haupt trägt er einen hohen Hut mit aufgeschlagener Krempe, welche weit über der Stirn in eine gerade Spitze überläuft. Im Gegensatz zum prunkvollen Mehmed ist Johannes schlicht dargestellt. Im direkten Vergleich der beiden Porträtbilder sind die Parallelen unübersehbar. Was ebenfalls nicht zu übersehen ist, ist das faunenartige Profil Mehmeds. Die spitze Höckernase, der lange und spitze Vollbart, die stoppelige Oberlippe, der geöffnete Mund und die sichtbaren Zähne entsprechen der Bildsprache von Faunen und waren oftmals negativ konnotiert. Teufels-, Dämonen- und Judendarstellungen des 15. Jahrhunderts bedienten sich häufig an dieser Darstellungsweise. Ottaviano Nellis Apokalypsenzyklus um 1420 ist ein treffliches Beispiel hierfür. Auf dem Detailausschnitt sind der eingesperrte Teufel und darunter Juden zu sehen (siehe Abb. K1.3). Sie sind ähnlich der genannten Physiognomie wiedergegeben.⁶³ Auch der Drache auf dem Hut ist keine neue Bilderfindung. Auf einem weiteren Palaiologenbildnis aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sitzt ein beinahe identischer Drache auf dem Hut des Kaisers (siehe Abb. K1.4). Ebenso ist er auf dem Helm von Alexander dem Großen um 1483 und Hektors im 17. Jahrhundert anzutreffen (siehe Abb. K1.5 u. K1.6). Aber die Drachen bei den genannten Beispielen speien kein Feuer, so wie es auf dem Haupt Mehmeds zu sehen ist, welches die Bedrohlichkeit des Türkenbildes umso mehr steigert.⁶⁴

⁶¹ Saviello 2010, S. 219.

⁶² Ziel des Konzils war die Vereinigung der griechischen und römischen Kirche. Durch den Zusammenschluss der Kirchen erhoffte sich Johannes VIII. Palaiologos Unterstützung gegen die Osmanen, welche Konstantinopel eingekesselt hatten (Reda 2015, S. 37).

⁶³ Rodini 2020, S. 23; Saviello 2010, S. 225.

⁶⁴ Der Drache war ein Bildtopos, welcher für die Darstellung von sogenannten Orientalen eingesetzt wurde. Ab den 1460ern und besonders nach der Schlacht von Lepanto 1571 wurde er als Emblem für die Osmanen verwendet. Oftmals war er als eine Art Allegorie für den Feind zu lesen (Saviello 2010, S. 223 f). Dies geht deutlich aus Felice Felicianos *Pronostico o vero prophetia de la venuta del Turcho* (1471/2) hervor (siehe Abb. K1.7). Die Thematik der Schrift ist die von den Türken ausgehende Gefahr für Italien. Auf fol. 96v ist ein allegorischer Tierkampf zu sehen. Der Sultan (Mehmed II.) ist im Zentrum als wilder Drache wiedergegeben, welcher die Kirche (Hirtenstab) zerbeißt. Ferrante von Neapel ist als Greif und der Herzog von Mailand als Viper dargestellt. Die vier Eier repräsentieren Florenz und der König von Frankreich sitzt als Hahn auf dem Hinterteil des Drachen. Eine mögliche Anspielung auf die – vom europäischen Blickwinkel betrachtet – Barbaren, die Konstantinopel eroberten. Da Drachen im Christentum als die Verkörperung des Bösen gelten und Satan repräsentieren, ist es nicht verwunderlich, dass dieser mit Mehmed II., dem Eroberer von Konstantinopel, in Verbindung gebracht wurde. Denn die Türken leiteten den Fall des Römischen Reichs ein und lösten eine Endzeitstimmung in Europa aus. Das

Es ist nicht überraschend, dass ein byzantinischer Kaiser als Vorlage für das früheste Sultanenporträt verwendet wurde. Denn bereits die Byzantiner waren in den Augen der Europäer:innen von einer exotisch-orientalischen Aura umgeben. Dem Sultan die Silhouette eines oströmischen Kaisers überzustreifen, machte das Bild für das westliche Publikum lesbar. Nachjustierungen wie die gesteigerte Opulenz des Kostüms, der lange Vollbart – und unter anderem der feuerspeiende Drache – entsprechen nicht nur dem bekannten Bildtopos des Orientalen, sondern bringen die nötige Verfremdung ein, sodass die Rezipient:innen imstande waren, zwischen vertrauten und rekombinierten Bildelementen, welche Innovation evozierten, zu differenzieren.⁶⁵

2.2 Gentile Bellini am osmanischen Hof

Am 18. Mai 1479 befanden sich 20 türkische Botschafter in der *Sala del Collegio* des Dogenpalasts in Venedig. Nach ungefähr 15 Jahren osmanisch-venezianischen Kriegen wurde Frieden geschlossen. Sie überreichten dem Dogen Giovanni Mocenigo einen „feinen Schal“⁶⁶, den zuvor der Sultan selbst getragen haben soll. Dieser sollte er sich „als Zeichen enger und fester Freundschaft“⁶⁷ umlegen. Neben dem politisch-symbolischen Geschenk übergaben die Gesandten dem Dogen einen Brief, in welchem Mehmed um „einen guten Maler, der weiß, wie man Porträts macht“⁶⁸ bat. Noch im selben Jahr wurde Gentile Bellini (1429-1507), welcher einer der führenden Maler in Venedig war, zum türkischen Hof gesandt und verweilte dort bis 1481.⁶⁹ Die Inselrepublik war von den Kriegen mit dem Osmanischen Reich geschwächt und

Osmanische Reich galt als die Wohnstätte des Antichristen. Aber er konnte auch positive Eigenschaften wie Mut und Stärke bergen (Kretschmer 2008, S. 86 ff).

⁶⁵ Saviello 2010, S. 218 u. 223.

⁶⁶ Malipiero 1843, S. 122.

⁶⁷ Original Zitat: „*Dose un fazzuol sotil, digando che 'l so Signor s' ha cinto con esso, e che anche lui fazza 'l medemo in segno de stretta e ferma amicizia*“–Malipiero 1843, S. 122.

⁶⁸ Original Zitat: „*El Signor Turco recerca Ia Signoria per so lettere, presentade da un zudio vegnudo a posta, che la ghe mandi un bon depentor che sapia retrazer: e per gratificarlo è stá mandá Gentil Belin, contentandosse così esso.*“–Malipiero 1843, S. 123. Den Brief mit der Bitte des Sultans soll Giovanni Maria Angiolello, ein Venezianer, der im Rahmen der Belagerung von Negroponte 1468 in Gewahrsam genommen wurde, geschrieben haben (Belting 2018, S. 16).

⁶⁹ Malipiero 1843, S. 123; Rodini 2020, S. 15. Von Bellinis Werken, die am osmanischen Hof entstanden sind, sind heute viele nicht mehr erhalten. Ferner sollen auch figürliche Darstellungen aus seiner Hand die Wände des Topkapı-Palasts geschmückt haben (Belting 2018, S. 15 u. 18). Ein Mitglied der Patrizierfamilie der Ridolfi aus Florenz erfand zu Bellinis Abreise von Istanbul eine Legende: „Als sich der Maler mit dem Herrscher über eine Enthauptung Johannes des Täufers unterhalten habe, habe dieser die Exaktheit der auf dem Bild dargestellten anatomischen Details in Frage gestellt. Um zu beweisen, dass er Recht habe, soll der Sultan Befehl gegeben haben, vor Bellinis Augen einen Sklaven enthaupten zu lassen.“–Lemaire 2000, S. 21. In Zusammenhang mit Türken sind solche Legenden, Geschichten, Gerüchte etc. in historischen Schriften vermehrt anzutreffen. Auf der einen Seite führten sie dazu, dass sich das Bild des despotisch-barbarischen Türken immer mehr festigte. Andererseits schürte sie die Faszination und das Interesse an den Fremden in Istanbul.

wollte ihre Handelsprivilegien wieder erneuern. Bellinis Reise nach İstanbul ist daher als ein diplomatisches Geschenk zu betrachten.⁷⁰ Im Topkapı-Palast führte dieser schließlich das erste Ölbildnis Mehmeds aus. Laut der Inschrift am Bild selbst, ist das Werk mit dem 25. November 1480 zu datieren (siehe Abb. K1.8). Der Sultan war dermaßen zufrieden, dass er im Jänner 1481 gar ein Schreiben verfasste, in dem er Bellini unter anderem für das eben genannte Porträt lobte. Nur wenige Monate später starb Mehmed II.⁷¹

Der Sultan ist vor einem schwarzen Hintergrund im linksgewandten Dreiviertelprofil und innerhalb eines Renaissance-Bogens mit Blattfries hinter einer Brüstung wiedergegeben. Die Nase ist aquilin und die müden Augen blicken in die Ferne. Der rötliche Vollbart ist mittellang und läuft spitz zu. Der Mund ist klein und die Lippen sind geschürzt. Das Inkarnat ist fahl. Der Sultan tritt den Betrachtenden schmucklos gegenüber. Er trägt ein rotes Gewand mit umgeschlagenem Pelzkragen. Das Haupt bedeckt ein voluminöser, tiefsitzender Turban.⁷² Seine Größe soll den Status des Porträtierten reflektieren.⁷³ Flankiert wird der Rundbogen zu beiden Seiten von Dreifachkronen. Direkt unter den Bogenpfeilern sind zwei schwarze Inschriftentafeln in den Marmor eingelassen. Die Inschriften sind fragmentarisch erhalten. Erkennbar sind ein Datum (25. November 1480) und die Preisung Mehmeds als *Victor Orbis* (Eroberer der Welt). Die Brüstung ist mit einem Teppich mit Arabesken, Perlen und Edelsteinen verhangen. Die sechs Kronen, je drei auf beiden Seiten, sollen die osmanischen Sultane vor Mehmed II. repräsentieren.⁷⁴ Eine siebte befindet sich auf dem Teppich.⁷⁵ Kurz vor seinem Tod bekam er, was er anstrebte: ein Porträt ohne ikonographische Rückgriffe, das zum Gegenstand politischen und kulturellen Austausches werden sollte. Denn Kopien sorgten für eine Verbreitung des Bildnisses in verschiedenen europäischen Kreisen und Medien.⁷⁶ Mehmed

⁷⁰ Rodini 2020, S. 17.

⁷¹ Belting 2018, S. 17; Ridolfi 1648, S. 41.

⁷² Um das gemalte Bild zu ergänzen, soll an dieser Stelle die Gestalt Mehmeds mit Giovanni Maria Angiolellos Worten wiedergegeben werden: „er war fett und fleischig, hatte eine breite Stirn, große Augen mit starken Wimpern, Adlernase, kleinen Mund mit rundem und starkem Bart, der ins Rötliche spielte, kurzen dicken Hals, gelbliche Gesichtsfarbe und etwas hohe Schultern, eine laute Stimme und war gichtkrank in den Beinen.“-Majer u.a. 1990, S. 112.

⁷³ Der Gesetzeskodex von Mehmed II. legte die höfische Etikette detailliert fest. Das heißt, die Gesichtsbehaarung und Turbanmaterial und -größe waren an den Stand der Träger gebunden. Je größer der Turban, feiner und wertvoller das Material, desto höher war der Rang des Trägers (Baer 2021, S. 89).

⁷⁴ Reda 2015, S. 38.

⁷⁵ Die Krone auf dem Teppich soll auf die Herrschaft Mehmeds anspielen. Demzufolge sind die restlichen sechs, je drei auf einer Seite des Bogens, als die Sultane vor Mehmed zu lesen (Reda 2015, S. 38). Dabei waren Kronen weder als dekoratives Motiv noch als Kopfschmuck an den osmanischen Höfen zu keiner Zeit gegenwärtig. Durch das gleichzeitige Auftreten von Turban und Krone, zeigt sich die Vereinigung von West und Ost, welches Mehmed, wie zuvor erwähnt, auch anstrebte. Und der Schriftzug *Victor Orbis* unterstreicht dies (Faroqi 2015, S. 34).

⁷⁶ Reda 2015, S. 38.

hatte erkannt, dass das Porträt ein politisches Mittel war, um Präsenz unter den westlichen Herrscher seiner Zeit zu gewinnen und ihnen auf Augenhöhe zu begegnen.⁷⁷

Bayezid II. (reg. 1481-1512) teilte das Interesse seines Vaters nicht.⁷⁸ Bei seiner Thronbesteigung soll dieser den Verkauf der Bilder und allerlei Kunstgegenstände Mehmeds auf dem İstanbuler Basar veranlasst haben.⁷⁹ Bis das Gemälde 1865 in Venedig wieder auftauchte, galt es mehr oder weniger als verschollen.⁸⁰ Wo sich das als authentisch geltende Bildnis des Eroberers befand, ist nicht nachweisbar. Im Laufe der Jahre wurde behauptet, dass es Teil diverser Sammlungen war. Aber belegbar sind diese Behauptungen nicht. Der Maler und Künstlerbiograph Carlo Ridolfi hält 1648 in seinen *Le maraviglie dell'arte* fest: „Gentile brachte aus Konstantinopel auch das Porträt von Mehmed mit, welches [...] in den Häusern von Signor Pietro Zeno befindlich ist.“⁸¹ Wer das Gemälde nach Venedig brachte, ist nicht bekannt. Auch ob es sich tatsächlich in Venedig befunden hat. Das Werk soll 1820 von den Zenos an den britischen Lord Northwick verkauft worden sein. Falls es sich hierbei um das von Ridolfi erwähnte Bild handelt, kann es nicht das bellinische Porträt sein. Denn das Zeno-Gemälde wird wie folgt geschildert: „Mehmed der Zweite in rotem Gewand und mit Turban, seine rechte Hand ruht auf dem Griff seines Dolches. Ein seltenes und hochinteressantes Porträt. Gemalt in Konstantinopel, 1458 n. Chr., von Bellini, der zu diesem Zweck von Venedig gesandt wurde.“⁸² Auszuschließen ist nicht, dass die Familie Zeno im Besitz von mehreren Mehmed-Bildern war; allerdings nicht nachweisbar.⁸³ Das beschriebene Bildnis könnte André Thevets Illustration aus

⁷⁷ Belting 2018, S. 23; Gentile Bellini ist nicht der erste Künstler, der an den osmanischen Hof gesandt wurde. Zuvor bat er Ferrante I. (reg. 1458-1494), König von Neapel, ihm den Maler und Medailleur Costanzo da Ferrara zu schicken. Dieser soll um Mitte 1470er nach Istanbul gereist sein. Die Medaille mit dem Abbild des Sultans wurde um 1477 gegossen. Intendiert war eine Verbreitung seines Porträts im Westen und nach seinem Tod 1481 wurde die Medaille neuaufgelegt (Reda 2015, S. 38). Auf der Vorderseite ist eine Büste und auf der Rückseite ein Reiterbildnis Mehmeds zu sehen (siehe: Costanzo da Ferrara, Medaille mit Mehmed II, um 1477-80, Bronzeguss, Durchmesser 12,34 cm, The National Gallery of Art, Washington D.C., Inv. Nr. 1957.14.695.a). Ferraras und Bellinis Porträts des Sultans sind sich ähnlich. Sie unterscheiden sich darin, dass Ferraras Mehmed etwas feister abgebildet ist.

⁷⁸ Açoğlu u. Yavaş 2019, S. 36.

⁷⁹ Belting 2018, S. 18.

⁸⁰ Rodini 2020, S. 49.

⁸¹ Original Zitat: "*Riportò etiandio Gentile da Costantinopoli il ritratto di Maumetto, ch'è nelle Case del Signor Pietro Zeno.*"-Ridolfi 1648, S. 41.

⁸² Northwick 1859, S. 137.

⁸³ Die Familie Zeno bzw. Zen gehörte seit der Stadtgründung zum venezianischen Adel. Sie waren Kaufleute, Diplomaten und angeblich auch Reisende. Sie sollen im 14. Jahrhundert entlegene Regionen des Nordatlantiks erkundet haben. Sie zeichneten ein Narrativ von einer abenteuerlustigen Familie. Pietro Zen war in den 1530ern, wie andere Familienmitglieder später auch, Teil eines diplomatischen Gefolges zu den Osmanen. Sein Sohn Francesco, soll Süleyman I. eine winzig kleine Uhr geschenkt haben, welche in einen Ring passte (Rodini 2020, S. 52 f.). Ein anderes Familienmitglied, Caterino Zeno (geb. vor 1450), war mit Violante, der Tochter von Johannes Komnenos (Kaiser von Trapezunt) und der Nichte von Uzun Hasan vermählt (turkmenischer Herrscher der *Ak Koyunlu* östlich vom Osmanischen Reich.). 1470 reiste dieser nach Täbris, um ein Bündnis gegen Mehmed auszuhandeln, was ihm auch gelang. Doch nur ein Jahr später verloren die Truppen Uzun Hasans gegen die osmanische Armee (Babinger 1978, S. 306 f.). In diesem Kontext scheint es nicht abwegig, dass Bellinis Mehmed

Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens (Paris 1585) geähnelt haben (siehe Abb. K1.9). Denn hier ruht, wie geschildert, die rechte Hand des Sultans auf dem Griff des Dolches bzw. Schwerts.

In diesem Kontext ist der italienische Bischof, Humanist und Historiograph Paolo Giovio (1483-1552) bzw. seine prächtige und in Europa legendäre Sammlung zu nennen.⁸⁴ Diese wird erstmals 1521 erwähnt und wuchs rasant an. Daher wurde sie um 1540 in seine Villa in Como überführt, welche für diesen Zweck errichtet und „*Museo*“⁸⁵ genannt wurde. Schlussendlich besaß Giovio knapp 400 Bildnisse von berühmten Männern. Frauen waren in seiner Sammlung akut unterrepräsentiert. Von den 394 Abbildern bedeutender Persönlichkeiten waren lediglich 18 Frauen; und von diesen sollen sechs postum in die Sammlung hinzugefügt worden sein.⁸⁶ Einen wichtigen Teil machten elf Porträts türkischer Figuren aus, welche heute nur mehr als Kopien erhalten sind. Giovio selbst hatte nie Reisen ins Osmanische Reich unternommen, doch er führte rege Korrespondenzen: Er stand unter anderem mit dem Großadmiral Hızır Reis bzw. Barbaros Hayreddin Pascha (1487-1546) in direktem Kontakt und erhielt gar Geschenke von seinem Zeitgenossen Sultan Süleyman I. Seine Sultanenporträts gehen wiederum auf die vom türkischen Marinekommandanten und Miniaturmaler Haydar Reis (um 1491-1572), auch bekannt als Nigârî, geschaffenen und nicht mehr erhaltenen Miniaturen osmanischer Herrscher zurück.⁸⁷ Giovio beschreibt sie als echte Bilder osmanischer Herrscher, gemalt nach lokaler Art.⁸⁸ Diese schenkte Barbaros Hayreddin Pascha 1543 in Marseille Virginio Orsini, dem Kapitän der französischen Flotte.⁸⁹ Über Kardinal Alessandro Farnese (1520-1589) gelangten die Miniaturbildnisse letztlich in Giovios Händen, damit er sich Kopien anfertigen lassen konnte.⁹⁰ Das Alleinstellungsmerkmal seiner Sammlung war zur einem, dass er einen hohen Wert auf die physiognomische Authentizität legte (– wenn möglich), zum anderen die enzyklopädische Komponente der Porträts sowie ihre Verwendung in historischen Werken. Nach Giovios Tod veröffentlichte der Verleger Pietro Perna aus Basel drei Bücher mit den Titeln *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (1575), *Elogia virorum literis illustrium* (1577) und die zweibändigen *Vitae illustrium virorum* (1578). Sie waren mit Tobias Stimmers

als Erinnerung an die Machenschaften gegen die Osmanen in einem der Häuser der Zenos hing. Oder allgemein ihren Handelszweig und ihre Abenteuerlust manifestiert.

⁸⁴ Haag u. Messling 2015, S. 63.

⁸⁵ Rodini 2020, S. 55.

⁸⁶ Die Abbilder lassen sich in vier Gruppen unterteilen: „Die beiden Gruppen der bereits verstorbenen und der noch lebenden Dichter und Gelehrten, die Gruppe der Maler und Bildhauer sowie die der Päpste, Könige und anderer Herrscher.“-Wenzel 2004, S. 87.

⁸⁷ Smith 2014, S. 117.

⁸⁸ Giovio 1575, S. 107.

⁸⁹ Haag u. Messling 2015, S. 63.

⁹⁰ Majer 2000, S. 345 f.

Holzschnitten illustriert, die auf Giovios Porträtsammlung basierten. Diese Werke sorgten für eine noch größere Reichweite der legendären Sammlung.⁹¹ Giovio leitete quasi die „Porträtisierung“⁹² der Historie ein, die zu einem humanistischen Modell wurde: die Wiedergabe der Geschichte in Einzelporträts.⁹³

Auch Paolo Giovio behauptete, das besagte Werk von Bellini zu besitzen.⁹⁴ Doch Stimmers Holzschnitt zeigt einen Mehmed mit einer Rose in seiner Linken (siehe Abb. K1.10).⁹⁵ Zumal Giovios eigene Aussage seiner Behauptung widerspricht. Denn wenn die elf Bilder nach der lokalen Art hergestellt worden sind, also Miniaturen waren, kann es nicht das Originalporträt gewesen sein. Denn dieses war ein großformatiges, europäisches Ölgemälde. Entweder hatte Giovio mehrere Versionen in der Villa in Como hängen oder er wollte seiner Sammlung Bellinis Essenz einverleiben und so für mehr Popularität sorgen.

Unabhängig von der Frage, wer das berühmte Gemälde besaß und wo es hing, geht hervor, dass ein reges Interesse an Porträts osmanischer Herrscher bestand. Bereits 1578 war eine immense Anzahl an Kopien im Umlauf, sodass der Großwesir Sokollu Mehmed Pascha den Bailò darum bat, ihm Bilder von allen Sultanenporträts zuzuschicken, die in Venedig im Umlauf waren.⁹⁶ Zwischen 1552 und 1560 fertigte auch Cristofano dell’Altissimo für die Sammlung von Cosimo I. de’ Medici eine Kopie von Giovios Reihe an türkischen Herrscherbildnissen an.⁹⁷ Die osmanischen Figuren in der Porträtsammlung von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol basierten ebenfalls auf der besagten Sammlung.⁹⁸ Das Interesse Europas an türkisch-osmanischen Persönlichkeiten, welches mit dem Fall von Konstantinopel einsetzte und ständig zunahm, legte schlussendlich den Grundstein für die Thematik der vorliegenden Masterarbeit: die türkischen Sultaninnenbilder.

⁹¹ Wenzel 2004, S. 87.

⁹² Ebd., S. 87.

⁹³ Ebd., S. 87.

⁹⁴ „veraque eius imagine sumus potiti, quam Gentilis Bellinus è Venetis Byzantium. evocatus pinxerat, quum ibi regiam multis tabulis rerum nouarum ad oblecta tionem iocundissimam referisset.“- Giovio 1575, S. 166.

⁹⁵ Giovio 1575, Mahometes secundus auf S. 164.

⁹⁶ Majer 1990, S. 104.

⁹⁷ Ebd., S. 102.

⁹⁸ Ebd., S. 102.

3 Sultaninnenbilder in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Um 1530 tauchten in Nürnberg zwei hochinteressante und ikonographisch idente Paarholzschnitte auf (siehe Abb. K2.1 u. K2.2). Sie zeigen die Büste einer juvenilen Frau im Linksprofil. Die Nase zeigt einen dezenten Höcker, die Lippen sind klein und voll, Kinn und Wange fleischig. Auf dem Kopf trägt sie eine ungewöhnliche Kopfbedeckung. Diese setzt sich zusammen aus einem Turbanreif mit Ohrklappen, vertikalen Bändern und durchgefädelter Perlenkette. Ein kanneliertes Diadem mit nach hinten geschlagener Spitze sitzt auf dem Reif. Daraufwiederum sitzt eine Turmfrisur, bestehend aus drei Flechtreihen. Daraus wächst ein Federbusch mit herabhängenden Schnüren mit Blumenköpfen und Perlen hervor. Wellige Haare fließen ihren gelängten Nacken entlang. Das Gesicht wird zu beiden Seiten von jeweils zwei ineinander verschlungene Flechtzöpfen gerahmt, die unterm Kinn zusammengebunden sind. Ihr Kleid, mit Rechteckausschnitt beim Holzschnittmedaillon und Arabesken entspricht dem europäischen Stil. Darunter trägt die weibliche Figur ein plissiertes Unterkleid. Wer ist diese Frau?

Sie ist der Büste eines Mannes mit langem Schnurrbart im Rechtsprofil gegenübergestellt. Die Beischrift unterhalb der aquilinen Nase betitelt ihn – ähnlich wie Mehmed – als *Grant Turck*⁹⁹ (Großtürke). Auf dem Kopf trägt er einen Turban mit zwei aufeinanderliegenden Stoffwülsten, die um einen perlenbesetzten, gezackten Hut mit flachem Abschluss gewickelt sind. Ein dritter Wulst läuft einmal quer über die horizontal aufliegenden. Der Blick ist nach rechts gerichtet und fängt den seines Gegenstücks auf. Der Kopf bzw. das Gesicht gehen über den breiten Hals in den gedrunghenen anmutenden Körper über. Er trägt einen kaftanartigen, üppigen Mantel mit umgeschlagenem Kragen und pflanzlichen Motiven. Sein Ohr wird von einem Perlenohrring geziert. Bei dem sogenannte *Grant Turck* handelt es sich um Sultan Süleymans I. (reg. 1520-1566). Das heißt, die abgebildete Frau stellt seine legendäre Gemahlin Sultanin Hürrem (um 1500-1558) dar. In Europa war sie als Roxelane¹⁰⁰, Roxolana oder Rossolana und La Rossa (die Russin, fälschlicherweise die Rote)¹⁰¹, La Rosa und Ruziac bekannt.¹⁰² Bevor genauer auf die Bilder eingegangen werden kann, muss an dieser Stelle der

⁹⁹ Siehe Abb. K2.2.

¹⁰⁰ Der Name *Roxolane*, bedeutet *die Russin*, siehe Rhoxolani/Roxolani (Smith 1858, S. 646). Es war der habsburgische Gesandte Ogier Ghislain de Busbecq, der ihr diesen Namen in seinen Türkenbriefen gab. Bis dahin wurde sie von zeitgenössischen venezianischen Botschaftern *La Rossa* genannt (de Busbecq 2012, Fußnote 1, S. 111 f.).

¹⁰¹ Born, Dziwulski u. Messling 2015, S. 193.

¹⁰² Demirbaş 2008, S. 26.

Frage nachgegangen werden, wer Hürrem war, warum sie interessant für Europa war und weshalb das Bedürfnis aufkam, ihr ein Gesicht zu geben.

Über die Vergangenheit der Sultanin vor ihrem türkisch-osmanischen Lebensabschnitt ist kaum etwas bekannt. In der gegenwärtigen Forschung wird angenommen, dass Hürrem aus der Ukraine oder Polen stammte. Konkret aus Ruthenien, das damals unter polnischer Herrschaft stand.¹⁰³ Angeblich hieß sie Aleksandra oder Anastasia Lisovska¹⁰⁴ und war die Tochter eines orthodoxen Priesters aus Rohatyn. Diese detailreichen Ausschmückungen sind auf den polnischen Dichter Samuel Twardowski aus dem 17. Jahrhundert zurückzuführen. Tatsache ist, dass keinerlei Information über ihre Geburtsfamilie bekannt ist.¹⁰⁵ Vermutlich wurde sie 1516 von krimtatarischen Sklavenräubern aus ihrer Heimat entführt, in den Sklavenhandel verkauft und verschifft.¹⁰⁶ Wie sie anschließend in den Harem¹⁰⁷ des Alten Palasts in Istanbul gelangte, ist ungewiss und lässt Raum für Spekulationen. Gerüchten zufolge war sie ein Geschenk des Großwesirs an Süleyman oder war ursprünglich im Besitz seiner Schwester.¹⁰⁸ Als Konkubine

¹⁰³ Peirce 2017, S. 16.

¹⁰⁴ Der Nachname Lisovska kommt in den ruthenischen und polnischen Stadtbüchern des 16. Jahrhunderts nicht vor. Er scheint sich an dem ukrainischen Wort für Wald, *lis*, zu bedienen, das einen Bezug zu den karpatischen Wäldern herleitet (Yermolenko 2010, S. 49). Siehe auch S. 17 in: Volodymyr Hrabovets'kyi, *Roksolana v istorii*, Iwano-Frankivsk 1993.

¹⁰⁵ Yermolenko 2010, S. 113 f.

¹⁰⁶ Ruthenien war ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zur Zielscheibe von Tataren des Krim-Khanats geworden, die beinahe jährlich einfielen. Es ist gut möglich, dass Hürrem Opfer eines Überfalles im Jahre 1516 wurde, da sie mindestens 17 war, als sie 1520/1521 Süleymans Konkubine wurde (Peirce 2017, S. 16,7 u. 23). Die Gefangenen wurden in Ketten gelegt und mussten in langen Karawanen an die Krimküste in Kaffa marschieren, zum größten Sklavenmarkt der Region am Schwarzen Meer (Yermolenko 2010, S. 2). Ein litauischer Augenzeuge hält die erschreckenden Zustände bei den Sklavenmärkten detailliert fest, siehe: Übersetzung aus dem Lateinischen aus Michalonis Lituani, *de moribus tartarorum fragmina* X, Basel 1615, S. 10-12.

¹⁰⁷ Der Terminus Harem leitet sich aus der arabischen Wurzel h-r-m ab. Alle Wörter, die auf diese Wurzel zurückgehen, haben eines gemein: Sie stehen im Allgemeinen für etwas Verbotenes, Unverletzliches und Heiliges. Unter Harem wird demnach per Definition ein Heiligtum oder ein heiliger Ort verstanden. Beispielsweise fallen die heiligen Orte Mekka und Medina ebenfalls unter die Definition Harem. Also ein Raum, der geprägt von bestimmten Verhaltensregeln und nur für ausgewählte Personen zugänglich war. In der allgemeinen islamischen Welt war der Harem ein privater Bereich im Wohnhaus, der Frauen einer Familie vorbehalten war – und für Männer, die bis zu einem gewissen Grad mit ihnen verwandt waren. Zu keinem Zeitpunkt war der Harem ein Ort, der exklusiv für Sexualität stand. Für eine genauere begriffliche Auseinandersetzung siehe: Peirce 1993, S. 3-6. Außerdem erläutert sie hier knapp den ausschließlich sexuell-erotisierenden europäischen Blick auf den Harem.

¹⁰⁸ Möglicherweise wurde sie bereits in Kaffa als Palastbedienstete gekauft und stünde in diesem Fall unter Schutz. Wenn dies nicht der Fall war, fand sie sich im weiteren Verlauf ihrer Reise am *Avrat Pazarı* (tr. Weibermarkt) in Istanbul wieder (Peirce 2017, S. 25, 33 u. 35). Luigi Bassano zufolge wurde sie von Ibrahim Pascha (Ibrahim Pascha war Süleymans Busenfreund aus dessen Prinzenzeit und wurde 1523 zum Großwesir ernannt) an Sultan Süleyman geschenkt. Originalzitat: „*La Sultana è di nazione Rossa, la quale già essendo schiaua fu donata da Embraim Bassa al grà Turcho*“ (Bassano 1545, S. 44). Viel ist über Bassano nicht bekannt. Sein Geburtsjahr wird auf 1510 geschätzt. Wann genau und warum sich Bassano im Osmanischen Reich aufhielt, ist unklar, doch dürfte es zwischen 1532 und 1540 gewesen sein. (Bassano 1545, V-XI). Der Fugger-Kaufmann Hans Dernschwam berichtet in seinem Tagebuch: „Die Schwester des Sultans hatte sie zunächst erzogen. Danach wurde sie in das Frauenhaus [Harem] der Mutter des Sultans gegeben, die sie dann mit ihrem Sohn verkuppelte.“ (Dernschwam 2012, S. 180). Behauptungen dieser Art waren unter Osmanen und Europäern verbreitet (Peirce 2017, S. 34).

des Sultans bestand ihre primäre Aufgabe darin, einen männlichen Thronfolger zu gebären und diesen auf das Sultanat vorzubereiten.¹⁰⁹ Falls Hürrem dem Sultan nicht als ausgebildete Konkubine zur Thronbesteigung im September 1520 geschenkt wurde, wurde sie im Harem zunächst unterrichtet.¹¹⁰ Pietro Bragadin¹¹¹, der sie wohl nie gesehen haben dürfte, beschreibt sie als „jung, aber nicht schön, aber anmutig und zierlich (kleines Mädchen)“¹¹². Der Fugger-Kaufmann Hans Dernschwam schildert sie in seinem privaten Tagebuch als „eine fette, gewöhnliche und bäurische Frau“¹¹³. Die Information beruht nicht auf seine eigene Seherfahrung, sondern lediglich auf Erzählungen.

1521 gebar Hürrem ihren ersten Sohn und potentiellen Thronnachfolger Mehmed.¹¹⁴ Ihr Rang stieg: „und wenn eine [Konkubine] vom Herrn [Sultan] dickbäuchig ist, wird ihr Gehalt erhöht und sie wird von den anderen geehrt und erhöht, und wie die Muttergottes behandelt“.¹¹⁵ Hürrems Aufgabe war somit abgeschlossen, als Prinzenmutter war ihr das Bett des Herrschers untersagt, die Tätigkeit als Konkubine ausgeschlossen.¹¹⁶ Nun begann ihre politische Karriere. Mit der Geburt Mehmeds wurden Hürrem und Mahidevran, die andere Favoritin Süleymans und Mutter seines Sohnes Mustafa (1515-1553), unweigerlich zu Rivalinnen. Denn in der osmanischen Dynastiepolitik sicherte der Geburtsrang keineswegs den Thron: Jeder gesunde

¹⁰⁹ Ebd., S. 35.

¹¹⁰ Dies betraf Religion, Sprache und Schrift, Bräuche und Riten, höfische Konventionen, Nähen und Sticken, das Harfe-Spiel und den Gesang (Peirce 2017, S. 36). Giovanni Maria Angiolello, ein venezianischer Gefangener, der bei einem der Söhne von Mehmed II. lebte, schildert das dort herrschende Ausbildungsregime folgendermaßen, auch wenn er fälschlicherweise annimmt, dass eine Ausbildung nur den Talentierten und Schönen vorenthalten war: *“dove le prime che son ammaestrate insegnano alle nuove et greze a parlare, leggere, et la legge maccomettana, anche gl'inse. gnano a cusire, ricamare et sonar d'arpa, a Cantare, e tutti li suoi riti et costumi secondo le sono inclinate ad imparare”*-Angiolello 1909, S. 128. Irgendwann im Zuge dessen konvertierte sie zum Islam und bekam ihren neuen Namen: Hürrem. Der Name ist aus dem Persischen entlehnt und bedeutet die Freudvolle, die Lachende. Er kann ein Hinweis für ihren heiteren, verspielten Charakter sein, an dem Süleyman Gefallen gefunden haben könnte. Möglicherweise wurde sie auch *Hürremşah* genannt. *Hürremşah* setzt sich aus ihrem neuen Namen und dem persischen Wort Schah (*Şāh*) für Herrscher zusammen. Falls sie zu einer Zeit jemals so genannt wurde, dann sicherlich nicht vor ihrer Eheschließung mit Süleyman (Baltacı 1998, S. 499).

¹¹¹ Pietro Bragadin, Nachfolger von Bailo Andrea Priuli, war von 1524 bis 1526 als Botschafter und Vize-Bailo in İstanbul (Alberi 1855, S. 100).

¹¹² Originalzitat: *„giovane ma on bella, ma aggraziata e menuetta (piccina)”*-Alberi 1855, S. 102.

¹¹³ Dernschwam 2012, S. 181; Dernschwams Tagebuch ist sichtlich geprägt von den damaligen Stereotypen und rassistischen Vorurteilen, daher oszilliert zwischen den Zeilen von Grund auf eine negative Note.

¹¹⁴ Ebd., S. 38.

¹¹⁵ Original Zitat: *“et quando alcuna e grossa dal Signore gli vienne accresciuto il salario, et honorata, et sublimata dall'altre, et è servita come Madonna”*-Angiolello 1909, S. 128. Um 1520/1521 hatte Süleyman bereits vier Kinder, nämlich drei potentielle Thronnachfolger und eine Prinzessin: Mahmud, Mustafa, Murad und Raziye. Alle drei Prinzen hatten unterschiedliche Mütter, so verlangte es die osmanische Reproduktionspolitik. Der Grund hierfür war, dass die Mutter als Ausbilderin und Parteigängerin ihre Aufmerksamkeit nicht teilen sollte. Das heißt, dass der sexuelle Kontakt zu einer Konkubine untersagt wurde, sobald sie einen männlichen Nachkommen bekam. Doch am 29. Oktober starb Mahmud in Folge einer Epidemie. Unmittelbar danach verlor Süleyman Murad und Raziye ebenfalls und so stieg mit einem Mal das Ansehen Mahidevrans (Mutter von Mustafa) an, da sie nun die einzige Prinzenmutter war (Peirce 2017, S. 38 u. 57).

¹¹⁶ Sie bekam nun den Titel *umm al-walad*, Mutter des Kindes/Sohnes, der sie im islamischen Recht davor schützte, verkauft oder verschenkt zu werden, und der ihr die Freiheit zusprach, nachdem Süleyman starb (Peirce 2017, S. 58).

Prinz hatte gleichermaßen Anspruch auf die Herrschaft.¹¹⁷ Außerdem war derjenige, der den Thron bestieg, gemäß dem Gesetz des Brudermordes befähigt, alle anderen männlichen Thronerben zu eliminieren. Hinzu kam, dass Mustafa ein durchaus ernstzunehmender Antagonist für Hürrem war. Als Bragadin sie 1526 erstmals erwähnte, lobte er den elfjährigen Prinzen gegenüber dem venezianischen Senat in hohem Maß¹¹⁸ und deutet damit indirekt das Konfliktpotential zwischen den Frauen und den Prinzen an. Noch im selben Jahr, als Hürrem ihren ersten Sohn gebar, geschah etwas völlig Unerwartetes: Sie wurde erneut in die Dienste einer Konkubine gerufen. Innerhalb von zehn Jahren gebar sie insgesamt fünf Prinzen und eine Prinzessin: Mehmed (1521-1543), Mihrimah (1522-1578), Abdullah (1523-1526), Selim (1524-1574), Bayezid (1526-1562) und den buckeligen Cihangir (1530-1553).¹¹⁹

Der Grund, warum Hürrem 1526 erstmals und von europäischer und nicht osmanischer Seite erwähnt wird, liegt darin, dass es gegen die gesellschaftlichen Konventionen der Türken verstieß, über die Frauen eines anderen Mannes und vor allem des Sultans zu sprechen.¹²⁰ Daher ließen Chronisten und Kommentatoren ihre Schreibrohre auch hinsichtlich der Sultaninnen ruhen. Diese typische Anonymität wurde erst dann gebrochen, wenn ihre Söhne an Ansehen gewannen oder sie als Philanthropinnen tätig wurden.¹²¹ Hürrem lenkte die Aufmerksamkeit der Venezianer einerseits durch die Anzahl ihrer Kinder auf sich andererseits auch dadurch, dass Süleyman die osmanische Tradition der Polygamie für seine neue Favoritin aufgeben hatte und Mahidevran angeblich nicht mehr beachtete. „Der Herr [Süleyman]“, berichtet Bragadin, „kümmert sich nicht mehr um sie [Mahidevran]“¹²². Venezianische Botschafter, die das Geschehen in Istanbul und die Entwicklungen im Palast mit Argusaugen beobachteten, waren diesbezüglich ebenso erstaunt wie die Türken selbst, denn die Idee eines monogamen Sultans war revolutionär und man behielt Süleymans Zuneigung gegenüber Hürrem genau im Auge.¹²³ Bassano schreibt bezüglich der ungeteilten Aufmerksamkeit des Herrschers seiner

¹¹⁷ Ebd., S. 64.

¹¹⁸ „Und sein Sohn Mustafa hat großes Talent, er wird ein Krieger sein, er wird von den Janitscharen [osmanische Elitetruppe] sehr geliebt, er vollbringt große Taten.“ (Original Zitat: „*E questo suo figliuolo Mustafà ha grandissimo ingegno, sarà uomo di guerra, è molto amato dalli gianizzeri, fa gran prodezze.*“ -Alberi 1855, S. 102.)

¹¹⁹ Bassano behauptet, dass der buckelige Cihangir im Palast eingesperrt wurde, damit er nicht gesehen wurde. Original Zitat: „*Il terzo è gobbo, e lo tiene serrato nel Serraglio non vuole sia veduto.*“ -Bassano 1545, S. 44 f. Doch sollen Süleyman und Hürrem eine besonders liebevolle Beziehung zu ihrem körperlich eingeschränkten Prinzen gepflegt haben (Kula 1997, S. 175).

¹²⁰ Peirce 2017, S. 8.

¹²¹ Ebd., S. 96.

¹²² Alberi 1855, S. 101.

¹²³ Peirce 2017, S. 63.

Konkubine gegenüber, dass sie ihn „verhext“ habe und man sie im Osmanischen Reich „Ziadi [tr. Cadı]“ nennt, „was Hexe bedeutet“¹²⁴.

Es war mehr Hürrems Entschlossenheit bzw. ihr aktives Eingreifen in den Werdegang ihrer Karriere als Hexerei, die Süleyman an sie band. Anstatt sich den Haremsregeln zu fügen, verfolgte sie ihre eigene Überlebenspolitik, um andere Frauen und damit weitere potentielle Prinzenmütter vom Sultan fernzuhalten. Sie schien genau zu wissen, was sie tun konnte, denn sie war „mit der Natur des großen Herrn vertraut“¹²⁵. Der folgende Bericht Bragadins, der Hürrems Theatralik reflektiert, ist ein Beispiel dafür: „Der Sultan bekam von einem Provinzgouverneur zwei wunderschöne russische Mädchen, eine für seine Mutter und eine für ihn. Als sie am Palast ankamen, wurde sie äußerst unglücklich und warf sich weinend zu Boden.“¹²⁶ Sie versuchten, Hürrem zu besänftigen und fügten sich schlussendlich ihrem Wunsch. „Die Mutter, die ihre Jungfrau dem Sultan gegeben hatte, bedauerte, was sie getan hatte, nahm sie zurück und schickte sie zu einem der Gouverneure als Frau, und der Sultan stimmte zu, seine zu einem anderen Gouverneur zu schicken, weil seine Frau vor Kummer umgekommen wäre, wenn auch nur eine dieser Mädchen ihnen im Palast geblieben wäre.“¹²⁷ Da die Übermittler solcher Nachrichten den Harem nicht betreten konnten, waren die Quellen wohl Palasteunuchen, die vermutlich nicht ohne eine Gegenleistung intime Haremsangelegenheiten preisgaben. Vielleicht schmückten sie ihre Erzählungen aus, um den Preis der Information in die Höhe zu treiben. Vor allem hinsichtlich Hürrem, da man in Venedig offensichtlich auf Nachrichten bezüglich ihrer Person hoffte.¹²⁸

Um 1550 kursierte in Europa die Nachricht bzw. ein weiteres Gerücht: die Sultaninnen im İstanbuler Harem sollen sich beschimpft und einander körperliche Gewalt zugefügt haben. Mahidevran habe demzufolge Hürrems Gesicht zerkratzt, ihr Haare ausgerissen und sie „verkauft Fleisch“¹²⁹ genannt. Daraufhin ließ der Sultan sie rufen, doch sie lehnte mehrmals mit den Worten „sie sei verkauftes Fleisch, und ihr Gesicht sei ganz entstellt und [ihr Kopf] fast kahl, und sie wisse, dass es die Größe des Herrn beleidigen würde, vor ihn zu treten“¹³⁰ ab und weckte dadurch erst recht Süleymans Interesse. Mahidevran verteidigte sich, indem sie sagte,

¹²⁴ Bassano 1545, S. 44 f.

¹²⁵ Alberi 1840, S. 74.

¹²⁶ Sanuto 1894, S. 535.

¹²⁷ Original Zitat: *“Item, al Signor li fo donà per uno sanzacho do donzelle di Rossia belissime; una a la madre esso Signor et l' altra a lui. Et zonte in Seraio, la seconda moier qual tien al presente have grandissimo dolor, et si butò col viso in terra pianzendo, ita che la madre, la qual havia donà la soa al Signor, si acorse e ge la retolse et la mandò a uno sanzacho per moglie, et il Signor convene etiam lui mandar la sua a uno altro sanzacho, perchè soa moier saria morta da dolor si queste donzele, o pur una di quele fosse restà nel Seraio.”*-Sanuto 1894, S. 535.

¹²⁸ Peirce 2017, S. 104.

¹²⁹ Alberi 1840, S. 74 ff.

¹³⁰ Ebd., S. 74 ff.

„dass sie ihr weniger getan habe, als sie verdiene“ woraufhin der Sultan „sie nicht mehr wollte und sich ganz der Liebe zu dieser anderen Frau hingab“¹³¹. Der von Bernardo Navagero beschriebene Disput kann sich jedoch nicht nach 1533 zugetragen haben. Denn 1533 wurde Mustafa als Prinzgouverneur nach Manisa gesandt. Die Mutter musste ihm als Beraterin folgen, so wollte es das osmanische Gesetz. Es ist gut möglich, dass Mustafas Ausbildung in der Provinz genutzt wurde, um Mahidevran aufgrund der Auseinandersetzung mit Hürrem oder anderen Spannungen fortzuschicken. Hürrems Reaktion zeigt, dass ihre Haremsausbildung als Prinzenmutter Früchte trug und sie in der Lage war, Geschick und Manipulation zu kombinieren und gezielt einzusetzen. Wieder ist der Bericht von der Frage bezüglich seiner Authentizität überschattet. Vor allem dadurch, dass ein großer zeitlicher Abstand zwischen dem Disput und der Berichterstattung liegt. Immerhin wurden die venezianischen Botschafterberichte in den Hauptstädten Europas geschätzt und gelesen.¹³² Es ist nochmals zu betonen, dass all diese Berichte, Nachrichten bzw. Gerüchte von europäisch-venezianischer Seite stammen. Sie bezeugen das große Interesse an ihrer Person und an den Geschehnissen am osmanischen Hof.

Nach 1526 wurde es allerdings still um die Favoritin, bis Daniello de' Ludovici am 3. Juni 1534 dem Senat in Venedig die Nachricht eines beispiellosen Ereignisses überbrachte: die Eheschließung Süleymans.¹³³ Für welche die Sklavenkonkubine zunächst hätte in die Freiheit entlassen werden müssen, was der Sultan auch tat. Somit wurde sie zur ersten in die Freiheit entlassenen Konkubine. Es war nicht vorgesehen, dass eine Konkubine so viel Machterlangte, wie Hürrem es als Ehefrau des Herrschers tat.¹³⁴ Nun war ihr Name sowohl im Osten als auch

¹³¹ Ebd., S. 74 ff.

¹³² Peirce 2017, S. 106.

¹³³ Alberi 1840, S. 29; Die Hochzeitsfeier fand allerdings 1536 statt und war, wie es der genuesische Vertreter des *Banco di San Giorgio* beschreibt, über alle Maße pompös, löste Staunen und Ungewissheit aus: „In dieser Woche hat sich in dieser Stadt ein ganz außergewöhnliches Ereignis ereignet, das in der Geschichte der Sultane absolut beispiellos ist. Der Großsignore Suleiman hat eine russische Sklavin namens Roxalena zu seiner Kaiserin gemacht, und es wurde ein großes Fest gefeiert. Die Zeremonie fand im Serail statt, und die Festivitäten waren jenseits aller Aufzeichnungen. Es gab eine öffentliche Prozession mit den Geschenken. Nachts waren die Hauptstraßen festlich beleuchtet, und es gab viel Musik und Festlichkeiten. Die Häuser sind mit Girlanden geschmückt, und überall gibt es Schaukeln, in denen die Menschen stündlich mit großem Vergnügen schaukeln. Im alten Hippodrom ist eine große Tribüne aufgebaut, der Platz ist für die Kaiserin und ihre Damen reserviert, die mit vergoldeten Gittern geschützt sind. Hier wohnten Roxalana und der Hof einem großen Turnier bei, an dem sowohl christliche als auch muslimische Ritter teilnahmen, sowie Taschenspieler und Gaukler und eine Prozession wilder Tiere und Giraffen, deren Hälse so lang waren, dass sie gleichsam den Himmel berührten. Es wird viel über die Hochzeit geredet, und niemand kann sagen, was sie bedeutet.“-Sir George Young nach Jenkins 2000, S. 85.

¹³⁴ Bis in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts gingen osmanische Sultane sehr wohl Ehebündnisse mit Verwandten oder Töchtern aus umliegenden Herrscherhäusern ein. Bis sie sich ab der Mitte des 15. Jahrhunderts dagegen aussprachen und sich Konkubinen zuwandten (Demirbaş 2008, S. 15 f.). Süleyman war also der erste Sultan, der nach langer Zeit wieder geheiratet hatte (Peirce 2017, S. 109). Der Genuese Giovanni Antonio Menavino erklärt den Grund, warum sie nicht heirateten damit, dass, wenn sie es täten, „wäre es dann notwendig, dass sie als Königin behandelt wird, so wie er der König ist“-Menavino 1548, S. 134. Ein weiterer Grund soll die Erniedrigung von Sultan Bayezid I. (reg. 1389-1403) gewesen sein: Timur Lenk (reg. 1370-1405) nahm Bayezid in Gefangenschaft und zwang seine rechtmäßige Ehefrau Maria Olivera Despina aus Serbien, betrunkene Gäste zu bedienen. Diese

im Westen weitgehendst bekannt.¹³⁵ Erst nach den Geschehnissen im Jahre 1553 wurde sie im höchsten Maße populär und nachträglich bis in die Gegenwart verunglimpft und als bösertige Intrigantin denunziert. Süleyman, der im Zuge eines Iranfeldzugs gegen die Safawiden in den Osten zog, machte Halt in Ereğli. Er beorderte Mustafa in sein Zelt und ließ ihn erdrosseln.¹³⁶ Die genauen Gründe für diese Entscheidung sind nicht bekannt und lassen viel Raum für Spekulationen. Der Herrscher war älter geworden und litt an der Gicht. Die Soldaten sollen hinter vorgehaltenen Händen getuschelt haben, dass der Sultan zu alt und zu krank sei, um noch zu kämpfen. Ferner wollten sie den Tod des neuen Großwesirs Rüstem Pascha, weil dieser sich Mustafa entgegenstellte und unter anderem aufgrund seiner Nähe zu Hürrem und der Prinzessin Mihrimah, mit der er verheiratet war. Außerdem wurde der Prinz bereits als nächster Sultan gefeiert und war vierzig Jahre alt; das Alter, in dem auch der Prophet Mohammed sein Prophetentum erlangte und das als volle Reife und Tapferkeit galt.¹³⁷ Die Hinrichtung des Prinzen schlug wie ein Blitz in das Reich ein und löste einen Ausbruch heftiger Emotionen aus. Hürrems Name kursierte nun überall. Der Tod Mustafas wurde zur Hauptquelle ihrer

Kränkung der Ehre soll Bayezid in den Selbstmord getrieben haben (Demirbaş 2008, S. 16). Doch der eigentliche Grund scheint einfacher und offensichtlicher zu sein: Konkubinen hatten keine Familien, die Anspruch auf den Thron erheben konnten. Außerdem wurden sie zur Loyalität gegenüber der osmanischen Dynastie erzogen. Die Loyalität der Frauen anderer Herrscherhäuser konnte bei einer Bedrohung eher auf der Seite ihrer Geburtsfamilie liegen als bei ihren eigenen Söhnen (Peirce 2017, S. 21, 22 u. 16).

¹³⁵ Nach dem Tod der Valide Hafsa Sultan (Mutter Süleymans) am 19. März 1534, der ranghöchsten Frau in Istanbul und im Palast, war Hürrem die einzige und ranghöchste Frau im Palast (Peirce 2017, S. 130). Süleyman musste sich dringend dem Feldzug im Iran anschließen, denn die Soldaten beehrten auf und forderten nach der Präsenz des Sultans (Peçevi İbrahim Efendi 1981, S. 131). Außer seiner Favoritin hatte er keine andere Person, die den Posten des:der loyalen und zuverlässigen Informant:in und Verwalter:in während seiner Abwesenheit hätte übernehmen können. Außerdem war der beinahe zwanzigjährige Mustafa in Manisa stationiert (Peirce 2017, S. 127 u. 130). Das heißt, sollte Süleyman während des Feldzuges etwas zustoßen, bestand die Gefahr, dass Mustafa das Sultanat ausrief und den Thron bestieg. Die Folgen für Hürrem und ihre Kinder wären fatal. Daher könnte die Eheschließung ein Mittel gewesen sein, um ihre Stellung zu sichern. Genauso wahrscheinlich ist es, dass Hürrem selbst hinter ihrem Machtausbau stand. Die Schritte, die für sie zu einer Ehe führten, waren die Entlassung in die Freiheit, der Ehevertrag und die Vereinbarung einer Mitgift (Busbecq 2012, S. 229 f; Peirce 2017, S. 125). Das heißt, sie wurde irgendwann nach Hafsas Tod – oder vielleicht auch zuvor – in die Freiheit entlassen. Dernschwam erwähnt diesbezüglich zwei Möglichkeiten: „Die russische Frau soll den Sultan, man weiß nicht auf wessen Ratschlag, gebeten haben, sie für frei zu erklären und nicht mehr wie andere Sklavinnen zu halten, damit ihre Söhne das Kaisertum erben konnten und nicht der von einer Sklavin und Leibeigenen geborene Mustafa.“-Dernschwam 2012, S. 180. Diese Information ist jedoch falsch, da Kinder von Konkubinen keine Sklaven waren, sondern freie Prinzen und Prinzessinnen, und alle gesunden männlichen Nachkommen hatten gleichberechtigten Anspruch auf den Thron. Die nächste Möglichkeit entspricht dem manipulativen Scharfsinn Hürrems, die aus den venezianischen Berichten hervorgeht: „Bevor diese russische Frau von dem Sultan für frei erklärt worden war, hatte sie sich vorgenommen, eine Moschee zu bauen und daneben eine Pfründe für die Pfaffen zu stiften. Das hatte ihr aber der Mufti oder türkische Papst nicht gestattet, ehe sie nicht vom Sultan für frei erklärt worden sei.“-Dernschwam 2012, S. 181. Und der Sultan, über den „man sagte, kein Sultan habe seiner Frau so oft nachgegeben wie Süleyman“ setzte ihren Wunsch allem Anschein nach in die Tat um (Dernschwam 2012, S. 181). Als Konsequenz der Freilassung durfte sie ihm allerdings den Beischlaf nicht mehr gestatten, denn laut dem Islam wäre dies *zinā* bzw. außerehelicher Geschlechtsverkehr und war somit strengstens verboten (Koran 17:32). Er musste sie entweder fortschicken oder zu seiner rechtmäßigen Ehefrau nehmen.

¹³⁶ Peirce 2017, S. 291.

¹³⁷ Ebd., S. 290.

Bekanntheit und Dämonisierung.¹³⁸ Venezianische Botschafter berichteten: „Rossane gelang es, Suleiman im Interesse ihrer eigenen Nachkommen so sehr in den Verdacht zu bringen, dass Mustafa versuchte, die Nachfolge seines Vaters durch eine Rebellion zu sichern, dass er schließlich beschloss, seinen Tod zu verfügen, der vor seinen Augen vollzogen wurde.“¹³⁹ Besonders expressiv äußerte sich die zeitgenössische Dichterin Nisayi, eine Frau aus dem Harem und Gefolge von Mahidevran, die Süleyman aus seiner Prinzenzeit kannte, indem sie ein Gedicht verfasste. Sie wirft ihm vor „tyrannisch“ und „verblendet durch Tricks und Täuschung“ gewesen zu sein, sich dem „Willen dieser boshaften Hexe“ gebeugt und die Worte „einer russischen Hexe“¹⁴⁰ in die Ohren gelassen zu haben. Die Hinrichtung wurde gar zum Hauptthema der französischen Tragödie *La Soltane* (1561) von Gabriel Bounin. Ihre Kritiker behaupteten, „dass sie es wagte, zu beseitigen, was in ihren Augen die größte Hoffnung der

¹³⁸ Ebd., S. 293.

¹³⁹ Original Zitat: *“Rossane, nell'interesse della propria prole, seppe talmente insinuare in Solimano il sospetto che Mustafà tendesse ad assicurarsi colla ribellione la successione paterna, ch' egli si condusse finalmente a decretarne la morte, che fu eseguita sotto i suoi medesimi occhi.”*-Alberi 1840, S. 79.

¹⁴⁰ Gedicht der Nisayi aus Andrews u. Kalpaklı 2005, S. 248:

Du hast die Worte einer russischen Hexe in deine Ohren gelassen

Verblendet durch Tricks und Täuschung, hast du den Willen dieser boshaften Hexe befolgt Du hast die Zypresse geschlachtet, die Frucht des Obstgartens des Lebens

Was hat der mitleidlose Monarch der Welt dem Sultan Mustafa angetan?

„Du warst tyrannisch und hast den jungen Mann mit gewaltigem Unrecht behandelt

Du hast ihm die Schlinge um den Hals gelegt, ihn bestraft, indem du ihm das Leben nahmst Da du wusstest, dass Mitgefühl Teil des Glaubens ist, hast du Gott nicht gefürchtet

Was hat der unbarmherzige Monarch der Welt Sultan Mustafa angetan?

Du hast die Worte einer russischen Hexe in deine Ohren gelassen

Verblendet durch Tricks und Täuschung, hast du den Willen dieser boshaften Hexe befolgt Du hast die Zypresse geschlachtet, die Frucht des Obstgartens des Lebens

Was hat der mitleidlose Monarch der Welt dem Sultan Mustafa angetan?

Du bist der Herr der Welt, doch das Volk verachtet dich [jetzt] Niemand ist mehr geneigt, Mitleid mit dir zu haben Und möge Gottes Gnade niemals den Mufti erreichen, der dies genehmigt hat Was hat der unbarmherzige Monarch der Welt Sultan Mustafa angetan?

Als du jung warst, hast du mit Recht und Gerechtigkeit gehandelt In jeder Situation hast du die Herzen aller Menschen erfreut

Warum also handelst du jetzt, da du erwachsen bist, mit Tyrannei und Ungerechtigkeit? Was hat der barmherzige Monarch der Welt dem Sultan Mustafa angetan?

Wie kommt es, dass Du das Vergießen von unschuldigem Blut für eine gute Sache halten? Dachtest Du, dass ein Monarch niemals zur Rechenschaft gezogen werden kann?

Unter welchem Vorwand wirst du dich vor Gott, dem Herrn, verantworten? Was hat der unbarmherzige Monarch der Welt mit Sultan Mustafa gemacht?

Weißt Du nicht, dass diese vergängliche [Welt] für niemanden von Dauer ist?

Indem Du deinen eigenen jungen Sohn tötest, willst Du [jetzt] dem Tod entkommen?“

Osmanen für die Zukunft war.“¹⁴¹ Nun war Hürrem offiziell das Schlimmste, was dem Reich je hätte passieren können.¹⁴² Im Frühjahr 1558 starb die Sultanin, laut de Busbecq, im Alten Palast.¹⁴³ Sie soll unter anderem an Malaria gelitten haben.¹⁴⁴ Im *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band 19 (1898)* wird ihr Tod fälschlicherweise und reißerisch Süleyman zugeschrieben: „Roxelane liess der Sultan in einem Anfall von Jähzorn im Jahre 1558 (vor dem 15. April) tödten.“¹⁴⁵ Der Obermufti Ebussuud Efendi leitete ihr Totengebet innerhalb des Geländes der Süleymaniye-Moschee, wo sich auch ihr Mausoleum befindet.¹⁴⁶

Um als porträtwürdig erachtet zu werden, ist eine gewisse Individualität notwendig. Diese ergibt sich aus der Einmaligkeit und Einzigartigkeit der darzustellenden Person, welche sich wiederum aus dem politischen Stand, dem Amt und ihrer Funktion innerhalb dieser ableitet. Dabei muss die Individualität ständig aufrechterhalten werden, um nicht aus dem Rahmen des:der darstellungswürdigen Akteur:in zu fallen.¹⁴⁷ Was machte Hürrem nun im Expliziten porträtwürdig? Der erste Punkt ist mit Sicherheit ihr rechtmäßiger Ehemann, der zehnte

¹⁴¹ Peirce 2017, S. 293.

¹⁴² Untermuert wurde dies dadurch, dass ihre eigenen Söhne weder geeignet für das Sultanat schienen noch „die Liebe und Gunst des Volkes und der Janitscharen soweit gewonnen“ hatten „wie Sultan Mustafa“, wie der venezianische Botschafter Domenico Trevisano berichtete (Original Zitat: „*ma nè l' uno, nè l' altro hanno nome di capitano, nè hanno fin qui acquistato l' amore e favor delli popoli, e delli giannizzeri, siccome aveva acquistato sultan Mustafà.*“ -Alberi 1840, S. 116.) Hürrems erster Sohn Mehmed, der „ein sehr anmutiger junger Mann“ war und von „allen, die ihn kannten, sowohl wegen seiner Schönheit als auch wegen seines Benehmens geliebt wurde, da er von Natur aus menschlich und liberal war“, starb 1542/1543 (Original Zitat: „*Di questi figliuoli, il primo fu Mehmed giovane molto grazioso, ed amato dal padre e dalla madre e da tutti quelli che lo conoscevano, si per la sua bellezza come per li suoi costumi, essendo per natura umano e liberale.*“ -Alberi 1840, S. 116.). Selim war von „korpulenter Statur“ und liebte „Wein und Frauen.“ (Original Zitat: „*Sultano Selim è di complessione corpulento, e dedito al vino ed alle donne.*“ -Alberi 1840, S. 116.) Bayezid hingegen war von „zarter Natur und der Schriftstellerei zugetan“ (Original Zitat: „*Sultano Bajazet è di complessione più delicata, e dedito alle lettere.*“ -Alberi 1840, S. 116). Und Cihangir kam aufgrund seines körperlichen Makels nicht in Frage. All die unzufriedenen Stimmen hatten keine andere Wahl; einer ihrer Söhne würde den Thron besteigen und es sollte kein anderer sein als der Trunkenbold Selim, der sich im Zuge dessen mit Bayezid in blutigen Auseinandersetzungen wiederfand, ehe Letzterer in das Safawiden-Reich floh und 1561/2 samt seinen Kindern in Qazvin hingerichtet wurde (Matuz 2012, S. 129).

¹⁴³ De Busbecq 2012, S. 39 f.

¹⁴⁴ Kamil 1937, S. 78.

¹⁴⁵ Grafen v. Abensperg u. Traun 1898, S. 129.

¹⁴⁶ Peirce 2017, S. 325; Der Historiker und Mekkaner, Kutbeddin al-Mekki verfasste eine Art Grabinschrift: „Es gibt viele wohltätige Stiftungen und gute Werke von ihr in den Edlen Heiligtümern und in Jerusalem und anderen Städten. Sie soll ursprünglich Russin und die Konkubine von Sultan Süleymans Mutter [...] gewesen sein. Weil sie dem Sultan gefiel, heiratete er sie, und auf diese Weise erlangte die Verstorbene schließlich ihren Status. Sie beeinflusste den Sultan in dem Maße, wie der Stand vieler Dinge in ihren Händen lag. Sie hatte viele Kinder, sie sind Selim, Bayezid, Mehmed, Cihangir und die Hanım [Dame] Sultan. Solange ihre Mutter lebte, kamen diese Geschwister gut miteinander aus, aber nach ihrem Tod entstand Zwietracht zwischen ihnen. Es wird gesagt, dass ihr Name Hürrem Sultan war. Der Sultan liebte sie bis zur Verzweiflung und sein Herz ist mit ihrem Tod zersprungen.“ -Kamil 1937, S. 78.

¹⁴⁷ Münkler 2005, S. 319.

osmanische Sultan: Süleyman I. (um 1494-1566, reg. 1520-1566) – „*Il Magnifico*“¹⁴⁸. Im deutschsprachigen Raum nannte man ihn auch den „Türkischen Kayser“¹⁴⁹. So sehr er im Westen Faszination auslöste, war er doch ein Störfaktor, gar eine große Gefahr für die Christenheit.¹⁵⁰ Als er am 1. Oktober 1520 den Thron bestieg, begleiteten ihn die Worte Paolo Giovios: „Alle Menschen sind sich darüber einig, daß ein sanftes Lamm einem wilden Löwen [Yavuz Sultan Selim] gefolgt ist.“¹⁵¹ Seine Außenpolitik, die auf Expansion und gegen die „Giauren“¹⁵² (die Ungläubigen) gerichtet war, bewies das Gegenteil von Giovios Aussage.¹⁵³ Die im Folgenden summarische Wiedergabe Süleymans militärischer Karriere nimmt lediglich Bezug auf den Westen: Gleich zu Beginn seiner Regentschaft unternahm der junge Sultan einen Feldzug Richtung Europa und eroberte 1521 Belgrad, welches eine Art Schutz für Wien darstellte und das Vordringen der Türken verhinderte. Im Anschluss fiel die griechische Insel Rhodos.¹⁵⁴ Allein mit diesen zwei Eroberungen war die christliche Welt von der Angst einer osmanischen Expansion befallen.¹⁵⁵ 1526 gewannen Süleymans Truppen innerhalb von zwei Stunden die Schlacht bei Mohács und besiegten somit König Ludwig von Ungarn, der auf der Flucht in der Donau ertrank.¹⁵⁶ Das Problem an Ungarns Fall war, dass Ludwig II. keinen

¹⁴⁸ Moser u. Weithmann 2012, S. 97; Den Beinamen *Il Magnifico* (der Prächtige) bekam Süleyman aufgrund seiner offenkundigen Selbstdarstellung und Machtpräsentation, beispielsweise beim Empfang von europäischen Gesandten. Dabei spielte auch, laut Matuz, die persönliche Vorliebe Süleymans für Prunk eine erhebliche Rolle. Seine luxuriöse Garderobe und die seiner Bediensteten sowie die edle Hofhaltung sorgten dafür, dass europäische Historiografen ihn als *den Prächtigen* in der Geschichtsschreibung verewigten (Matuz 2012, S. 120).

¹⁴⁹ Moser u. Weithmann 2012, S. 97.

¹⁵⁰ Engel 2015, S. 47; Als Süleyman mit seiner Expansion begann, löste er eine regelrechte Endzeitstimmung in Europa aus (Grimmsmann 2016, S. 88 f.). Sein Vater Yavuz Sultan Selim I. (reg. 1512-1520) hatte bereits Syrien und Ägypten eingenommen. Und Süleyman eroberte in der ersten Dekade seines Sultanats das Königreich Ungarn und belagerte 1529 Wien. Darüber hinaus bedrohte er die Habsburger immer wieder durch mehrmalige Einfälle in österreichische Territorien (Ilg 2008, S. 15). Zusätzlich befeuert durch die Bibel, denn gemäß Buch Daniel (Dan 7, 23) heißt es: „*Ein viertes Reich wird sich auf der Erde erheben, ganz anders als alle anderen Reiche. Es wird die ganze Erde verschlingen, sie zertreten und zermalmen.*“ Es wurde versucht, das Weltgeschehen in einen biblischen Kontext einzubetten und demzufolge konnte dieses *Vierte Reich*, welches der Apokalyptiker und Seher Daniel prophezeite, nur das Osmanische Reich sein (Grimmsmann 2016, S. 88 f.). So ist es nicht verwunderlich, dass, wenn Europa über Türken schrieb, meistens niemand nette Worte zu verlieren hatte: Die Türken und der Islam waren zum „*Erzfeind der Christenheit*“ geworden (Faroghi 2015, S. 29).

¹⁵¹ Zitiert nach Matuz 1973, S. 961: Die zitierte Stelle findet sich in seiner Denkschrift *Informatione a Carlo-Quinto Imperatore Augusto*, S. 216. Diese Denkschrift befindet sich in der Sammlung von Sansovino, S. 209 ff.; vgl. J. W. Zinkeisen, Bd. 2, S. 611.

¹⁵² Matuz 1973, S. 966.

¹⁵³ „Die damaligen osmanischen Expansionsbestrebungen konkretisierten sich an drei Hauptfronten: 1. im Nordwesten des Reiches, zunächst gegen Ungarn und dann gegen die Habsburger in Österreich, 2. im Mittelmeergebiet, erst gegen die Insel Rhodos und dann gegen die Republik Venedig, und 3. wiederum gegen die Safawiden in Persien.“-Matuz 2012, S. 117.

¹⁵⁴ Baer 2021, S. 144 ff.

¹⁵⁵ Malettke 2000, S. 374; Hieronymus Baibus, der Gesandte aus Ungarn in Worms, schrieb diesbezüglich am 03.04.1521 an Kaiser und Reich: Der Christen, ja der Christen Lauheit und Feigheit trägt die Schuld, wenn die Macht der Türken so gewachsen ist, daß nicht nur die Wiedereroberung Constantinopels nicht mehr zu hoffen, sondern auch der Verlust von Rom zu fürchten ist, falls Ihr, großer Kaiser, und Ihr, Fürsten des kriegesischen Deutschlands, nicht schleunig Hülfe schafft [...].“-nach Zinkeisen 1854, S. 618 f.

¹⁵⁶ Baer 2021, S. 144 ff.

Thronerben hinterlassen hatte. Die Folge war, dass Ferdinand I. (1503-1564), Bruder von Karl V. (1500-1558), König von Böhmen und Ungarn wurde.¹⁵⁷ Somit verschärfte sich die von den Türken ausgehende Gefahr an der habsburgischen Front. Hinzu kam, dass Frankreich ebenfalls in Konflikt mit der habsburgischen Dynastie stand, da man Karl V. keine Universalmonarchie zusprechen wollte.¹⁵⁸ So kam es, dass das 16. Jahrhundert von habsburgisch- osmanischen und französisch-habsburgischen Dauerkonflikten geprägt war.¹⁵⁹ Von diesen waren auch Venedig und Genua betroffen. Da aber vor allem der Wohlstand der Inselrepublik und Handelsinteressen von den Beziehungen zu ihren muslimischen Nachbarn abhängig waren, waren sie bestrebt, zwischen den großen Mächten zu lavieren.¹⁶⁰ Süleyman hatte sich mit der Schlacht bei Mohács eine Schneise nach Wien geschlagen und schließlich fand 1529 die erfolglose erste Türkenbelagerung statt.¹⁶¹ Spätestens danach realisierten die Habsburger bzw. Europa, dass das Osmanische Reich keine, wie zunächst angenommen, unstrukturierte Barbarenhorde und Süleyman kein Lamm war, sondern dass sie es mit einer ebenbürtigen militärischen Macht zu tun hatten.¹⁶² 1532 gab es erneut kriegerische Auseinandersetzungen mit Österreich, bei der die ungarische Stadt Güns (Kőszeg) erobert wurde. 1540 gingen die Osmanen im Rahmen der Seeschlacht bei Preveza erfolgreich gegen Venedig vor und nahmen 1541 in Ungarn die Hauptstadt Ofen (Buda) ein. Ab 1551 beginnend und sich bis 1562 fortsetzend ging Süleyman erneut gegen Österreich vor.¹⁶³ Bei seinem letzten europäischen Feldzug gegen Kaiser Maximilian II., der Belagerung Szigetvars am 7. September 1566, starb er nur wenige Tage vor dem Sieg.¹⁶⁴

Während Süleymans Regentschaft erreichte das Osmanische Reich seine maximale geographische Größe und wurde zur europäischen Großmacht wider Europa.¹⁶⁵ Doch das eigentliche Geschehen, das die Stellung des Osmanischen Reichs als Großmacht unterstrich, war der französisch-osmanische Vertrag von 1536.¹⁶⁶ Gemäß der Geschichtsschreibung wird

¹⁵⁷ Malettke 2000, S. 375.

¹⁵⁸ Ebd., S. 375 ff.

¹⁵⁹ Ebd., S. 375.

¹⁶⁰ Ebd., S. 374.

¹⁶¹ Baer 2021, S. 144 ff.

¹⁶² Matuz 1973, S. 967.

¹⁶³ Ebd., S. 960.

¹⁶⁴ Matuz 2012, S. 126.

¹⁶⁵ Matuz 1973, S. 960.

¹⁶⁶ Matuz 2012, S. 122; Für die wichtigsten Punkte des Vertrages siehe S. 123 f; Frankreich erkannte früh, dass das Osmanische Reich von Nutzen sein konnte, um „im Osten und in Italien eine zweite Front gegen Habsburg-Spanien aufzubauen.“-Malettke 2000, S. 374. Die Türken sollten ein Mittel sein, um für mehr Stabilität im eigenen Reich zu sorgen. So nahmen die französisch-osmanische Diplomatie zu. Diese neue Außenpolitik, die Franz I. (1494-1547) führte, war nicht ohne Gegenstimmen, welche Frankreich in fortwährenden Rechtfertigungsdruck versetzte (Malettke 2000, S. 377). Daher ist es weder verwunderlich noch ein Zufall, dass Luise von Savoyen, Mutter von Franz I., einen Brief unter der Leitung vom Grafen Andreas Frangepani nach Istanbul sandte, um Süleyman zu bitten, dass er mit seinen Truppen in österreichische Territorien vorrücke. Die Intention dahinter war

der Vertrag als Kapitulation (osm. *Ahdnâme* oder *Ahidnâme*) betitelt. „Durch die Kapitulation mit Frankreich“, so Matuz, „wurde die Anerkennung des Osmanischen Reiches als europäische Macht endgültig vollzogen“¹⁶⁷, wenn auch nur ungern und „stillschweigend“¹⁶⁸. Der „barbarische Fremdkörper“¹⁶⁹ war nun eine neue und nicht wegzudenkende Figur auf der christlich-politischen Bühne Europas.¹⁷⁰

Süleymans eigene Porträtwürde war der entschiedenste Faktor für die Entstehung von Hürrems Abbilder. Hätte er nicht bewiesen, dass er der sogenannte Löwe war, von dem Giovio glaubte, dass er mit dem Tod von Selim I. verschwunden war, warum hätte dann die Favoritin eines mehr oder weniger unbedeutenden Sultans abgebildet werden sollen? Mit seiner aufsteigenden Bedeutung fiel demzufolge auch immer mehr Licht auf seine legendäre Gattin. Man wollte mehr von diesem Herrscher Wissen, der Europa auf Trab hielt – und dazu gehörte auch sein Privatleben. Abgesehen von Süleyman war es die einzigartige Lebensgeschichte der Sultanskonkubine, die ihr den Weg in die Malerateliers Europas ebnete. 1526 zog sie erstmals das Interesse der Venezianer auf sich, die fortan anfangen, dem Senat von ihr zu berichten. Der Grund hierfür war nicht nur, dass sie es geschafft hatte, sich in einem politisch-patriarchalen System, welches die Monogamie der Sultane aus dynastischen Gründen nicht vorsah, einen Platz als alleinige Frau des Herrschers zu sichern, sondern die Art wie sie den Mann, der als der sogenannte Antichrist Europa in Angst und Unruhe versetzte, an sich band. Damit nicht genug, gebar sie entgegen der osmanisch-höfischen Tradition mehrere Söhne, das Produkt des monogamen Verhältnisses zwischen Hürrem und Süleyman. 1526, als das erste Mal von ihr berichtet wurde, hatte sie bereits vier Prinzen und eine Prinzessin geboren. Dies, der erste Bruch in der türkischen Hofpolitik hinsichtlich der Monogamie und der vier potentiellen Thronerben, war neben dem Sultan der erste Punkt ihrer Porträtwürdigkeit.

Als nächstes löste sie 1534 Turbulenzen mit ihrer Ehe aus. Eine lange Tradition nicht-freie Frauen zu rechtmäßigen Ehefrauen zu nehmen wurde gebrochen und niemand wusste – bist auf die kursierenden Gerüchte –, wie sie dies bewerkstelligt hatte und welche Folgen es

es, die Freilassung ihres Sohnes zu bewirken, der in der Schlacht von Pavia 1525 in Karl V. Gefangenschaft geraten war. Über den Ausgang dieser Korrespondenz ist kaum etwas bekannt. Schlussendlich wurde Franz I. gezwungen 1526 den Frieden von Madrid zu schließen, um in die Freiheit entlassen zu werden. (Jorga 1910, S. 84). Süleyman war sich im Klaren, dass der französische König im Osmanischen Reich ein Instrument sah, um zwecks eigener Interessen gegen die Casa de Austria vorzugehen und begegnete ihm stets mit Misstrauen. Auf der anderen Seite sah auch der Sultan eine fruchtbare Allianz in Franz I., denn immerhin galt er als der allerchristlichste König und konnte bei der Durchsetzung der eigenen Interessen sicherlich von Nutzen sein (Malettke 2000, S. 378).

¹⁶⁷ Matuz 2012, S. 122.

¹⁶⁸ Ebd., S. 129.

¹⁶⁹ Ebd., S. 129.

¹⁷⁰ Ebd., S. 129.

haben würde. Die Eheschließung machte sie nicht nur zur ranghöchsten Frau im Reich sondern auch zur ersten und „einzigen Königin der Osmanen“¹⁷¹. Mit ihrem Aufstieg zur Königin setzte sie ihre Einzigartigkeit und Individualität fort.

In Verbindung mit ihrem Einwirken auf den Sultan stehend ist der nächste Punkt, welcher ihre Porträtwürdigkeit maximal steigerte, die Hinrichtung Mustafas (1553). Scheinbar ist sie auf das „Betreiben“¹⁷² und den „Einfluss“¹⁷³ Hürrems zurückzuführen. Spätestens nach diesem Ereignis wurde sie endgültig dämonisiert. Denn sie hatte dem Reich den nächsten fähigen Sultan verwehrt und nur eine Reihe an unfähigen Prinzen zurückgelassen. Was hier hervorzuheben ist, ist die ihr zugeschriebene Macht über den Sultan, die sie in Verruf brachte, ihn „verhext“¹⁷⁴ zu haben und dass sie eine „Hexe“¹⁷⁵ sei. Darüber hinaus lösten ihre Lebensgeschichte, die Berichte und die erwähnten Haremsgerüchte und -intrigen wie die von den zwei geschenkten russischen Konkubinen, die die Favoritin zu einer pathetischen Lamentation veranlassten¹⁷⁶ und die Auseinandersetzung mit Mahidevran, die sie als „verkaufted Fleisch“¹⁷⁷ beschimpfte, Faszination in Venedig und anderen europäischen Städten aus: Venezianische Berichte wurden in vielen europäischen Städten sehnsüchtig erwartet und gelesen. Sie lieferten teilweise Material, um die orientalischen Fantasien der Menschen zu beflügeln. Luigi Bassano hatte dies wohl erkannt und publizierte das Buch *Costumi et i modi particolari della vita de' Turchi* (1545), welches intime Einzelheiten aus dem höfischen Leben vermittelt. Die Frage ist, wie viel vom Informationsgehalt aufpoliert und zugespitzt wurde, um die kollektiven Sensationsgelüste zu stimulieren. Es muss bedacht werden, dass das Buch einen gewissen Unterhaltungswert, etwas Neues und Verruchtes darbieten musste, um interessant zu sein. Dies tat es auch, indem es davon berichtete, dass der „ganze Hof [sie] hasst [...] und ihre Kinder ebenso“¹⁷⁸. Weiters hielt Hans Dernschwam in gehässigem Ton fest, dass sie „eine fette, gewöhnliche und bäurische Frau“¹⁷⁹ war und „er [Süleyman] ihr aufs Wort gehorchte.“¹⁸⁰ Auch er schien sich bestens mit dem Harem auszukennen, denn er erklärt, dass die „unzüchtigen“ Damen dort „zunächst die Sprache und ihr hündisches Beten, auch unterschiedliche Frauenarbeiten nach ihrem bäurischen Brauch und das Hofzeremoniell“¹⁸¹ lernten und

¹⁷¹ Sakaoğlu 2015, Anhang, S. 3 nach S. 791.

¹⁷² Ebd., S. 128.

¹⁷³ Ebd., S. 128.

¹⁷⁴ Bassano 1545, S. 44 f.

¹⁷⁵ Ebd., S. 44 f.

¹⁷⁶ Sanuto 1894, S. 535.

¹⁷⁷ Alberi 1840, S. 74 ff.

¹⁷⁸ Bassano 1545, Cap. XV (S. 44 f.).

¹⁷⁹ Dernschwam 2012, S. 181.

¹⁸⁰ Ebd., S. 181.

¹⁸¹ Ebd., S. 183.

verglichen es mit einem „neuen Sodom und Gomorrha“¹⁸². Die Konkubinen bezeichnete er als „sodomitische[n] Bräute“¹⁸³ und die Paläste als „sodomitische Erziehungsanstalt“¹⁸⁴. Dabei betonte er oft den christlich-unschuldigen Hintergrund der Frauen, die in die Hände der sogenannten Mohammedaner bzw. Türken gefallen waren. Es ist vorstellbar, dass die Lesenden solcher Schriften zwischen Faszination und Abscheu schwankten. Die ehemalige Christin Aleksandra, später die Muslima Hürrem, die als Hexe und Intrigantin etikettiert wurde, passte demnach bestens in diese „sodomitische Erziehungsanstalt“¹⁸⁵, die die *Femme fatale*¹⁸⁶ in ihr zum Auflöhen brachte. Neben den oben genannten Faktoren für ihre Porträtwürdigkeit werden wohl die Gerüchte und Legenden, die sich um die Figur der Sultanin rankten, das Bedürfnis angefacht haben, ihr ein Gesicht zu verleihen.¹⁸⁷ Für Frauenporträts war eine besondere Schönheit, die abbildungswürdig war, ein wichtiges Kriterium.¹⁸⁸ Diese besaß sie laut Bragadin

¹⁸² Ebd., S. 183.

¹⁸³ Ebd., S. 184.

¹⁸⁴ Ebd., S. 185.

¹⁸⁵ Dernschwam 2012, S. 185.

¹⁸⁶ Unter dem Begriff *Femme fatale* (frz. verhängnisvolle Frau) wird ein Frauentypus verstanden, welcher in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Männern imaginiert und geformt wurde (Hilmes 1990, S. 1). Emanzipierte Frauen, vor allem, wenn sie Geschick in politischen Themen vorwiesen, waren ein Dorn in den Augen der Männer, denn diese fühlten sich in ihren geschlechtsgebundenen Machtpositionen bedroht. Dies war wider der angeblichen Natur und die Konsequenz Unheil (Müller 2009, 10). Die *Femme fatale* ist von einer luziferischen Aura umgeben. Sie scheut sich nicht davor ihre Reize bzw. Erotik gepaart mit Manipulation einzusetzen, um Männer an sich zu binden und sie anschließend in die Verderbnis zu stürzen. Vermeintlichen Hexen des 15. bis 17. Jahrhunderts wurden diese maliziösen Intentionen gerne zugeschrieben. Das populärste Exempel wäre die „verruichte“ Kleopatra, welche zunächst Cäsar, dann Marcus Antonius und schließlich Ägypten ins Unglück stürzte. Aber auch mythologische Figuren wie Medusa galten als *Femme fatale* (Hilmes 1990, S. 1).

¹⁸⁷ Wie groß das Interesse an der Sultanin und am türkischen Hof war, bezeugen Tragödien, Trauerspiele, Theaterstücke, Romane etc., welche in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ansetzten und bis in die Gegenwart anhalten. Das erste Stück, welches sich an der Figur der Hürrens bediente, war eine Tragödie mit dem Titel *La Soltane* (1561) und wurde vom französischen Dramaturgen Gabriel Bounins verfasst. Er stellte sie als Intrigantin dar, die den Tod des beliebten Sohns Süleymans zu verantworten hatte. Eine weitere französische Tragödie, *Le Soliman* (1637), entsprang Charles de Vion d'Alibrays Feder. Weitere nicht französische Beispiele sind vom italienischen Grafen Prospero Bonarelli, *Solimano* (1620), und vom Briten William Davenant, *The Siege of Rhodes* (1656/1661). Auch im deutschsprachigen Raum fand Hürrem Resonanz. In Casper von Lohensteins Trauerspiel Ibrahim (1649/50) treten Hürrem und Rüstem Pascha als Verbündete auf und sind verantwortlich für die Hinrichtung des Großwesiren Ibrahim Pascha. Ebenso in der *Moralischen Wochenschrift*. [...], *Zwischen Cæsonia, Der fünfften und letztern Gemahlin des Römischen Kayzers Caligulæ Und der Roxelana, Die aus einer Sclavin, einer Gemahling des Türckischen Kayzers Solimanni II. worden* [...], in *Gespräche in dem Reiche derer Todten* (1727) von David Faßmann (Hg.). So bekannt und populär Hürrem Sultan auch war, geriet sie allmählich in Vergessenheit bzw. büßte einen Großteil ihres Ruhms ein. Jedoch wurde ihre Person immer wieder neu entdeckt und zu Romanen verarbeitet, in denen sie entweder direkt im Fokus der Erzählung stand oder Teil der Handlung war: Johannes Tralow, „Roxelane“ (Zürich 1944); Catherine Clément, „Das Lächeln der Sultanin“ (Paris 1981); Colin Falconer, „Die Sultanin“ (London 1993); Christopher de Bellaigue, „The Lion House“ (New York 2022). 2010 griff die japanische Manga-Zeichnerin Chie Shinohara ebenfalls zur Persona der Sultanin und widmete ihr eine Mangareihe mit dem Titel *Yume no shizuku, kin no torikago* (dt. Tropfen der Träume, goldener Vogelkäfig). Ferner wurden zwei türkische Serien produziert, die von Hürrem Sultans Leben handelten. Die erste Fernsehproduktion mit dem Titel *Hürrem Sultan* und mit *Gülben Ergen* in der Hauptrolle umfasste acht Folgen und wurde 2003 ausgestrahlt. Der Erfolg hielt sich in Grenzen. 2011-2014 kam sie, gespielt von *Meryem Uzerli*, im Rahmen der 139 Folgen umfassenden Serie *Muhteşem Yüzyıl* (dt. Das prächtige Jahrhundert) erneut ins Fernsehen.

¹⁸⁸ Wenzel 2004, S. 88.

und Dornschwam nicht. Tatsache ist, dass niemand wirklich wusste, wie sie aussah und dies der Phantasie die Türen öffnete. Daher wird Hürrem in literarischen Überlieferungen neben ihrem politischen Einfluss als betörende Schönheit geschildert.¹⁸⁹ Schlussendlich ist zu sagen, dass die Sultanin alle traditionellen Bewertungskriterien für eine Frau der frühen Neuzeit erfüllte, um porträtiert zu werden: Schönheit bzw. Noblesse, Bösartigkeit und Scharfsinn.¹⁹⁰

3.1 Erhard Schön und Hans Sebald Beham in Nürnberg

Die um 1530 produzierten Druckgrafiken stammen von den Nürnberger Künstlern Erhard Schön und Hans Sebald Beham.¹⁹¹ Beide Bildnisse teilen dieselbe Ikonographie und Technik. Die Sultanin tritt gemeinsam mit Süleyman als herrscherliches Paar auf. Was die Bilder deutlich voneinander unterscheidet, sind ihre Formate. Bei Beham handelt es sich um Medaillonporträts mit einem Durchmesser von ca. 6,6 cm. Außerdem sind diese Teile einer Serie bestehend aus Ludwig II. von Ungarn und seiner Gemahlin Maria von Österreich und Franz I. von Frankreich (siehe Abb. K2.3 u. K2.4). Schöns Porträts hingegen sind großformatige Einzelblätter, je ca. 36,5 × 26,2 cm (etwas kleiner als ein DIN A3 Blatt) und gehören zu keiner Serie.

Da die vorliegenden Bildnisse den Beginn des Genres der Sultaninnenporträts markieren, stellt sich die Frage nach den Vorlagen. Vor allem deshalb, weil es keine Möglichkeit gab, über die Charakteristika ihres Aussehens informiert zu werden. Bragadins knappe Erwähnung über die durchschnittliche Erscheinung der Sultanin war zu allgemein, als dass sich ein ganzer Porträttypus hätte daraus entwickeln können.¹⁹² Es liegt derselbe Ausgangspunkt vor, wie bei Mehmed II. Wie beim Eroberer geht auch hier die Bildidee auf ein Herrscherbildnis zurück. Nämlich auf das ihres männlichen Pendants: der *Grant Turck* bzw. Sultan Süleyman. Gemahl und Gemahlin haben besonders bei Schöns Einzelblättern dasselbe Profil. Die Kinnpartie mit dem kleinen Mund, vollen Lippen und Doppelkinn scheint deckungsgleich. Auch die Augenpartie mit den geschwungenen Brauen und den dezent hervortretenden Augäpfeln gleichen einander im hohen Maß. Verhältnismäßig unterschiedlich sind die Nasen: Während Süleyman mit der prägnant- aquilinen Nase mit nach unten gebogener fleischiger Spitze dargestellt ist, ist der Höcker auf dem Nasenrücken der Sultanin bis ins Minimale reduziert. Hürrems Physiognomie ist im Vergleich zu ihrem Gemahl zurückgenommen, weicher gestaltet. Es ist dem zu widersprechen, dass die ikonographische

¹⁸⁹ Ebd., S. 100.

¹⁹⁰ Ebd., S. 88.

¹⁹¹ Born, Dziewulski u. Messling 2015, S. 200; Georg Pencz (1500-1550) wird ebenfalls ein Medaillonbildnis mit aufwändiger Gestaltung wie Bordürenrahmen und einer möglichen Beischrift zugeschrieben, welches heute nicht mehr existent ist (Smith 2014, S. 117).

¹⁹² Original Zitat: „giovane ma on bella, ma aggraziata e menuetta (piccina)“-Alberi 1855, S. 102.

Verwandtschaft ein Versuch sein könnte, das innige Verhältnis der beiden auf visueller Ebene nach außen zu kehren.¹⁹³ Es ist wahrscheinlich der Tatsache geschuldet, dass keine Vorlage vorhanden war und ihr Gemahl die geeignetste Quelle schien, um ihr Porträt daraus zu extrahieren. Die physiognomische Analogie allein ist nicht ausreichend, um aus einer Frau eine für das westliche Publikum lesbare Sultanin zu machen. Der Kopfschmuck ist hierfür ein unerlässliches Bildelement. Ab dem Ende des 15. Jahrhunderts war er gemeinsam mit der Frisur die bedeutendsten Zeichen zur Übermittlung von Botschaften.¹⁹⁴ Entsprechend dem Turban Süleymans trägt auch sie einen Turbanartigen Reif, welcher ihre Zugehörigkeit zum Sultan eindeutig macht. Ferner versprüht die Darstellung die nötige Exotik, um sie mit dem sogenannten Orient in Verbindung zu bringen.¹⁹⁵ Das Diadem obendrauf, die Turmfrisur, der Pillendosenaufsatz und Federbusch steigern die Üppigkeit des Kopfschmuckes. Die Extravaganz impliziert, dass seine Trägerin von hohem Rang ist. Schlussendlich treten die beiden als Herrscherpaar auf, müssen ihrem Status gerecht ausgestattet und als eine Einheit erkenntlich sein. Dies ist auch bei Ludwig II. und Maria zu beobachten (siehe Abb. K2.3). Beide tragen identische, große Hüte, welche als zusammengehörigkeitsstiftende Bildelemente fungieren und sie als Einheit lesbar machen.¹⁹⁶ Doch während Süleymans Turban authentisch ist, ist Hürrems Kopfschmuck von fantastischer Natur: Weiblich-osmanische Kopfbedeckungen dieser Art gab es zu keiner Zeit.¹⁹⁷ Hinzukommt, dass Frauen ohnehin keine Turbane trugen. Dies ist eine europäische Erfindung.¹⁹⁸ Es erweckt den Anschein, als ob Schön

¹⁹³ Raby 2021, S. 8.

¹⁹⁴ Venturelli 2020, S. 44.

¹⁹⁵ Jirousek 1995, S. 25.

¹⁹⁶ Der Hut von Ludwig ist etwas größer als der seiner Gemahlin. Womöglich eine subtile Anspielung auf seinen höheren Rang.

¹⁹⁷ Madar 2011, S. 14; Türkische Frauen trugen Hüte in einer Vielzahl von Formen, Höhen und Dekor. Die der gewöhnlichen Frauen wurden mit einem Schal fixiert. Hierfür wurde er unter dem Kinn gewickelt und am Kopf festgebunden. Ein zweiter konnte um den Kopf gewickelt und ein dritter über den Hut drapiert werden, der in der Öffentlichkeit die untere Hälfte des Gesichts bedeckte. Dieser Schal konnte bodenlang sein oder nur den Kopf bis zu den Schultern bedecken. Farbe und Form unterschieden sich je nach Gruppenzugehörigkeit der Trägerin. Im Gegensatz zu arabischen Frauen waren Türkinnen im Allgemeinen weniger verschleiert. Der Grund hierfür liegt in der Kleidungs tradition der vorislamischen Türken. Beispielsweise war das Verdecken des Gesichts bei Türkinnen ursprünglich nicht existent (Catterall u. Jirousek 2019, S. 18). Bei Frauen von hohem Rang verhielt sich dies anders. Der größte Unterschied zwischen Haremsdamen und gewöhnlichen Frauen bestand in der Form, wie sie sich das Haupt bedeckten. Die Haartracht war in diesem hierarchischen System unerlässlich (Kurtuluş 2008, S. 195). Im Gegensatz zu den einfachen Kopfbedeckungen der gewöhnlichen Frauen, wurden im Palast hohe, oft sich nach oben hin verjüngende, extravagante Stücke getragen. An deren Spitzen und Hinterteilen konnten Schleier, Tücher, Krepp etc. angebracht sein. Zusätzlich wurde der Haarputz mit einer Art Stoffband aus Taft fixiert, das zweimal um den Kopf lief (Gürtuna 1997, S. 24).

¹⁹⁸ Catterall u. Jirousek 2019, S. 16; Ungefähr ab dem 10. Jahrhundert kam der Turban in das Ensemble der türkischen Kopfbedeckungen. Es liegt nahe, dass der Grund hierfür auf eine Überlieferung zurückgeht, die den Propheten Muhammed als „*ṣaḥīb al-ʿimāma*“ (Träger/Besitzer des Turbans) bezeichnet. Demnach sind Turbane „*al-ʿamāʾim sīmā al-islām*“ (das Zeichen des Islams) und damit repräsentativ für die Stellung bzw. Macht der Religion (Koloğlu 1978, S. 4). Er wurde von angesehenen osmanisch-türkischen Männern getragen und war ein von feiner Baumwolle umwickelter Hut. Größe, Form und Farbe waren statuskennzeichnend und vor allem dann,

und Beham den Turban des Sultans auf einen Reif reduzierten, um ihn seiner Gemahlin aufsetzen und nach Belieben zu modifizieren. Doch kamen turbanartige Kopfbedeckungen mit den Kreuzzügen nach Europa, wurden in Varianten getragen und als Bildelemente in Werken verwendet.¹⁹⁹ Beispielsweise ist in einer Darstellung eines anonymen Meisters um 1480, in der die Versuchungen des heiligen Antonius dargestellt werden, ist der als elegante Frau erscheinende Satan in einem karmesinroten Kleid mit üppigen Stickereien in Gold abgebildet (Abb. K2.5). Auf dem Kopf trägt sie einen roten samtigen Reif mit Ohrklappen. Zwei filigrane Hörner wachsen als Symbol des Bösen an beiden Seiten in die Höhe. Besonders auffällig sind die Prallen hinsichtlich der Haartracht auf dem Porträt von *Maria von Burgund als Heilige Maria Magdalena (1510)* vom altniederländischen Meister der Magdalenen-Legenden (siehe Abb. K2.6). Ihr Kopfschmuck ähnelt stark der von Hürrem. Dieser besteht aus einem Reif aus weißem Stoff mit Ohrklappen. Auf ihm sitzt ein kleiner, sich nach oben hin verjüngender Hut mit flachem Abschluss. Aus seinem Ende sind Marias lange Haare herausgezogen. Dass ihr Reif an einen Turban erinnert, ist kein Zufall. Denn Maria Magdalena ist eine biblische Figur und im Ort Magdala in Nordisrael zu verorten. Die Betrachtenden konnten sie also anhand des Reifs auf Anhieb mit dem sogenannten Orient assoziieren. Auch die Kleidung, welche die Sultanin auf den Holzschnitten trägt, ist nicht die einer osmanischen Frau. Sie entspricht nicht dem Schichtcharakter des türkischen Kleidungssystems, sondern dem europäischen Stil.²⁰⁰ Möglicherweise erweckten die pflanzlichen Motive auf ihrem Rock in der gesamten

wenn es sich um öffentliche Ämter handelte, wie es auch Lady Mary in ihrem Brief vom 1. April 1717 an die Gräfin Bristol schrieb: „Es würde zu langweilig werden, Mylady, wollte ich Ihnen all die verschiedenen Kleidungsstücke und Turbans beschreiben, in denen sich die Rangunterschiede ausdrücken. Ich will nur sagen, dass das Gesamtbild überaus prächtig und farbenfroh war. Ein schöneres Schauspiel lässt sich kaum denken.“- Lady Mary 2006, S. 118. Frauen hingegen trugen keine Turbane. Form- und Namensvielfalt hinsichtlich der osmanischen Kopfbedeckungen waren immens. İzzet Kumbaracılar, historischer Forscher und Schriftsteller, verzeichnet in seinem Werk *Serpüşlar (İstanbul 1980)* über 100 verschiedene Formen. Wobei es sich, bis auf eine, um ausschließlich von Männern getragene handelt. Außerdem galt es in der islamischen Welt als taktlos anderen mit unbedecktem Haupt entgegenzutreten – für Frauen sowie Männer (Kurtuluş 2008, S. 192).

¹⁹⁹ Ab dem ersten Kreuzzug im 11. und den darauffolgenden Jahrhunderten fanden neue Materialien und Formen ihren Weg nach Europa. Sie spiegelten das wider, worauf die Kreuzritter und später westliche Händler in den arabischen Regionen vermehrt trafen (Catterall u. Jirousek 2019, S. 4 u. 26). Am offensichtlichsten zeigt sich dies in den europäischen Kopfbedeckungen der Spätgotik und Renaissance. Zu verweisen ist hier auf das 1433 entstandene mögliche Selbstporträt Jan van Eycks bzw. den *Mann mit rotem Turban* (The National Gallery, London, Inv. Nr. NG222). Auf dem Haupt trägt er einen großen roten Turban. Besonders stark wurde dieser Einfluss in Bezug auf die Haartracht mit der osmanischen Expansion und vor allem nach 1453. In der Kunst zeigt sich dies durch lange fließende Mäntel mit langen Schlitzern in den Rücken, hängenden Ärmeln und dem Turban sowie einer Vielzahl von hohen Hüten und kunstvollen Kopfbedeckungen. Beispielsweise ist der Turban ein beliebtes Mittel, um die Herkunft orientalisch-biblische Figuren zu visualisieren. Charlotte A. Jirousek, Professorin und Kuratorin an der Cornell Universität, kritisiert die Forschung hinsichtlich der mangelnden Aufarbeitungsversuche (gar Unterschlagung) dieser Thematik. Sie schreibt, dass der bloße Verweis auf die islamischen Einflüsse auf die westlichen Kleidungsstile und die anschließend getrennte Behandlung dieser, zwei wesentliche Probleme mit sich bringt: kompetente Fachkräfte und die Aufrechterhaltung der Illusion, dass sich die Kultur, Kunst, Ästhetik und Wissenschaft Europas gesondert und unabhängig von anderen Kulturen entwickelt hätte (Jirousek 1995, S. 22 u. 25).

²⁰⁰ Brunner 2017, S. 14.

Komposition einen pseudo türkischen Eindruck, da Rosen, Nelken, Hyazinthe und vor allem aber Tulpen im Osmanischen Reich besonders beliebt waren.²⁰¹ Diese Art von Rankenwerken kommen in Schöns und Behams Werken häufig vor. So auch in Behams *Die Stunde des Todes* (1522). Sowohl die Frau auf dem Bett, als auch der Tod ziehen an und stehen auf dem Gewand des toten Mannes. Auf ihm sind dieselben floralen Motive zu erkennen (siehe Abb. K2.7). Besonders auffällig ist die Ähnlichkeit der Kostüme zwischen der luziferischen Dame in Karmesinrot (siehe Abb. K2.5) und der Sultanin von Beham. Es geht eindeutig hervor, dass das erste Sultaninnenbild – wie bei Mehmed auch – von europäischen Vorlagen inspiriert wurde. Über Türken und vor allem Türkinnen war nur wenig bekannt.²⁰² Ergo hatten Künstler keine andere Alternative, als bestehende Bildelemente zusammenzutragen, um etwas Neues mit ausreichender Verfremdung zu komponieren. In puncto Lesbarkeit ist zu sagen, dass das Bild der Sultanin nur in Kombination mit ihrem Gegenstück als osmanisch-türkische Figur lesbar ist. Denn losgelöst von ihrem Gatten, legt sich der Schatten der Anonymität über sie. Zumal sie auf dem Seriendruck Behams die einzige ist, die keine Beischrift enthält, die sie auch nur ansatzweise mit dem Osmanischen Reich in Verbindung setzen würde. Das heißt, als alleinstehende Figur könnte sie jede beliebige Gestalt aus dem orientalischen Raum sein.

Hinsichtlich der Bildvorlage wird in *The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art* (Ostfildern 2015) die Möglichkeit genannt, dass Paolo Giovios Sammlung die Quelle sein könnte.²⁰³ Diese Annahme führt zu Unstimmigkeiten und sie beginnen bei den Originalbildern, auf welche Giovios türkische Herrscherbilder zurückgehen. Denn nach seinen eigenen Angaben, handelte es sich bei diesen um Miniaturen nach osmanischer Manier.²⁰⁴ Frauen kommen in der islamisch-osmanischen Miniaturmalerei verhältnismäßig selten vor. Abgesehen davon galt es als unsittlich, über die Frauen anderer und vor allem über die des Sultans zu sprechen.²⁰⁵ Daher kann nicht angenommen werden, dass sich unter den Miniaturbildnissen, welche Barbaros Hayreddin Pascha 1543 Virginio Orsini schenkte, auch eines von Hürrem bzw. einer Sultanin befand. Zumal Giovio nicht sonderlich interessiert an Frauenporträts gewesen sein dürfte, da diese in seiner Sammlung akut unterrepräsentiert waren. Auch ist keines durch Tobias Stimmers Kupferstiche erhalten geblieben. Außerdem scheint die Jahreszahl 1543 zu spät für das erste Sultaninnenbildnis zu sein. Da der Beginn des Genres mit Hürrem Sultan verknüpft ist und diese ab den 1530er Jahren immer mehr Aufmerksamkeit auf

²⁰¹ Erduman-Çalış 2008, S. 28 f.

²⁰² Madar 2011, S. 14.

²⁰³ Born, Dziewulski u. Messling 2015, S. 200.

²⁰⁴ Giovio 1575, S. 107.

²⁰⁵ Peirce 2017, S. 8.

sich zog, ist die Datierungsspanne der Holzschnitte mit 1530-1535 korrekter. Wenn es tatsächlich eine andere italienische Vorlage gab, was nicht auszuschließen ist, ist diese nicht erhalten.

Nürnberg als Entstehungsort der Sultaninnenbilder ist interessant, wenn bedacht wird, dass die Venezianer die achtsamsten Beobachter der Osmanen waren. Dies könnte auf die erste Türkenbelagerung Wiens 1529 zurückzuführen sein. Nach der Belagerung wurden viele propagandistische Schriften und Bilder in Bezug auf die Türken produziert. Erhard Schön und Hans Beham waren Akteure, welche intensiv das strategische und propagandistische Potenzial des wiederholbaren Bildes nutzten.²⁰⁶ Daher ist anzunehmen, dass eine große Anzahl an Blättern im Umlauf war. Zwei Ölbilder der Sultanin nach den Nürnberger Vorlagen sind erhalten: Das eine Porträt wurde zwischen 1552 und 1556 von Cristofano Dell'Altissimo im Auftrag von Cosimo I. de' Medici ausgeführt (siehe Abb. K2.8). Es trägt die Aufschrift ROXOLANES SOL:VXOR. Das andere ist aus der Hand eines anonymen Künstlers, ebenfalls aus dem 16. Jahrhundert und ist mit der Bildbeischrift VXOR SOLIMANI ausgestattet (siehe Abb. K2.9). Die Werke sind beinahe gänzlich ident mit ihren Vorlagen. Auf dem Spielstein des Cornelis van Dorts um 1610 ist das Herrscherpaar gleichfalls nach derselben Vorlage abgebildet (siehe Abb. K2.10). Auf der Vorderseite ist der Sultan mit der umlaufenden Beischrift SOLDAN·TVRRI·IMPERATOR und auf der Rückseite die Sultanin mit SVLDAN·TVR:·IMPERATRIX wiedergegeben. Auch wenn die Bildnisse auf den Spielsteinen eindeutig auf die besagten Holzschnitte von Süleyman und Hürrem zurückgehen, müssen sie losgelöst von den historischen Persönlichkeiten betrachtet werden, denn die Umschriften sind unspezifisch. Vielmehr handelt es sich um allgemeine Repräsentanten. Zeitgenössische Betrachter:innen werden eher an Sultan Ahmed I. (reg. 1603-1617) und Sultanin Mahpeyker Kösem gedacht haben als an Süleyman und Hürrem. Ähnliches ist auch bei dem propagandistischen Bild eines türkischen Paares, vermutlich um 1570 entstanden, der Fall (siehe Abb. K2.11). Der anonyme Künstler bediente sich hier der Nürnberger Vorlagen. Das ist

²⁰⁶ Madar 2011, S. 11; Der propagandistische Druck war ein flächendeckenderes Ereignis. Über mehrere Jahrhunderte hinweg förderte Europa den antitürkischen Druck, um diese zu dämonisieren, das Feindbild zu verstärken und zu festigen (Rodini 2020, S. 22). Ein bekanntes Beispiel ist der Türke mit zwei Gefangenen um 1530 von Erhard Schön. Die Druckgrafik zeigt einen Janitscharen auf dem Pferd. Er schultert ein Banner mit einem aufgespießten Säugling und zieht zwei Gefangene hinter sich nach. Es handelt sich um kein authentisches Bild, denn der Mythos vom Kindermord wurde auch Juden und anderen Gruppen zugeschrieben (Hubner 2014, S.52). Wie nachträglich sich diese Bilder in das kollektive Gedächtnis eingebrannt haben, zeigt sich daran, dass die FPÖ (Freiheitliche Partei Österreichs) im Rahmen des Wahlkampfes 2010 – so wie bei vielen anderen Wahlkämpfen auch – einen antitürkischen Comic mit dem Titel *Sagen aus Wien* veröffentlichte. In diesem wird auf Schöns Holzschnitt zurückgegriffen und die Gegenwart mit den historischen Ereignissen aus dem 16. Jahrhundert verglichen (siehe Abb. K2.13).

deutlich an der extravaganten Haartracht der weiblichen Figuren zu erkennen, welche durch den Turbanreif, ein diademartiges Element, die Turmfrisur und den Aufsatz mit Schnüren, Perlen und Quasten stark an Hürrem erinnern. Wird das Bild umgedreht, verwandeln sich die Abgebildeten in ein dämonisches Türkenpaar mit Fratzen, Spitzohren, Hörnen und Schlangenhaaren. Diese Art von Propagandablättern stellt einen speziellen Fall dar, denn sie verweisen nicht nur auf den diabolischen Türken, sondern offenbaren direkt die „animalische Hässlichkeit und Deformationen“ und „die angeblich verdorbene Natur des Dargestellten“²⁰⁷. Wurde das Bild umgedreht, zeigten sich die vermeintlich wahren Gestalten des Sultans und der Sultanin und die negative Botschaft wurde vermittelt.²⁰⁸ Was sich anhand der Spielsteine und dem Umkehrbild ableiten lässt, ist, dass sich irgendwann im Laufe der Zeit die Bilder von den historischen Figuren lösten und zu allgemeinen Türkenfiguren wurden, welche für unterschiedliche Zwecke eingesetzt werden konnten. Dies hatten Schön und Beham bereits um 1530 möglicherweise intendiert. Denn werden die Serienbilder Behams betrachtet, fällt auf, dass alle Bildnisse namentlich beschriftet sind. Bis auf das türkische Paar. Süleyman ist allgemein als der Großtürke betitelt. Bei Hürrem hingegen fehlt jegliche Beischrift. In Italien wurden osmanische Herrscher ab dem 15. Jahrhundert EL GRAN TVRCO genannt.²⁰⁹ Dies dürfte man in Nürnberg wohl mit *Grant Turck* übernommen haben. Für ihre Frauen, die praktisch unsichtbar waren, gab es keine Titulierungen. Daher kann die Abwesenheit einer Beischrift bei Hürrem als eine Art Unsicherheit verstanden werden. Denn solch eine Frau hatte man in Europa noch nicht gesehen. Würden nun mehrere und offizielle Königinnen folgen oder nicht?

Eine wichtige, aber komplexe Frage ist, welche Funktion die Bildnisse hatten? Die Antwort ist schwierig, weil keinerlei Kontexte zu den Holzschnitten vorliegen.²¹⁰ Warum war

²⁰⁷ Saviello 2010, S. 225.

²⁰⁸ Ein ähnliches Umkehrbild, SVPERBIA TVRCHECA, wurde 1572 von Nicolò Nelli hergestellt, siehe: Ein Topos druckgraphischer Darstellungen osmanischer Sultane im 15. und 16. Jahrhundert, in: Catarina Schmidt Arcangeli u. Gerhard Wolf (Hg.), *Islamic Artefacts in the Mediterranean World. Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*, 2010, S. 225, Abb. 10.

²⁰⁹ Saviello 2010, S. 217.

²¹⁰ Laut Julian Raby, Kunsthistoriker und Direktor der Smithsonian Institution handelt es sich bei Schöns Holzschnitt wohl um das Ältere. Er argumentiert seine Annahme nicht (Raby 2021, S. 8). In *The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art* (2015) wird ebenfalls davon ausgegangen, dass es sich bei Schöns Holzschnitt wahrscheinlich um das erste Bild handelt. Die Argumentationsgrundlage ist folgende: „angedeutet durch die perlenbesetzten Kragenränder, die bei der Medaillonversion fehlen, aber bei den typologisch vergleichbaren Sultanenporträts in Guillaume Rouillés *Promptuarium iconum* (Lyon 1553) zu finden sind“- Born, Dziewulski u. Messling 2015, Katalogeintrag S. 200. Auf Seite 235 im genannten Ikonographie-Buch ist ein Paarmedaillon mit Süleyman und Hürrem abgebildet (siehe Abb. HP.5a u. HP.5b). Süleyman ist im Profil und Hürrem in Dreiviertelansicht dargestellt, beide sind nach links gewandt. Doch folgen Schöns und Rouillés Sultaninnen völlig unterschiedlichen Bildtypen und der erwähnte mit Perlen besetzter Kragenrand fehlt. Rouillés Sultanin ist wiederum eine Kopie von Matteo Paganis Holzschnitt (siehe Abb. HP.5a u. HP.5b). Was es genau mit diesem Perlenkragen auf sich hat, bleibt unklar und scheint als Erklärung dürftig. Der vollständige Titel von

Hürrem überhaupt von Bedeutung für die Nürnberger Künstler? Das eifrige Mitwirken der beiden in antitürkischen Propagandaschriften und -bildern lässt vermuten, dass den Druckgrafiken ebenfalls solch eine Funktion zu Grunde lag und sie mit der ersten Türkenbelagerung 1529 in Verbindung standen.²¹¹ Im Falle von Süleyman ist diese Annahme schlüssig. Doch ist die Rolle der Sultanin in diesem Kontext nicht ersichtlich. Vor allem bei Schöns großformatigen Einzelblättern. Bei Behams fünfteiligem Seriendruck hingegen, kann ihre Präsenz allein durch Maria von Österreich und Ludwig II. von Ungarn erklärt werden: Dem ungarischen Paar wurde ein türkisches gegenübergestellt. Aber welche Rolle spielte Franz I. in dieser Serie? 1526 zog Süleyman in Ungarn ein und besiegte bei der Schlacht bei Mohács Ludwig II.²¹² Ferner schlossen Süleyman und Franz 1536 den französisch-osmanischen Vertrag bzw. die Kapitulation.²¹³ Dieser historische Hintergrund verleitet zur Annahme, dass die Medaillons Teil eines Schriftstücks oder einer illustrierten Chronik waren, die eben diese Ereignisse wiedergaben. Demnach kann Behams Sultanin nicht vor 1536 entstanden sein. Das würde auch bedeuten, dass Schöns Holzschnitte bereits im Umlauf waren und als Vorlage für die Medaillons herangezogen wurden. Als Beispiel kann *Die Zukünftige Retirat des Weldbezwingers Bounaparte aus Egiptenland (1798)* genannt werden (siehe Abb. K2.12). Das Blatt zeigt in zwei Medaillons Sultan Selim III. und den britischen Vizeadmiral Horatio Nelson und nimmt Bezug auf die Seeschlacht bei Abukir 1798. Eine weitere Möglichkeit ist, dass sie als Geschenke oder Souvenirs für Adlige und Diplomaten gedacht waren. An dieser Stelle kommt wieder die Frage auf, warum Schön Hürrem hätte abbilden sollen? Eine nachvollziehbare Antwort ist die Eheschließung von Süleyman und seiner Favoritin 1534. Auch wenn sie 1526 erstmals in Europa erwähnt wurde, wurde sie erst ab ihrer Vermählung wirklich populär. Schließlich fand ein Ereignis statt, das es zuvor nie gegeben hatte: Das Osmanische Reich hatte seine erste inoffizielle Königin bekommen.

Guillaume Rouillés Ikonographie-Buch lautet: *Promptuarium iconum insigniorum à seculo hominum, subiectis eorum vitis, per compendium ex probatissimis autoribus desumptis.*

²¹¹ Madar 2011, S. 11.

²¹² Baer 2021, S. 145; Matuz 1973, S. 960 u. 966.

²¹³ Matuz 2012, S. 122; Für die wichtigsten Punkte des Vertrages siehe Matuz 2012 S. 123 f.

4 Sultaninnenbilder um die Mitte des 16. Jahrhunderts

Ein weiterer und großer Faktor, welcher die Entstehung und Verbreitung der Sultaninnenporträts im 16. Jahrhundert begünstigte, war der Textilhandel mit dem Osten. Bereits im 15. Jahrhundert zog das Kleidungssystem des osmanischen Orients die Aufmerksamkeit auf sich. So beeinflussten türkische Trachten beispielsweise burgundisch-französische Kostüme in der Spätgotik.²¹⁴ Vor allem um die Mitte des 16. Jahrhunderts sorgte der Textilhandel für ein besonders starkes Modeinteresse.²¹⁵ Dieser kulturelle Belang, humanistische Strömungen sowie das Interesse am Erscheinungsbild des Menschen ebneten einer neuen literarischen Gattung den Weg, welche um die Jahrhundertmitte aufkam: das Trachten- bzw. Kostümbuch.²¹⁶ Dabei stützte man sich oft auf Zeichnungen und Berichte von Kaufleuten und Reisenden in das Osmanische Reich und Pilger ins Heilige Land.²¹⁷ Sie

²¹⁴ Büttner 2008, S. 99 f.

²¹⁵ Mentges 2016, S. 144.

²¹⁶ Kuhl 2008, S. 32; Mentges 2016, S. 144; Trachtenbücher setzen sich aus mehreren Kostümtafeln zusammen. Das Charakteristische für ein Kostümbild ist, dass primär die Kleidung im Fokus steht (Kuhl 2008, S. 23). Die Träger:innen sind nur in den seltensten Fällen benannt, ansonsten anonym. Weder werden sie in einen Raum noch in einen szenischen Zusammenhang gesetzt. Durch die Einzelfigur im undefinierten Raum werden Details der Kleider und Accessoires hervorgehoben und der Blick der Betrachtenden nicht abgelenkt. Die Kostümtafeln werden mit einem kommentierenden Textteil kombiniert. Dieser konnte sehr knapp, selten in Gedichtform, mehrsprachig und moralisierend sein. Die Mehrsprachigkeit ist ein Indikator dafür, dass Kostümbücher sehr beliebt und Dank des Buchdrucks innerhalb Europas schnell Verbreitung fanden. Sowie die offiziellen Nachdrucke und Raubkopien, die angefertigt wurden. Ergo waren diese Bücher keine Raritäten (Riello 2019, S. 290 f.). Doch fehlen durfte er keinesfalls, denn der Text, so kurz er auch sein mochte, war der Garant für die Lesbarkeit der Menschen bzw. Kostüme und ihrer geografischen Zugehörigkeit (Ilg 2004, S. 40). Jost Ammans *Gynaeceum sive theatrum mulierum* (1586) enthält die ausführlichsten Kommentare (Deutscher Titel des sogenannten Frauentrachtenbuchs: *Im Frauwenzimmer wirt vermeldt von allerley schönen Kleidungen und Trachten der Weiber* [...]). Im Kontext dieser Arbeit werden die Termini Tracht und Kostüm, im Sinne von für ein Land, eine Volks- und Berufsgruppe, einen Stand und Habitus charakteristische Kleidung, als Synonyme verwendet (Für eine detaillierte Unterscheidung und Synonymisierung siehe Kuhl 2008, S. 23 f.).

²¹⁷ Das Aufkommen der Kostümbücher kann auch als eine Art Ergänzung zu Enzyklopädiën verstanden werden, in denen sich die Wissensvermittlung hauptsächlich auf das Bild des bekleideten Körpers stützt (Riello 2019, S. 285). Tatsächlich bergen sie auch Merkmale von Enzyklopädiën in sich, denn sie vermitteln Kleidung als Teil der Wissenschaften, das erschlossen werden muss (Ilg 2004, S. 33 u. 35). Außerdem strebten sie mit der Darstellung von Menschen neu entdeckter Regionen ständig nach Vollständigkeit (Riello 2019, S. 289). Interessant in diesem Kontext ist ebenfalls der Eifer der Kartographen des 16. Jahrhunderts, einen Weltatlas zu erstellen. 1570 wurde in Antwerpen der erste Weltatlas *Theatrum Orbis Terrarum* von Abraham Ortelius gedruckt. Die Veröffentlichung fiel in die Zeit, als das Interesse an Kostümbüchern immer mehr zunahm (Ilg 2004, S. 37). Caspar Rutz, Verleger des Ortelius-Atlas, äußerte sich diesbezüglich in der Vorrede des *Habitus variarum orbis gentium* (1581) folgendermaßen: „Da heute viele Bücher geschrieben und mit Kupfertafeln illustriert werden, die die verschiedenen Orte und Städte der verschiedenen Regionen für den Gebrauch derjenigen darstellen, die durch das Studium dieser Karten etwas über die Welt lernen müssen, bin ich überzeugt, dass [das vorliegende Buch] [auch] ein nützliches Werk ist. [...] Während diese Karten der Regionen den Ozean und die Meere ... zusammen mit ihren Fischen, Schiffen, Bergen und Wäldern sowie mit den verschiedenen Tieren darstellen, zeigen [die Tafeln des vorliegenden Buches] die menschliche Kleidung nach dem Gebrauch der einzelnen Völker, und auf diese Weise ... kann man nicht nur leicht erkennen, wie sich eine Region von der anderen unterscheidet, sondern auch in welcher Weise sich die Bewohner und Menschen unterscheiden ...“– Ilg 2004, Anmerkung 18. Wie aus Rutz Vorwort hervorgeht, herrschte zwischen Trachtenbüchern und Atlanten durchaus eine Verbindung. Kostümbücher sollten möglicherweise durch ihre zeitgleiche Erscheinung als Ergänzung zu Karten fungieren (Ilg 2004, S. 38).

beteuerten stets Reales, Authentisches abzubilden und bestärkten dadurch die Anwendbarkeit der allgemeinen Interpretation, denn das Wesen des Ortes soll allein durch die Kleidung erfassbar sein.²¹⁸ Durch diese Bücher kristallisierte sich ein Kleidungssystem heraus, das stellvertretend für das Geschlecht, den Beruf, die soziale Stellung, Nationalität oder Ethnie stand.²¹⁹ Aussehen und Interpretation der Figuren wurden dadurch standardisiert.²²⁰ Mit der Kleidung wurde die Andersartigkeit und Unterscheidbarkeit „der einzelnen menschlichen Rassen und Kulturen“²²¹ herausgearbeitet. Wenn beispielsweise Lesende aus Frankreich eine Adelige aus Rom betrachteten, nahmen sie auch an, dass die Art und Weise wie sie sich kleidete, repräsentativ für alle römischen Frauen ihres Standes war. Und wenn sie andere ähnlich gekleidete Frauen sahen, wurden diese nun in ähnlicher Form interpretiert. Dabei gab es sehr wohl Abweichungen, wie sich Adelige etc. kleideten, was aber von diesen Büchern nicht berücksichtigt werden konnte. Schlussendlich sind die präsentierten Trachten, die zu einem Standard erhoben wurden, nur eine Auswahl, eine Schöpfung der Verfassenden, für die sie sich bewusst entschieden haben. Sie kategorisieren und unterscheiden, obwohl die Übergänge in Wirklichkeit nicht eindeutig waren.²²² Die Gattung der Kostümkunde und schließlich des gedruckten Kostümbuchs eignete sich also hervorragend, um solche Typologien zu illustrieren, zu klassifizieren und zu beschreiben.²²³ Vieler dieser Abbildungen sind – und dies ist sofort festzustellen, wenn die Kostümbücher konsultiert werden – Kopien anderer Kostümbücher, die entweder leicht abgewandelt oder gar gänzlich übernommen wurden. Ebenso griffen Verleger auf alte und nicht publizierte Illustrationen zurück, um sie in eklektischer Form wiederzuverwenden.²²⁴ Konkret gesagt, ist der Großteil der Darstellungen – auch wenn dies den zeitgenössischen Betrachtenden nicht bewusst war und das Gegenteil vermittelt wurde – fiktiv. Es sind Imaginationen, die die Phantasien der sogenannten Sesselreisenden beflügelte.²²⁵ Die Folge war eine Stereotypisierung der Figuren. Typisches und Wiedererkennbares einzelner

In Kombination gelesen wurden also Kostüm und Geografie verbunden. In Georg Brauns sechsbändiges *Civitates orbis terrarum* (1572-1617) sind gegenwärtig die einzigen erhaltenen Beispiele, in denen Karten und Kostümbildungen auch tatsächlich verbunden worden sind. Beinahe alle topographischen Porträts enthalten figürliche Darstellungen, die durch ihre Gewandungen die abgebildeten Regionen repräsentieren. *Civitates orbis terrarum* ist quasi eine Hybridform, liegt zwischen Atlas und Kostümbuch. Rutz unterstreicht dies in seinem Vorwort: „Die Beobachtung der Kostüme trägt dazu bei, die geographischen Vorstellungen zu schärfen, da die Unterschiede in der Kleidung als unmittelbares Zeichen für einen Unterschied des Ortes zu lesen sind.“- Ilg 2004, S. 40. Indem die lesende Person Kartentafeln mit den Kleidern ansieht, sich intensiv damit auseinandersetzt, lernt sie verschiedene Regionen voneinander zu unterscheiden, so auch die Kleidungsstile der jeweiligen Bewohner.

²¹⁸ Kuhl 2008, S. 23.

²¹⁹ Boone 2016/2017, S. 316.

²²⁰ Ilg 2004, S. 42.

²²¹ Ilg 2008, S. 14.

²²² Ilg 2004, S. 43.

²²³ Boone 2016/2017, S. 316.

²²⁴ Ilg 2008, S. 14.

²²⁵ Ebd., S. 285.

Ethnien wurden generiert; Individualität war nie intendiert.²²⁶ Mit Christoph Weiditz und François Desprez, also um die Jahrhundertmitte, nahm die neue literarische Gattung ihren Lauf und war bis zum Ende des 16. Jahrhunderts beliebt. Cesare Vecellios Buch mit über 400 Tafeln, welches 1590 erschien, stellt den Höhepunkt dieser Gattung dar.²²⁷ Um ein Dutzend solcher Werke entstanden in diesem Zeitraum. Sie wurden in den europäischen Verlagszentren wie Venedig, Rom, Paris und Frankfurt gedruckt, vervielfältigt und weit verbreitet.²²⁸

Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, dass Frauen wie Hürrem als türkisch-osmanische Sultanin Teil dieser im 16. Jahrhundert aufkommenden Orientfaszination wurde. Ob sie es wollte oder nicht, durch ihre Individualität und literarisch überlieferte Schönheit war sie prädestiniert, Begeisterung auszulösen und die Menschen in ihren Bann zu ziehen. Dabei tat sie nichts weiter, als in einem System, das Frauen in den Schatten drängte, zu Konkurrentinnen machte, um ihr Überleben und ihre Kinder zu kämpfen, ihre Stellung zu sichern und zu festigen. Als erste osmanische Königin und ranghöchste Frau im Reich bot sich dies hervorragend an, um zu imaginieren, was solch eine Frau auf dem Kopf und am Körper tragen könnte. Zumal der Harem als Neugierde steigender Faktor nicht unerwähnt bleiben darf. Denn dessen Unzugänglichkeit beflügelte zusätzlich die Begeisterung der Europäer:innen für das Versteckte, Verborgene und Abgelegene.²²⁹

4.1 Matteo Paganis venezianische Sultanin

Das nächste Frauenporträt taucht, wie erwartet, in Venedig auf. Es handelt sich um den vor 1553 entstandenen Holzschnitt von Matteo Pagani, ein „*libraro e stampatore*“²³⁰ bzw. Drucker, Buch- und Graphikhändler, Stecher und Medailleur. Er war unter anderem Herausgeber von

²²⁶ Ilg 2008, S. 14.

²²⁷ Riello 2019, S. 282.

²²⁸ Ebd., S. 289; Die bekanntesten Kostüm- bzw. Trachtenbücher sind unter anderem folgende Werke: Christoph Weiditz, *Trachtenbuch*, vermutlich Straßburg oder Augsburg 1530/1540; François Desprez, *Recueil de la diversité des habits*, Paris 1562; Ferdinando Bertelli, *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus*, Venedig 1563; Nicolas de Nicolay, *Quatre premiers livres de navigations*, Lyon 1568; Hans Weigel, *Habitus praecipuorum populorum tarn virorum quam foeminarum singulari arte depicti*, Nürnberg 1577; Abraham de Bruyn, *Imperii ac sacerdotii ornatus, diversarum item gentium peculiaris vestitus*, Köln 1578; Jean-Jacques Boissards, *Habitus variarum orbis gentium*, Mecheln 1581; Bartolomeo Grassi, *Dei veri ritratti degli abiti di tutte le parti del mondo*, Rom 1585; Jost Amman, *Gynaeceum sive theatrum mulierum*, Frankfurt am Main 1586; Cesare Vecellio, *Gli Habiti Antichi, Et Moderni di Diverse Parti del Mondo*, Venedig 1590; Verfasser unbekannt, *Kostüme der Männer und Frauen in Augsburg und Nürnberg, Deutschland, Europa, Orient und Afrika*, Bayerische Staatsbibliothek Cod.icon. 341, Augsburg 1575-1600.

²²⁹ Ilg 2008, S. 12.

²³⁰ Biographie Pagani, London, The British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG40923> (Letzter Aufruf: 24.08.2022).

Karten und Modellbüchern für Handarbeiten.²³¹ Die Sultanin ist mit der Beischrift „Die schönste und berühmteste Frau des Großtürken, la Rossa“²³² explizit als Hürrem benannt. Sie tritt den Betrachtenden erneut mit ihrem beturbanten Gemahl entgegen (siehe Abb. K3.1a und K3.1b). Während Süleyman im Rechtsprofil dargestellt ist²³³, ist sie als linksgewandtes Brustbild in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Obwohl sie als Paar konzipiert sind, bricht Pagani mit dieser Darstellungsweise die Einheitsharmonie zwischen Gemahl und Gemahlin. Möglicherweise war das Halbprofil ein Mittel, um die angepriesene Schönheit der Favoritin auszuformulieren. Ihr Gesicht ist frei von Falten, die Haut glatt und zart. Die Augen sind weit geöffnet, der Blick klar, die Brauen dünn und geschwungen. Die Nase ist klein und mit einem geraden Rücken. Der Hauch eines Lächelns zeichnet sich an ihren Mundwinkeln ab und ein Grübchen ziert das runde Kinn. Das idealschöne Antlitz ist von kunstvoll ausgearbeiteten Löckchen gerahmt, welche zwischen den dicken Flechtzöpfen sitzen, die sich um das vierhörnige Diadem mit zweizackigem Schleieraufsatz schlängeln. In den eingeschlagenen Hörnerspitzen ist jeweils ein Edelstein angebracht. Mittig vom Diadem sitzt eine Art Aigrette, von der zwei Perlenreihen empor zu den Zacken verlaufen. Ein transparenter Schleier mit Rankenbordüre, der ihr ganzes Haupt bedeckt, hängt von den Zacken herab. Dahinter scheint die Flechtfrisur durch. Die Sultanin ist in einen kaftanähnlichen Mantel mit Tulpenärmeln gehüllt. Er ist mit Sichelmonden und kleeblattkreuzartigen Ornamenten – mögliche Verweise auf ihre christliche Vergangenheit und muslimische Gegenwart – versehen. Der Mantelumschlag ist innen mit Arabesken geschmückt. Darunter trägt sie ein vorne geschlossenes, langärmeliges Kleid mit Perlenknöpfen. Es ist durchwirkt mit einem Rankensystem aus s-förmigen Schwüngen, Lanzetten -und Fiederblättern und Päonien oder Nelkenblüten. Am Kragen ist ein breites Schmuckband mit einer Juwelbrosche angebracht.

²³¹ Ebd., <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG40923> (Letzter Aufruf: 24.08.2022).

²³² Schriftzug auf dem Holzschnitt (siehe Abb. K3.1b): „*La piu bella e piu fauorita donna del gran Turcho dita la Rossa*“

²³³ Das linksgewandte Bruststück Süleymans ist in ein elliptisches Medaillon mit Profil eingeschrieben. Der Sultan ist als Mann mittleren Alters im Profil wiedergegeben. Die Nase ist aquilin, die Wangenknochen ausgeprägt und kleine Fältchen umspielen das Auge. Der lange Schnurrbart geht in den dichten und fein ausgearbeiteten Vollbart über. Auf seinem Kopf sitzt ein voluminöser Turban, der bis zu den Brauen gezogen ist und das obere Bildfeld beinahe gänzlich ausfüllt. Aus der Spitze ragt ein schmaler langer Filzhut mit Kronenreif hervor, um den der Turban gewickelt ist. Er ist reich gewandet. Das *Entari* ist vorne mit einer dichten Perlenreihe geschlossen und der hochabschließende Kragen umgeschlagen. Ein Geflecht aus Fieder- und Lanzenblättern, Nelken und kleinen Blüten schmückt den Mantel. Unter den geschlitzten kurzen Ärmeln ist ein weiteres Gewand, ebenfalls mit kurzen Ärmeln, zu sehen. Zwischen der linken Schulter und dem Turban ist ein Wappen mit drei Sichelmonden platziert. Um das Medaillon mit dem Sultansbildnis verläuft eine Decorvignette, dicht belegt mit fantastischen Elementen und floralen Motiven.

Darunter blitzt das plissierte Hemd hervor. Insgesamt sind drei Kleiderschichten zu erkennen, die auf den Schichtcharakter des türkischen Kleidungssystems verweisen.²³⁴

Paganis vierhörntiges Diadem weist schuppenartige Einkerbungen auf. Zusammen mit den feisten Zöpfen, welche sich darum schlängeln, erhält es eine organisch-zoomorphe, beinahe schon drachenartige Erscheinung. Wie bei Mehmed II. besprochen, war der Drache ein Bildtopos, der ab den 1460er Jahren in starker Verbindung mit den Osmanen stand. Meist war er teuflisch konnotiert, eine Art Allegorie für den Feind.²³⁵ Ferner war es im 15. und 16. Jahrhundert nicht unüblich, durch gehörnte Attribute auf den diabolischen Charakter einer Person zu verweisen.²³⁶ So wie es bei der maliziösen Verführerin des heiligen Antonius der Fall ist. Zwei filigrane schwarze Hörner wachsen aus den Seiten des Reifs der Frau in Rot (siehe Abb. K2.5). Darstellungen dieser Art könnten als Vorlage gedient haben und die dem Diadem zugrunde liegende Intention sein. Dass Hürrem verrufen war, den Sultan durch Beschwörung und Zaubersprüche²³⁷ gehorsam zu machen, und als Hexe bezeichnet wurde, war allseits bekannt. Denkbar ist, dass das gehörnte Diadem auf die vermeintlich wahre Natur der Favoritin anspielen sollte, wie es auch die Umkehrbilder taten. Eine weitere Möglichkeit, das extravagante Diadem zu erklären, führt zu Cristofano dell'Altissimos Sultan Saladin um die Mitte des 16. Jahrhunderts, welches aus der Sammlung des Cosimo I. de' Medicis stammte (siehe Abb. K3.4). Der Sultan trägt einen fantastischen Turban, der zu fünf Hörnern eingedreht ist. Dieser geht vermutlich auf eine Darstellung aus dem 15. Jahrhundert zurück, auf welchem er einen Turban

²³⁴ Der Ursprung der türkischen Kleidungsstradition liegt in der sogenannten Urheimat der Türken (siehe Seite 5): Es handelte sich hierbei um eine Region, die von Nomaden als Weideland genutzt wurde. Das nomadische Leben zwang die Türken auf Pferderücken und setzte sie einem wechselhaften Klima aus. Daher mussten ihre Gewänder einerseits eine gewisse Körpermobilität gewährleisten und andererseits die Möglichkeit bieten, sich je nach Wetterbedingung optimal zu schützen, schnell Schichten ab- oder anzulegen. Dieses Charakteristikum ist derart mit der zentralasiatischen Kleidung verwurzelt, dass er überall dort anzutreffen ist, wo zentralasiatische Verbindungen nachverfolgt werden können. In ihrer Grundform blieb dies auch bis in 20. Jahrhundert bestehen. Neben praktischen Zwecken war die Schichtung ebenfalls eine Statusmarkierung. Die Kleider waren so geschnitten, dass die Farbvielfalt und unterschiedliche Stoffe zu sehen waren. Beispielsweise waren die Ärmel der Unterröcke oftmals sehr lang und konnten so hochgeschoben werden, dass die darunterliegenden Stoffe sichtbar wurden. Die der Außenmäntel konnten in Länge und Weite variieren (Catterall u. Jirousek 2019, S. 12 f.). Die Gewänder waren bei allen Gesellschaftsschichten einfach geschnitten und gerade genäht, sodass sie nicht am Körper anlagen, sondern ihm zusätzlich Masse verliehen, was auch dem vorherrschenden Ästhetikverständnis von Eleganz entsprach. Diese Einfachheit des Schnitts verlieh den osmanischen Kostümen die sogenannte und repräsentative „orientalische Silhouette“ (Vitzthum 2008, S. 132. Ferner waren die Kleidungsformen für Männer und Frauen sehr ähnlich. Unterschiede gab es in Details wie zum Beispiel bei der Dekoration. Der Schnitt der Oberbekleidung war oftmals gar so ähnlich, dass heute bei vielen Kleidungsstücken im Topkapı-Palast-Museum nicht gesagt werden kann, ob die Träger männlich oder weiblich waren (Catterall u. Jirousek 2019, S. 18). Der Kern des Kleidungssystems bestand aus dem weiten *şalvar* (Pump- bzw. Pluderhose) und das *gömlek* (Hemd). Über das *gömlek* wurden schließlich *entaris* und Kaftane bzw. mehrere Jacken und Mäntel getragen, die vorne zu schließen waren (Gürtuna 1997, S. 5; Catterall u. Jirousek 2019, S. 12).

²³⁵ Born, Dziewulski u. Messling 2015, S. 122.

²³⁶ Wolter 2002, S. 88 f.

²³⁷ Boissard 1596, S. 206.

mit fünf Zacken trägt (siehe Abb. K3.5). Auf Tobias Stimmers Holzschnitt werden diese mit den fünf Reichen (Ägypten, Jerusalem, Syrien, Aleppo und Arabien)²³⁸ Saladins gleichgesetzt: „*der fünffecht hut fünff Königreich bedeuten thut.*“²³⁹ Könnten demnach die vier Voluten Hürrens für ihre Prinzen Mehmed, Selim, Bayezid und Cihangir stehen, die ihr den Weg zur Sultanin und schließlich zur Königin ebneten? Doch sollte hier nicht überinterpretiert werden.

Der zweizackige Schleieraufsatz erinnert an die mannigfaltigen europäischen Kopfbedeckungen, welche sehr hoch, spitzzulaufend, gehörnt und schleierverhangen sein konnten. Haartrachten dieser Art standen immer wieder im Visier der Kirche. Bereits in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde behauptet, dass die „Hörnerhauben“²⁴⁰ Teufel anzögen. Sie setzten sich angeblich in den Hörnern fest und „überhaupt ähnelten Hörnerhauben tragende Frauen dem Teufel“²⁴¹. Zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert galten sie gar als eine Gefahr für das Seelenheil. Denn Satan selbst soll bei seiner Verbannung aus dem Paradies ebenfalls solche Hörner getragen haben.²⁴² Eines von vielen Beispielen ist die Königin von Saba aus der 1493 in Nürnberg entstandenen Weltchronik *Liber Chronicarum* (siehe Abb. K3.6). Die alttestamentarische Herrscherin aus dem heutigen Jemen trägt eine hohe mit Edelsteinen besetzte Kopfbedeckung. Sie ist in der Mitte gespalten, sodass sich zwei konische Hörner formen. Die Spitzen sind mit Schleiern verhangen. Besonders interessant in puncto Kopfschmuck ist die orientalische Prophetin/Seherin Sibille. Francesco d’ Ubertinis Sibylle tritt den Betrachtenden vor einer kargen Naturlandschaft entgegen (siehe Abb. K3.7). Ihre roten, gewellten Haare sind partiell zu Zöpfen geflochten. Sie trägt einen purpurfarbenen Hut, der oftmals mit Perserinnen assoziiert wurde.²⁴³ Seine Spitze ist in Richtung Stirn geschlagen. Eine Perlenreihe zieht sich vom Hinterkopf bis zum eingerollten Zipfel. Es handelt sich hierbei um eine Ableitung der phrygischen Mütze, welche von den antiken Phrygern getragen worden sein soll.²⁴⁴ Sie verweist bis ins 5./4. Jahrhundert v. Chr., zu der Tochter des Königs Aietes von Kolchis: Medea, eine zauberkundige Frau aus der griechischen Mythologie. Links auf der Vorderseite des Volutenkraters des Talos Malers um 425-375 v. Chr. steht Medea (siehe Abb. K3.8). Auf ihrem Kopf sitzt die phrygische Mütze. Sie ist langärmelig gewandet. Kleider mit langen Ärmeln und Hosenbeinen waren im antiken Griechenland ein Verweis auf den

²³⁸ Wilhelm von Tripolis 1992, S.108.

²³⁹ Tobias Stimmer, Holzschnitt Saladins aus *Elogia Virorum bellica virtute illustrium*, Basel 1577, Wikimedia Commons, online, https://de.wikipedia.org/wiki/Saladin#/media/Datei:Saladinus_Sulthanus.jpg (Letzter Aufruf: 27.10.2022).

²⁴⁰ Wolter 2002, S. 84.

²⁴¹ Ebd., S. 84.

²⁴² Ebd., S. 87 f.

²⁴³ De Winkel 2006, S. 268.

²⁴⁴ Ebd., S. 268; Laut Homer waren die antiken Phryger ein in der heutigen Türkei beheimatetes Volk (Homer, *Ilias*, 2,862 u. 3,184).

orientalisch-östlichen Ursprung einer Person.²⁴⁵ Hinsichtlich der Ähnlichkeit zu Paganis Holzschnitt ist der Kopfschmuck der *Medea im Schlangenwagen* um 400 v. Chr. besonders auffällig (siehe Abb. K3.9). Er ist hoch, dezent zur Stirn gebogen und läuft spitz zu. In den Ländern des sogenannten Orients waren Kopfbedeckungen in Form von hohen und spitzen Kegeln, *Turtūr* bzw. *Tantūr* genannt, seit Jahrhunderten im Repertoire des Kleidungssystems. Mit dem Beginn der Kreuzzüge fanden sie ihren Weg in den Westen und beeinflusste „die europäische Hörnermode“²⁴⁶. Was Frauen des Nahen Ostens aber tatsächlich trugen und wie sie aussahen, wussten die Künstler nicht. Was im 16. Jahrhundert durch Reiseberichte – welche nicht aktuell waren – bekannt war, war die allgemeine Wahrheit, dass sie hohe, konische Hüte mit Schleiern trugen.²⁴⁷ So wie es die Miniatur *Begräbnis Sultan Beyazids II.* aus dem Buch *Selimnâme* aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt. Die drei trauernden Frauen im oberen, linken Bildfeld tragen schwarze, hohe Hüte. Sie sind mit einem Stirnband am Kopf fixiert (siehe Abb. K3.10). Daher stützte man sich im Westen oftmals auf historisch-antikisierende Kleidungsstile, die der europäischen Imagination entsprangen und als orientalisch aufgefasst wurden.²⁴⁸

Der Antikenbezug war ein wesentliches Charakteristikum der Renaissance bzw. Neuzeit.²⁴⁹ Dass beim Sultaninnenbild ein Rückgriff auf die Antike stattfand, wird von Guillaume Rouillé gar selbst bestätigt. Auf Seite 236 seines Ikonographie-Buchs *Promptuarium iconum* (Lyon 1553), in dem sich auch Porträts von Süleyman und Hürrem nach Pagani befinden (siehe Abb. K3.2), ist Sultan Agha Chanum, die zweite Frau des persischen Herrschers Schah Tahmasp I. (1514-1576), abgebildet (siehe Abb. K3.11). Ihre reich ornamentierte Tracht entspricht mit der Halskrause der europäischen Mode. Der Kopfschmuck ist in seiner Üppigkeit gesteigert und übertrifft den der Hürrem. Aus einem wilden Geflecht aus Zöpfen, charakteristisch für antikisierende Frisuren, und dem Diadem wächst ein schmaler Hut in die Höhe. Die Spitze ist nach hinten eingeschlagen und mit einem kurzen Schleier verhangen. Die Haartracht ähnelt einer verkehrt aufgesetzten phrygischen Mütze. Der Text stellt Sultan Agha Chanum folgendermaßen vor: „Die Gemahlin des Tahmasp ist sehr schön, tatsächlich geht sie

²⁴⁵ De Winkel 2006, S. 268.

²⁴⁶ Wolter 2002, S. 84; Im besonderen Ausmaß manifestiert sich diese Übernahme im Hennin, welcher typisch im Jahrhundert für sozial hochgestellte Frauen in Europa war. Beim Hennin handelte es sich um einen hohen, konischen Hut, von dessen spitz zulaufendem Ende Schleierkaskaden herabfielen. Er ist eine direkte Entlehnung des *Turtürs*. Nicht nur der Kopfschmuck, selbst der Name dieses, *Turtūr hanīnī* (dt. klingender Spitzhut), ist eine Entlehnung (Büttner 2008, S. 100).

²⁴⁷ De Winkel 2006, S. 262.

²⁴⁸ Ebd., S. 262.

²⁴⁹ Höfer 2008, S. 38 f.

nach der Mode der antiken Heldinnen, geschmückt mit all der Anbetung und Weltlichkeit der Frauen.“²⁵⁰ Die Darstellung der Sultan Agha Chanum ist mit Gewissheit vom Hürrem-Bildnis abgeleitet. Da diese die erste dargestellte Sultanin war und Europa in ihren Bann gezogen hatte. Von Sultan Agha Chanum ist in Bezug darauf nichts bekannt. Im gesamten *Promptuarium iconum* ist zudem keine weitere Sultanin abgebildet. Rouillé stellte Süleyman I. seine legendäre Gemahlin zur Seite. Auf ihn folgte Schah Tahmasp I., ein Herrscher aus dem persischen Reich. Auch ihm wurde die Gattin beige stellt. Es scheint, als ob man dem osmanischen Paar ein persisches gegenüberstellen wollte. Den Lesenden wird hier im Grunde vermittelt, dass der Dargestellten keine zeitgemäße Authentizität zugrunde liegt und auch nicht liegen kann, da sie in der imaginierten östlichen Antike wurzelt. Dies reflektieren viele Werke des 16. Jahrhunderts.

Auf der dreibogigen Leinwand um 1550 des Bonifazio de' Pitati aus Venedig ist die alttestamentarische Szene *Salomo empfängt die Königin von Saba* abgebildet (siehe Abb. K3.12). Die Herrscherin im mittleren Bildbogen trägt einen fantastischen Kopfschmuck (siehe Abb. K3.12a). Er besteht aus einer Strahlenkrone, um die ein dicker Zopf verläuft. Aus der Krone wächst eine Art Diadem mit nach hinten geschlagener Spitze, und aus dem Diadem wiederum ein Kegelaufsatz mit einer herabhängenden Perle. Für den kontextuellen Rahmen ist es wichtig zu wissen, dass im 16. Jahrhundert das Theater in Italien immer mehr an Bedeutung gewann, vor allem aber die damit verbundene Kostümgestaltung. Die grundlegenden Kriterien dafür waren unter anderem „Prächtigkeit, Variation, Farbigkeit, Exotik und Antikenbezug“²⁵¹. Die Bühnenkostüme mussten diese Eigenschaften in sich einen, um sie dem Publikum zu vermitteln und es zu beeindrucken.²⁵² Erwähnenswert in dieser Hinsicht ist eine Kostümstudie aus dem Umkreis von Rosso Fiorentino (1494-1540). Im Zentrum ist der Entwurf eines Kostüms, basierend auf einer klassisch-römischen Rüstung zu sehen (siehe Abb. K3.13). Besonders interessant sind die zwei Büsten in den oberen beiden Ecken. Sie zeigen Helme/Kopfbedeckungen mit hohen und steilen Aufsätzen. Sie sind schmal, nach vorne geschlagen und die Spitzen eingedreht. Der Bezug zu der phrygischen Mütze ist eindeutig. Die Haartracht der rechten Büste ist mit einer Perlenreihe geschmückt, die sich von hinten nach vorne zieht, gleich Francesco d' Ubertinis Sibylle. Auch ähneln sie dem Kopfputz der Sultan-Agha Chanum. Paganis Sultanin lässt sich besonders gut in diesen Kontext einbetten, vor allem für die Exotik und Pracht, die mit dem Osmanischen Reich assoziiert wurde. Dass sie mit den

²⁵⁰ Originalzitat: „*VXOR Sophi speciosissima, more quidem antiquarum Heroinarum incedit, omni cultu ac mundo muliebri ornatissima*.“ - Rouillé 1553, S. 236.

²⁵¹ Oberreiter 2013, S. 6.

²⁵² Ebd., S. 6.

edelsten Stoffen und Juwelen ausstaffiert wurde, war dank venezianischer Diplomatenberichte bekannt.²⁵³

Als Pagani seine Imagination der Sultanin ausführte, hatte er also reichlich Material, an dem er sich bedienen konnte. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass er mit seiner Variation der Hörnerhaube in das Bildnis eine negative Deutungsmöglichkeit einschloss. Denn Hürrem war eine diffamierte Person und die Gerüchte, welche über sie im Umlauf waren, machten sie unter anderem für Europa interessant. So wären die vermeintlich teuflischen Bildelemente, das vierhörnige Diadem und der gezackter Schleieraufsatz als das Dämonische lesbar, das in ihrem Wesen schlummerte. Gleichzeitig sind das die entscheidenden Elemente, welche den hierarchischen Stand der Dargestellten vermitteln. Denn hohe und extravagante Kopfbedeckungen mit Edelsteinbesatz waren für die Wenigsten erschwinglich. Ferner musste die Dargestellte als Pendant Süleymans Pracht widerspiegeln – allein aus bildkompositorischen Gründen. Denn als Sultan stand ihm der größte und voluminöseste Turban zu.²⁵⁴ Dieser nimmt beinahe die gesamte obere Bildfläche des Medaillons ein. Hürrems Pseudokrone²⁵⁵ füllt zwar die Horizontale bei weitem nicht so sehr aus wie der Turban ihres Gatten, doch umso mehr die Vertikale; sie überschneidet sogar minimal den profilierten Rahmen.

Neben den Porträts selbst sind die ornamentalen, innerbildlichen Rahmen auffällige Elemente, welche die elliptischen Bildfelder fassen. Sie sind üppig gestaltet, sowohl mit figürlichen als auch mit pflanzlichen Motiven. Besonders interessant sind die Figuren in der oberen Zone: Eine Löwenmaske, flankiert von lagernden Niken/Victorien bzw. Siegesgöttinnen, bohrt die Zähne in die Medaille. Die geflügelten Frauen halten Lorbeerkränze über Fackeln. Der Löwe als König der Tierwelt ist seit jeher ein Symbol für Stärke und Mut.

²⁵³ Matuz 2012, S. 120.

²⁵⁴ Catterall u. Jirousek 2019, S. 16.

²⁵⁵ So zahllos die Erscheinungsformen der Haartrachten auch waren, gehörte die Krone, wie sie im Westen getragen, zu keinem Zeitpunkt zum Repertoire der osmanischen Kopfbedeckungen (Baer 2021, S. 96; Faroqi 2015, S. 34). Die einzige vergleichbare kronenartige Kopfbedeckung, die in Zusammenhang mit den Osmanen bekannt ist, ist der Vierkronenhelm, die Sultanskronen oder Sultanstara Sultan Süleymans aus 1532 (New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 42.41.1), welcher in Venedig angefertigt wurde (Arens, Brauburger u. Knopp 2011, S. 195; Saviello 2010, S. 226). Sie ist eine Art Schmelztiegel, die die Krone des Heiligen Römischen Reiches sowie die Tiara des Papsts und einen Militärhelm vereinte (Rublack 2022, S. 46). Die Sultanskronen war eine Reaktion auf die Bekrönung des habsburgischen Monarchen Karl V. im Jahre 1530 durch Papst Clemens VII. Dabei trug der Papst selbst die dreistufige Papstkrone. In Süleymans Augen war dies eine Vereinigung gegen das Osmanische Reich. Er soll den Vierkronenhelm bei seinem Marsch nach Österreich 1532 auch tatsächlich getragen haben (Peirce 2017, S. 172 f.). Ein Symbol „für seine Identität als einziger Monarch der Erde und letzter Weltkaiser vor dem Jüngsten Gericht.“ – Baer 2021, S. 147. Der Helm hat vier Kronenreife, die nach oben hin immer kleiner werden. Sie sind mit Juwelen, filigranen Rankenornamenten und mandelgroßen Perlen an jeder Zacke besetzt. An der Spitze des Helms sitzt eine Aigrette. Der Schriftzug auf dem Banner betitelt ihn als SVLIMAN·OTOMAN·REX·TVRC·X. Ein weiterer informiert über die Kosten der Krone: „Die Kron dieses Turckischen keyseis Solimanni ist geschätzt auf fünffmal hundert tausend ducaten“. Wiener Gesandte sollen „erleicht“ sein, als sie die Sultanskronen 1532 in Istanbul auf dem Haupt Süleymans sahen (Rublack 2022, S. 46).

Im Rahmen des Alten Testaments wird er zu einem Sinnbild der Macht und Wächter des Thron Salomons. Doch kann er auch negativ konnotiert und mit Gier und brachialer Gewalt assoziiert werden.²⁵⁶ Unterstrichen wird die Löwensymbolik durch die Siegesgöttinnen. Diese treten in Zusammenhang mit Triumphen auf. Prominente Beispiele sind Reliefs auf römischen Triumphbögen. Meist stehen oder fliegen sie hinter Kaisern und sind dabei, diese für ihre erfolgreichen Feldzüge oder dergleichen zu bekränzen. In Verbindung mit Fackeln, die ohnehin schon für „Sieg, Freude, Freiheit, Erlösung“²⁵⁷ stehen, verschmelzen sie zu einem doppelten Triumphs- und Machtverweis, die immer mit Politik verknüpft sind. Zusammengefasst kann gesagt werden, dass Hürrem und Süleyman durch die Macht repräsentierenden Symbole dezidiert als ein herkulisch-königliches Paar inszeniert werden.

Auch zu diesen Holzschnitten fehlt jeglicher Kontext. Waren sie Teil eines textbasierten Werkes oder als Porträtblätter intendiert? Was gewiss gesagt werden kann, ist, dass die Figuren zusammengelesen werden sollten. Mit ihren Maßen 52,5 × 36,0 und 52,0 × 35,9 cm sind die Bilder nur etwas kleiner als ein DIN A2 Blatt und damit größer als Erhad Schöns Schnitte. Im Vergleich zu Paganis anderen Druckerzeugnissen²⁵⁸, die im Metropolitan Museum of Art (New York City) verwahrt werden, sind sie im Durchschnitt rund 3,0 × 20,0 cm größer. Die Porträtblätter könnten begleitende Bilder von Karten gewesen sein. Pagani war in Venedig für seine geografischen Karten bekannt und beliebt, welche von Kartografen kopiert wurden.²⁵⁹ Das einzige erhaltene Beispiel, das Kostümbilder und Karten verbindet, ist Georg Brauns sechsbändiges *Civitates orbis terrarum* (1572-1617). Möglich ist, dass die Graphiken vorangestellt waren. Die Holzschnitte könnten demnach einer Karte von Istanbul oder einer anderen Region des Osmanisches Reichs zugehörig gewesen sein, die das ranghöchste Paar präsentierte. Als eine Art Einleitung, um die Betrachtenden mental vorzubereiten. In Anbetracht dessen, dass im 16. Jahrhundert Entdeckungsreisen, das Kartographieren und Abbilden fremder Regionen und die Erstellung eines Weltatlas leitendes Streben war, scheint diese Möglichkeit nicht unwahrscheinlich. Der deutsche Kunstsammler Gert-Rudolf Flick sieht in den Holzschnitten rein historische Dokumente, welche geschichtliche Ereignisse und Persönlichkeiten festhalten und dokumentieren.²⁶⁰ Ebenso denkbar ist es, und hinsichtlich der

²⁵⁶ Kretschmer 2008, S. 266 ff.

²⁵⁷ Ebd., S. 116.

²⁵⁸ *Pechio di pensieri delle belle et Virtuose donne* (Venedig 1546); *Ornamento delle belle & virtuose donne* (Venedig 1554); *La Gloria et l'Honore di Ponti Tagliati, E Ponti in Aere* (Venice 1556); *Trionfo Di Virtù. Libro Novo* (Venedig 1563).

²⁵⁹ 1561 bekam er vom venezianischen Senat gar das Recht eine Weltkarte, bestehend aus zwölf großen Blättern, herzustellen. Und zwischen 1542 und 1563 partizipierte er an über 150 Bücherproduktionen, wie Boccaccios *Decameron* (Born, Dziewulski u. Messling 2015, S. 193).

²⁶⁰ Flick 2003, S. 106.

Größe der Druckgrafiken am wahrscheinlichsten, dass die Holzschnittporträts exotische Stücke in einer Sammlung waren, die sowohl von ästhetischer als auch historisch-politischer Relevanz waren.²⁶¹ Auch wenn kein Kontext besteht, zeigt sich nun und vor allem im direkten Vergleich zu den Nürnberger Bildern in Anbetracht der Tatsache, dass das Modeinteresse und die Neugierde am Fremden rasant am Ansteigen waren, worauf Pagani bei seinem imaginierten Sultaninnenporträt deutlich abzielt: Exotik und Kostüm. Der hohe und extravagante Kopfschmuck und die pseudotürkische Kleidung bieten den europäischen Rezipient:innen kontrastreiche Anknüpfungspunkte, um das Gesehene mit dem Bekannten aus dem eigenen Kulturraum zu vergleichen, zu unterscheiden und über die Fremdheit zu staunen.

Paganis Sultanin war beliebt. Guillaume Rouillés griff für sein Ikonographie-Buch *Promptuarium iconum* (Lyon 1553) auf diese zurück (siehe Abb. K3.2). Ein lateinischer vierzeiliger Text geht knapp auf ihre Person ein: „Rossa, die schönste aller Ehefrauen des Süleyman, ist neben ihrer Gestalt auch mit vielen Tugenden ausgestattet: Daher genießt sie bei Süleyman vor allen anderen Ehefrauen die größte Anmut und wird von ihm stets geliebt und verehrt.“²⁶² Ebenso ist sie in Andrea Gessners 1558 in Zürich veröffentlichtem Werk *Kunstliche vnd aigendliche Bildtnussen der Rhömischen Keyseren, ihrer Weybern vnd Kindern. auch anderer verrümpften Personen, wie die auff alten Pfennigen erfunden sind: sampt ainer kurtzen Beschreybung jhrens Härkommens, Läbens vnnd Abschaid, auss den aller bewärtesten Geschichtschreybern allenthalben zusammen getragen* abgebildet (siehe Abb. K3.3). Im Bayerischen Nationalmuseum in München befindet sich eine Glasschale mit dem Bildnis der Sultanin genauso nach Pagani (siehe Abb. K3.14). Doch diesmal ist sie in einem Raum mit Fenster verortet. Der grüne Vorhang hinter ihr steht nicht nur im starken Kontrast zu den kupferblonden Haaren, sondern ist aufgeschoben, sodass rechts ein Ausblick auf eine bewölkte Naturlandschaft gewährt wird. Ebenfalls unterscheiden sich sowohl der Mantel, wenn auch nur

²⁶¹ Dass die Holzschnitte vermutlich auch dazu genutzt wurden, Informationen über die politischen, sozialen und kulturellen Entwicklungen dieser Zeit zu verbreiten und das Wissen und die Bildung der Bevölkerung zu fördern, zeigt sich an der rechtsgebundenen Beischrift im Zentrum des Bildes, welche sämtliche osmanische Herrscher auflistet: *Sono stati 12 Imperatori Turchi Otomano fu el primo qual comentio aregmar nelizoo et fude stirpe Tartaro El segundo Orcana el terzio Amurat el quarto Baiazeto el quinto Calepin el sexto Moise el setimo Maumeto 'c otauo Amurat-II-el nono Maumetto-II el decimo Baiazeto-II-lo Vnde cimo Zelino et al presente e Sulimano qual Comi ntio a regnar nel-1519* (siehe Abb. K3.1a). Ebenso La Rossas Bildbeischrift, welche ihren exakten Stand wiedergibt: *La piu bella e piu fauorita donna del gran Turcho dita la Rossa* (siehe Abb. K3.1b). Die Holzschnitte sind mit demselben Schriftzug signiert: *In Venetia per Mathio Pagan in Frezaria tien per insegna la Fede*.

²⁶² Originalzitat: „Rossa omnium Solymani vxorum pulcherrima, præter formam multis etiam virtutibus dotata est: quare apud Solymanum præ ceteris omnibus vxoribus maxima pollet gratia, ab eoque vnice amatur, ac colitur.“- Rouillé 1553, S. 235.

dezent, als auch die Motive auf ihm. Er wirkt durch seinen gewellten Saum, der knapp über den Schultern endet und zur Körpermitte hin spitz zuläuft, mehr wie ein Überwurf. Neben Sichelmonden zieren nun Arabesken den schwarzgrünen Mantel. Die Glasschale war sicherlich nicht für den alltäglichen Gebrauch gedacht. Mit großer Gewissheit war sie ein Objekt mit repräsentativem Charakter. Die Bilder scheinen beliebt und weit verbreitet gewesen zu sein.

4.2 Tizian und die Nachfolge

Giorgio Vasari berichtet in seinen *Künstlerviten* 1568, dass Tizian mindestens ein Sultaninnenporträt gemalt hatte: „unser Danese, der Bildhauer, hat in seinem Haus in Venedig ein Porträt von der Hand Tizians von einem Herrn der Familie Delfini. Von derselben Hand stammen auch die Porträts von M. Niccolo Zono, von Rossa, der Frau des Großtürken, im Alter von sechzehn Jahren“²⁶³. Um 1550, als Rossas bzw. Hürrems Bildnis entstand, war sie jedoch um die 40, also keine Jugendliche mehr. Tizian selbst war nie in Istanbul und hatte die Abgebildete nicht gesehen.²⁶⁴ Ob er ein bestehendes Bild von ihr als Vorlage heranzog, beispielsweise ein Medaillon oder das Werk eines anderen Künstlers wie Pagani, ist nicht bekannt.²⁶⁵ Weiters berichtet Vasari, dass er ihre Tochter ebenfalls gemalt hatte: „und von Cameria [Mihrimah], ihrer Tochter, mit den schönsten Kleidern und Schmuck“²⁶⁶. Vor allem ihre Schönheit und die Üppigkeit der Gewänder liegen im Fokus. Ebenso schreibt Carlo Ridolfi im 17. Jahrhundert von Porträts dieser Art: „Er hat auch viele berühmte Frauen porträtiert. La Rossa, Frau von Suleiman, der Herrscher der Türken; Cameria, seine schöne Tochter“²⁶⁷. Darüber hinaus sind weitere schriftliche Zeugnisse erhalten, die von Sultaninnenporträts berichten. Am 3. August 1559 schrieb García Hernández einen Brief an Philipp von Spanien: „Tizian wird die ‚Diana und Actaeon‘ in zwanzig Tagen vollendet haben, weil sie groß sind und viel Arbeit mit sich bringen, und er will einige Kleinigkeiten an ihnen machen, die niemand sonst für nötig halten würde. Mit diesen wird er mir den ‚Christus im Grab‘ geben, der größer ist als der, den er vorher geschickt hat, wobei die Figuren vollständig sind, und ein kleineres

²⁶³ Vasari 1966, 168.

²⁶⁴ Madar 2011, S. 15; Flick 2003, S. 105.

²⁶⁵ Wetthey 1971, S. 205.

²⁶⁶ Originalzitat; „[...] et il nostro Danese scultore ha in Vinezia in casa sua un ritratto di man di Tiziano d'un gentiluomo da Ca' Delfini. Si vede di mano del medesimo Messer Niccolò Zeno, la Rossa moglie del Gran Turco, d'età d'anni sedici, e Cameria di costei figliuola con abiti et acconciature bellissime“ - Vasari 1966, 168. Cameria war Mihrimahs europäischer Name. Er ist vermutlich das Produkt eines orthographischen und transliterarischen Problems, da osmanische Namen nicht immer leicht für die zeitgenössischen Italiener:innen waren (Flick 2003, S. 105).

²⁶⁷ Originalzitat; „Ritrasse in oltre molte Donne illustri. La Rossa, moglie di Solimano Signor de Turchi; Cameria, Sua siglia bellissima Dama“ - Ridolfi 1649, S. 194.

ausgefallenes Stück eines türkischen oder persischen Mädchens – alle ausgezeichnet.“²⁶⁸ Die Exotik des Bildnisses wird hier mit der Umschreibung als ein „ausgefallenes Stück“²⁶⁹ unterstrichen. Der spanische Künstler Antonio Ponz schreibt in seinem Werk *Viage fuera de España* (Madrid 1776), dass sich im Palast der Grafschaft Chinchón in Villaviciosa das Porträt „einer Frau von mehr als der Hälfte des Körpers, die dem Kleid nach als Sultana bezeichnet wird“, befand und im „Stil von Tizian“²⁷⁰ gemalt war. Dabei handelte es sich höchstwahrscheinlich um eine Kopie, wie die meisten anderen Werke von Päpsten, Fürsten und diversen berühmt-berüchtigten Persönlichkeiten, welche unter dem Dach des Palastes gesammelt wurden.²⁷¹ Über den Verbleib jener Porträts ist nichts bekannt, sie gelten als verschollen.

Da Tizians Original der Prinzessin bzw. Sultanin Mihrimah nicht erhalten ist, wird ein Werk herangezogen, welches seiner Werkstatt zugeschrieben wird. Das vorliegende Gemälde zeigt das linksgewandte Kniestück der Frau in einem undefinierten Raum, vor einem dunklen Hintergrund und in Dreiviertelansicht (siehe Abb. K3.15). Sie ist jugendlich, der Teint hell, die Wangen rosig und die Brauen stark geschwungen. Ihr ruhiger Blick begegnet dem der Betrachtenden. Ihr Haupt bedeckt ein hoher mit weißem Stoff verhangener Hut mit Schleier. Er wird von goldenen Bügeln mit Edelsteinbesatz, welche von der Aigrette über der Stirn ausgehen, aufrechtgehalten. Auf ihren Enden sitzt jeweils ein tropfenförmiges Juwel. Der Schleier ist bodenlang, wird von der Frau vorgezogen und vor dem Körper und unter den Armen zusammengebauscht. Sie ist in ein vorne mit Perlen verschlossenes, beigerotes Kleid mit stilisierten, vierblättrigen Blumen gewandet. Die Ärmel sind lang und enganliegend. Darunter trägt sie ein weißes Hemd. Ihre linke Hand ruht auf dem Stachelrad am linken Bildrand. Mit Daumen und Zeigefinger greift sie nach einem der Stachel. Die Literatur ist sich einig: Das Stachelrad war nicht Teil des Werks, sondern wurde zu einem unbekannten Zeitpunkt hinzugefügt.²⁷² Und tatsächlich, bei einem genaueren Blick erweckt es den Anschein, als seien der linke Arm und die Hand nachbearbeitet worden. Denn Mittel- und Ringfinger sowie der kleine Finger passen nicht zu der restlichen Hand und liegen unstimmig auf dem Rad auf. Zumal sie im Vergleich zu den Fingern der rechten Hand in ihrer Ausführung flächiger und unausgearbeitet wirken. Werden die zahlreichen Kopien der Sultanin Mihrimah

²⁶⁸ Crowe u. Cavalcaselle 1877, S. 277.

²⁶⁹ Ebd., S. 277.

²⁷⁰ Originalzitat: „*el de una muger de mas de medio cuerpo, que por el traje dicen ser una Sultana, tiene del gusso de Ticiano*“ – Ponz 1776, S. 169 f.

²⁷¹ Ebd., S. 170.

²⁷² Madar 2011, S. 15; Flick 2003, S. 108.

herangezogen²⁷³, die alle praktisch ident in ihrer Ikonographie sind, scheint diese Annahme umso plausibler. Denn der linke Arm ist stets hinter dem Körper gehalten und nicht zu sehen oder davor verschränkt. So auch auf dem anonymen Gemälde des 16. Jahrhunderts aus dem Pera Museum in İstanbul (siehe Abb. K3.16).

Die Bildvorlagen sind nun offensichtlicher und expliziter zu benennen. Die Figur der Prinzessin als Motiv bzw. Modell tauchte bereits in einem anderen Werk Tizians auf. Es handelt sich um die biblische Szene von *Marias Tempelgang* 1534-1538 in der Gallerie dell'Accademia: Am Treppenfuß steht Anna und sieht Maria dabei zu, wie sie die Stufen zum Tempel emporsteigt (siehe Abb. K3.17 und K3.17a). Die linke Hand hat sie zur Brust geführt. Sie trägt ein knöchellanges, helles Kleid mit langen Ärmeln. Wie die Sultanin, hat sie ihren bodenlangen Schleier in derselben Manier vor den Körper gezogen und unter ihrem rechten Arm aufgebauscht. Es fehlt lediglich der hohe und stoffverhangene Aufsatz, welcher wiederum auf Pagani zurückgeht. Das verschollene Bild der Mihrimah scheint besonders beliebt gewesen zu sein, was die große Anzahl der erhaltenen Kopien – teilweise von Malern wie Tintoretto und Cristofano Dell'Altissimo – über mehrere Jahrhunderte bestätigt. Aber warum war die Prinzessin/Sultanin um 1555 plötzlich so interessant geworden? Hierfür ist ein Blick auf die Beischrift der İstanbuler Mihrimah zu werfen: „CAMERIA SOLIMANI IMPERATOR FILIA | ROSTANIS BASSAE VXOR 1541“²⁷⁴. Sie wird explizit als die Tochter Sultan Süleymans und die Gemahlin Rüstem Paschas genannt. Die Jahreszahl kann sich nicht auf die Ausführung des Bildes beziehen, da das Original um 1550-1555 entstand. Vermutlich spielt sie auf die Eheschließung der Prinzessin und des Paschas Ende 1539 an oder dessen Beförderung zum zweiten Wesir des Sultans im Jahre 1541.²⁷⁵ Doch das schlagende Ereignis in der Jahrhundertmitte, welches sowohl das Osmanische Reich als auch Europa ereilte, war die Hinrichtung Prinz Mustafas 1553. Die venezianischen Botschafter verloren keine Zeit und setzten den Senat in Kenntnis: „Rossane gelang es, Suleiman im Interesse ihrer eigenen Nachkommen so sehr in den Verdacht zu bringen, dass Mustafa versuche, die Nachfolge seines Vaters durch eine Rebellion zu sichern, dass er schließlich beschloss, seinen Tod zu verfügen,

²⁷³ Einige, aber bei weitem nicht alle, sind: Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1890/13; Lacock, Wiltshire, National Trust, Inv. Nr. 996348; Nostell Priory, West Yorkshire, National Trust, Inv. Nr. 960194; Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna (Fototeca Zeri), Inv. Nr. 39785 u. 39787. Andere werden noch im Laufe der vorliegenden Masterarbeit genannt.

²⁷⁴ İstanbul, Pera Müzesi, Inv. Nr. 102 (siehe Abb. K3.16); Derselbe Schriftzug (CAMERIA · SOLIMANI · IMP FILIA ROSTANIS · BASSAE VXOR · 1541) ist auch auf Cristofano dell'Altissimos Kopie zwischen 1552-1557 zu sehen (Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1890/13).

²⁷⁵ Peirce 2017, 240 f. u. 268.

der vor seinen Augen vollzogen wurde.“²⁷⁶ Die Exekution Mustafas war der Hauptgrund für Hürrems Bekanntheit und ihre Verunglimpfung. Es wurde behauptet, die Königin, Mihrimah und Rüstem haben sich zu einer Allianz gegen den Prinzen Mustafa zusammengeschlossen und Intrigen gesponnen, welche in dessen Hinrichtung kulminierte. Seine Eliminierung war neben den anderen Herrschersöhnen auch für die Schicksale von Hürrem und Mihrimah wichtig. Ohne eine Thronnachfolge aus der eigenen Blutlinie wartete ein Leben in einer Art Exil auf sie.²⁷⁷ Die Sultaninnenporträts um 1550 resultierten sehr wahrscheinlich aus diesem Ereignis. Die dezidierte Anführung Rüstems ist als Verweis darauf zu lesen. Denn die Nennung der Prinzessin als die Tochter Süleymans wäre völlig ausreichend für ihre Identität gewesen. Aus der Erweiterung der Beischrift kann demnach unterhaltende Funktion abgeleitet werden. Zeitgenössische Betrachter:innen, die vor dem Gemälde standen, konnten somit nicht nur über die exotische Erscheinung der Prinzessin staunen, sondern auch über die dramatischen Ereignisse am osmanischen Hof sprechen. Vor diesem Hintergrund wird nachvollziehbar, warum das Gerücht der sich streitenden und schlagenden Sultaninnen um dieselbe Zeit populär wurde. Demnach sind Tizians Türkinnen ab 1553 anzusetzen. Neben dem historischen Geschehen ist festzuhalten, dass es zum gegebenen Zeitpunkt nicht viel Auswahl an spektakulären Sultaninnen gab, welche genügend Neugierde erweckten, um abgebildet zu werden. Von Mahidevran sind beispielsweise keine Abbildungen bekannt. Vermutlich deshalb, weil sie als passiv galt, das Gegenstück der maliziösen Hürrem. Mihrimah, als deren Tochter und verwickelt in diverse Intrigen, bot wiederum eine Möglichkeit, die Exotik der türkischen Sultaninnen auszubauen. Ferner konnten durch ihre Einführung in die Bilderwelt als Sultanin/Prinzessin die Kostüme der hochrangigen Frauen weiter variiert werden.

Der Datierungszeitraum kann gar enger gefasst und mit um 1553 bis 1562 eingegrenzt werden. 1562 veröffentlichte François Desprez in Paris sein Trachtenbuch *Recueil de la diversité des habits*. Auf fol. 62v ist die Kostümfigur *La dame de turquie* abgebildet (siehe Abb. K3.18).²⁷⁸ Der Vierzeiler darunter informiert die Lesenden über die Figur: „Die Damen sind in

²⁷⁶ Originalzitat: „Rossane, nell'interesse della propria prole, seppe talmente insinuare in Solimano il sospetto che Mustafà tendesse ad assicurarsi colla ribellione la successione paterna, ch' egli si condusse finalmente a decretarne la morte, che fu eseguita sotto i suoi medesimi occhi.“-Alberi 1840, S. 79.

²⁷⁷ Peirce 2017, 293 f.

²⁷⁸ François Desprez versichert, dass sich die Zeichnungen an die Originale des verstorbenen Jean-François Roberval (1500-1560), Hauptmann des Königs von Frankreich, halten, der durch seine zahlreichen Reisen vieles mit eigenen Augen gesehen hatte (Riello 2019, S. 294). Dabei handelt es sich lediglich um allgemeine Wahrheiten, deren Authentizitätsgehalt je nach Entfernung der Region abnimmt. Vor allem wird der scheinbar reale Informationsgehalt relativ dünn, wenn der Fokus auf Südostasien, Indien etc. gelenkt werden soll. Zurückzuführen ist das auf den mangelhaften Kenntnisstand in Bezug auf diese Regionen, der sowohl im 16. Jahrhundert als auch darüber hinaus in Europa herrschte. In Cesare Vecellios *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (Venedig 1590)

der Türkei so | Wie (Sie) sehen derart gekleidet | Alle ihre Haltung, ihre Kleidung, ihr Gesicht, | wird durch dieses Bild ausgedrückt.“²⁷⁹ Explizite Information geht nicht hervor. Lediglich die Aufforderung, die Dargestellte genau zu beobachten. Sie trägt einen knöchellangen Mantel mit Seitenschlitzen bis zu den Hüften. Er ist kurzärmelig, kragenlos, ab der Taille glockenförmig geschnitten und bis zu den Knöcheln vollständig zugeknöpft. Die Rüsche des Unterhemdes quillt unter dem Kragenrand hervor. Das Unterkleid ist ebenfalls bodenlang und langärmelig. Die gesamte Gewandung ist völlig frei von Ornamenten. An den Füßen trägt die Figur Stelzensandalen, die an osmanische Hamam-Schuhe erinnern. Doch das Hauptstück des Kostümbildes ist die emporragende Haartracht. Diese zeigt, dass bei der Entstehung der Figur Tizian herangezogen wurde. Sein Einfluss ist am Hut abzulesen. Wie der von Mihrimah, ist er stoffverhangen und die Bügelspitzen mit je einem großen Juwel besetzt. Bei der Abgebildeten handelt es sich um eine anonyme Frau, um eine unspezifische Dame der Türkei. Doch mit ihrem Gegenstück *Le Turc* auf fol. 63 (ein Mann mit voluminösem Turban nach Paganis Manier, in einem Kaftan, mit einem Dolch in der Schärpe und einem Herrscherstab) wird indirekt auf ein türkisches Herrscherpaar verwiesen.²⁸⁰ Noch weiter präzisiert kann der Datierungsrahmen werden, wenn der Brief von García Hernández an Philipp von Spanien 1559 herangezogen wird. Denn aus diesem geht hervor, dass Tizian 1559 oder zuvor „ein kleineres ausgefallenes Stück eines türkischen oder persischen Mädchens“²⁸¹ gemalt hatte.

Das genannte Gemälde aus Tizians Werkstatt ist ohne Kontext schwer zu fassen (siehe Abb. K3.15). Zumal das Stachelrad auf die Fährte der Märtyrerin Katharina von Alexandria führt, was ungewöhnlich ist.²⁸² Wenn keine Bildbeischrift vorhanden war, wurde die Porträtierte zu einer anonymen Figur, über welche jegliche Identität gestülpt werden konnte. Vorausgesetzt,

sind nur vier Kostümfiguren, welche China repräsentieren sollen, und nur eine Japanische, die erst in die zweite Ausgabe 1598 inkludiert wurde (Riello 2019, S. 304-306).

²⁷⁹ Original Zitat: „*Les dames sont en la Turquie ainsi, | Comme (vous) voyez vestue cette-ci, | Tout leur maintien, leur habit, leur visage, | est exprime par la presente image.*“ - Desprez 1562, fol. 62v.

²⁸⁰ Desprez 1562, fol. 63.

²⁸¹ Crowe u. Cavalcaselle 1877, S. 277.

²⁸² Warum wurden türkische Sultaninnen zu einer biblischen Heiligenfigur umgedeutet? Wie der Name es bereits vermittelt, ist die heilige Katharina von Alexandria nach Ägypten zu verorten, was ihr, für die Auffassung der Europäer, eine exotische Aura verlieh. Die Legende der Märtyrerin erfreute sich in Venedig an großer Beliebtheit (Flick 2003, S. 108). Vermutlich, weil man in ihr die Vereinigung sämtlicher Tugenden, wie edle Abstammung, Gelehrsamkeit, Standhaftigkeit und Keuschheit sah. Dies machte sie zu einem Idealbild für alle gläubigen Christen, unabhängig vom Geschlecht (Schill 2005, S. 69). Genau diese Popularität führte dazu, dass vielen Frauendarstellungen ihre Identität verliehen wurde; vorausgesetzt, von ihnen ging eine gewisse Exotik aus. Sultaninnen aus dem Osmanischen Reich – vor allem die erste inoffizielle Königin Hürrem – verströmte nichts reichlicher als das, was Gronau als „exotisches Parfüm“ bezeichnet (Gronau 1903, S. 134). Hinzukommt, dass Alexandria zu dem Zeitpunkt Teil des Osmanischen Reichs war und allein aufgrund dieser beiden Gegebenheiten das Stachelrad völlig ausreichend war, um die Sultanin in die Märtyrerin Katharina zu verwandeln (Flick 2003, S. 108).

diese hatte einen orientalistisch-exotischen Hintergrund. Demnach war sie wie eine leere Leinwand, auf die Imaginationen projiziert werden konnten. Im Grunde kann nicht einmal mit Sicherheit gesagt werden, ob es sich bei der vorliegenden Frau tatsächlich um Mihrimah handelt, obwohl viele der Kopien mit ihrem Namen versehen sind. Anhand ausgewählter Beispiele soll dies im Folgenden verdeutlicht werden.

Das anonyme, aus dem 17. Jahrhundert stammende und heute in der *Courtesy of the Amram Family Collection* in Istanbul befindliche Gemälde folgt der Mihrimah-Ikonographie (siehe Abb. K3.19). Zu sehen ist das Bruststück einer nach links gewandten Frau mit rosigen Wangen im Dreiviertelprofil vor einem dunklen Hintergrund im undefinierten Raum. Sie trägt einen schlichten, seidig schimmernden roten Mantel mit Pelzkragen. Er ist vorne mit großen Perlenknöpfen geschlossen und mit einer goldenen Schärpe fixiert. Darunter ist sie in ein weißes, plissiertes Hemd gewandt. In ihrer Linken hält sie ein Zepter bzw. einen Herrscherstab als Machtzeichen und mit der Rechten nestelt sie an der Goldkette.²⁸³ Über ihrem Kopf steht ROSA SOLYMANNI | VXOR. Auf ihrem Haupt sitzt dieselbe weiße, stoffverhangene Haartracht, welche vom Bildrand abgeschnitten wird. Diesmal wird die Porträtierte jedoch als Hürrem präsentiert. Ebenso bei dem am 26.10.2022 im Londoner Auktionshaus Christie's versteigertem Porträtbild aus dem 17. Jahrhundert. Es zeigt das Kniestück einer linksgewandten Frau im rot-gold changierenden Entari mit floralen Motiven (siehe Abb. K3.20). Die Inschrift im Medaillon in der oberen Hälfte der Säule am linken Bildrand betitelt sie als ROSSA | IMPERATRIX | TURCARUM. Erneut wurde ihr die Identität der Hürrem verliehen. Das letzte Exempel aus dem 16. Jahrhundert befand sich in der Sammlung von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (1529-1595). Es handelt sich um das Bruststück einer Frau, die von der Haltung über die Gewandung bis hin zur Art der Kopfbedeckung den vorherigen Beispielen gleicht (siehe Abb. K3.21). Die Silberschrift über ihrem Haupt lautet: DVMELIA SILCIR SOLI | MANI TVRC: IMP: | VXOR. Dasselbe Porträt ist auf einem Kupferstich von Pieter van der Heyden zu sehen, welcher von Hieronymus Cock publiziert wurde, in der Sammlung von Schloss Ambras befindlich war und gewiss als Vorlage diente (siehe Abb. K3.22).²⁸⁴ Allerdings mit der umlaufenden Beischrift: CAMELIA · SOLIMANNI · DVODECIMI · IMPERATORIS · TVRCARVM · OTOMANI · FILIA.²⁸⁵ Was auffällt, ist der Austausch von *filia* (Tochter) durch *uxor* (Gemahlin) – die aus der Tochter eine Gattin macht – und zur Annahme führt, dass dies ein gezielter Eingriff war. Der Künstler könnte angenommen haben, dass es sich auf dem

²⁸³ Kretschmer 2008, S. 467.

²⁸⁴ Wenzel 2004, S. 99 f.

²⁸⁵ Ebd., S. 130.

Kupferstich um einen Fehler handelte, denn während es nicht üblich war, die Frauen der Sultane abzubilden, war es noch unüblicher, ihre Töchter zu malen. So wäre der Fehlschluss bzw. das Eingreifen des Künstlers nachvollziehbar.²⁸⁶ Das Gemälde aus der *Courtesy of the Amram Family Collection* ist in diesem Kontext ein interessantes Fallbeispiel. Denn ein Porträt aus dem 16. Jahrhundert, heute im *Musée Fabre* in Montpellier (siehe Abb. K3.23), zeigt, dass es sich beim İstanbuler Bild um eine Kopie handelt. Links oben ist eine Goldschrift, welche die Dargestellte als die Tochter Süleymans und Gattin Rüstems identifiziert: CAMERIA SOLIMANI IMPERATORIS FILIA ROSTANIS BASSE VXOR. Im direkten Vergleich fällt auf, dass die Beischrift beim İstanbuler Bild nicht eingeplant gewesen zu sein scheint. Denn das I berührt die Perle auf der Aigrette der Sultanin. Auch ist der stoffverhangene Hut abgeschnitten, welcher das Herz der Exotik des Porträts ist. Auch die beinahe quadratischen Maße der Leinwand sind unüblich. Denn alle gezeigten Beispiele und genannten Kopien haben – zu Gunsten des hohen Kopfputzes – einen dominierenden Höhenzug. Es scheint, als sei das Bild oben zurechtgeschnitten worden, um eine bestehende Beischrift zu entfernen und eine neue einzufügen. Was neben dem großen Interesse an diesem Sultaninnentyp noch explizierter hervorgeht, ist, dass man in ihnen unterschiedliche Frauen sehen konnte. Natürlich darf die Möglichkeit nicht außer Acht gelassen werden, dass die Beischriften spätere Ergänzungen sind.

Ein anderes Sultaninnenporträt aus Tizians Hand, ebenfalls um 1550 entstanden, befindet sich in den Uffizien in Florenz (siehe Abb. K3.24). Die Abgebildete ist ein linksgewandtes Kniestück in Dreiviertelansicht mit vor dem Körper ineinander gelegten Händen und resolutem Blick zu den Betrachtenden. Sie steht in einem undefinierten, dunklen Raum. Auf ihren rotblonden Locken sitzt ein Kronenreif mit Juwelen, Perlen und einer Aigrette. Am Reif ist ein Schleieraufsatz angebracht, der nach unten hin transparenter wird. Sie ist gehüllt in einen vorne offenen, olivfarbenen Kaftan mit kurzen Spitzärmeln. Er ist mit dicken Goldschnallen gesäumt, der Stoff mit goldenen Ornamenten durchwirkt. Darunter trägt sie ein mahagonifarbenes, vorne mit Perlen bis zur Hüfte geschlossenes Entari. Seine enganliegenden Ärmel setzen sich unterhalb des Kaftans bis zu den Handgelenken fort. Der V-Ausschnitt ist mit einer Brosche behangen. An den Gelenken und am Dekolleté blitzt das weiße Hemd hervor. In der rechten Ecke des dunklen Hintergrunds ist ein unscheinbares Stachelrad an die Wand gelehnt. Hinter dem Kopf der Frau glüht ein hauchdünner Nimbus, der kaum zu erkennen ist. Die Museumswebsite so wie viele Auktionshäuser und Literaturstellen betitelten die porträtierte als *Caterina Cornaro*

²⁸⁶ Ebd., S. 130.

als heilige Katharina von Alexandria.²⁸⁷ Warum sollte Caterina Cornaro im türkischen Kostüm dargestellt werden? Auf Jacopo Ligozzis Zeichnung *Bildnis einer jungen Frau im türkischen Kostüm* von 1614 ist eine ähnliche Tracht zu sehen, die als osmanisch-türkisch gelesen wurde (siehe Abb. K3.25).²⁸⁸ Die Gewandung von Bellinis *Sitzendem Schreiber* um 1479 ist ebenfalls vergleichbar (siehe Abb. K3.26). Der Kaftan des Jünglings hat mittellange Ärmel, welche spitz zulaufen; er ist gänzlich mit großen Arabesken versehen. Darunter setzen sich enganliegende, faltenreiche rote Ärmel bis zu den Gelenken fort, ähnlich wie die der sitzenden türkischen Frau Bellinis (siehe. Abb. K3.27). Wenngleich sich die Gewänder und Motive in den Details unterscheiden, so ist ihre Grundform dieselbe und wurde auch als türkisch-osmanisches bzw. exotisches Kostüm aufgefasst.²⁸⁹ Georg Gronau, Sandra Pisot²⁹⁰ und andere sehen in diesen Kleidungsstücken rein aus der Imagination entspringende Kleider: „Ebenso ist die Tracht rein der Phantasie des Malers zu danken, der aus kostbaren orientalischen Stoffen einen harmonischen Farbenakkord zusammenstellte und sich wenig darum kümmerte, ob er auch nur in den Grundzügen das Richtige traf.“²⁹¹ Doch ist dem partiell zu widersprechen. Die Tracht ist, bis auf den fehlenden Einsatz von kontrastreichen Farben, sehr wohl angelehnt an authentische osmanische Kostüme. Die angeführten Beispiele machen deutlich, dass die Maler und Zeichner irgendeine Art von originalen Vorlagen besaßen. Im Falle von Venedig ist bekannt, dass sich zeitweise Türken in der Inselrepublik aufhielten. Auch stand ihnen der *Fondaco dei Turchi* als Handelshaus zur Verfügung.²⁹² Daher ist es nicht unwahrscheinlich, dass Venezianer, Maler etc. auch gesehen hatten, wie sich die Fremden kleideten. Zumal Tizian bei den Bellini Brüdern lernte und mit Sicherheit Gentiles Zeichnungen aus Istanbul kannte.²⁹³

Auch der Kopfschmuck ist ein Indiz für die türkische Identität der Figur. Er scheint an die Haube (*Keçe* oder *Börk*) der Janitscharen, die Elitetruppe des Sultans, angelehnt zu sein (siehe Abb. K3.28), welche häufig in Kostümbüchern auftauchen. Sie ist hoch und zylindrisch, verjüngt sich nach oben hin und ist geschlossen. Vorne ist eine goldene Hülse angebracht, in welche Federn und dergleichen eingesetzt werden konnten. Auf der Rückseite befindet sich ein hängender Stoffansatz, der *Keçe* (Filz) genannt wird. Je nach Rang variierten die Länge, Farbe

²⁸⁷ Gronau 1903, S. 134; Caterina Cornaro (1454-1510), Tochter vom Patrizier Marco Corner, war die letzte Königin von Zypern (reg. 1474-1489). Um Zypern annektieren zu können, drängte die Serenissima (Republik Venedig) Caterina zur Abdankung und entschädigte sie mit Asolo, wo sie ihr Leben in einer Burg verbrachte (Syndikus u. Rogge 2013, S. 44).

²⁸⁸ Syndikus u. Rogge 2013, S. 51.

²⁸⁹ Ebd., S. 51.

²⁹⁰ Pisot 2017, S. 204.

²⁹¹ Gronau 1903, S. 136.

²⁹² Lemaire 2000, S. 20.

²⁹³ Fülemlile 2016/2017, S. 62.

und dekorativen Elemente der Haube. Italienische und deutsche Soldaten trafen auf den Schlachtfeldern immer wieder auf Janitscharen und hatten somit die Möglichkeit, solche Kopfbedeckungen mit in ihre Länder zu bringen.²⁹⁴ Außerdem wurden Janitscharen im 15. und 16. Jahrhundert, wenn auch nicht oft, sogar in Venedig gesehen.²⁹⁵ Ob die freie Interpretation dieser Haube auch als solche erkannt wurde, ist fraglich, aber sie verleiht ihrer Trägerin eine Exotik, die sich mit der der Königin von Zypern deckte. Caterina Cornaro wurde, so Gronau, gerne „mit allerhand Frauenbildnissen in Verbindung gebracht [...], die ein wenig exotisches Parfüm von sich ausgehen lassen.“²⁹⁶ Hinzukommt, dass das Stachelrad, welches die Figur als heilige Katharina von Alexandria erkennbar machen soll, Reataurierberichten zufolge, zu einem unbekannten Zeitpunkt nachträglich hinzugefügt wurde.²⁹⁷ Betrachtet man das Verhältnis von Figur und Rad zueinander, ist erkennbar, dass keine Verbindung zwischen Objekt und Subjekt besteht. Ganz anders bei anderen Darstellungen der heiligen Katharina. Als prominentes Exempel kann hier Caravaggios Werk der Märtyrerin genannt werden, welche an das Stachelrad gelehnt sitzt und ein Schwert in den Armen hält.²⁹⁸ Attribut und Person werden eindeutig in Relation gesetzt. Bei Tizians Caterina fehlt diese Beziehung zwischen Attribut und Figur. Ferner ist es an den dunklen Bildrand gerückt und fällt kaum auf. Die Bezeichnung der Porträtierten als Caterina Cornaro kam im 18./19. Jahrhundert auf. Denn zu dieser Zeit war die Geschichte der letzten Königin Zyperns besonders beliebt, wurde in ein exotisch-dramatisches Licht gerückt und auf die Bühne getragen.²⁹⁹

Aber wer ist sie, wenn nicht Caterina Cornaro? Hinweise in Bezug auf ihre Identität bergen ein Doppelporträt um 1580/90 aus der Sammlung von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (siehe Abb. K3.29) und ein französisches Ölbildnis aus dem 17. Jahrhundert aus dem Royal Collection Trust in London (siehe Abb. K3.32). Das Doppelbildnis befand sich ursprünglich im Damensaal³⁰⁰ im Schloss Ruhelust in Innsbruck und konnte bei einem Brand von 1636 gerettet werden.³⁰¹ Bei den abgebildeten Frauen handelt es sich um die Griechin Irene³⁰², eine

²⁹⁴ Catterall u. Jirousek 2019, S. 104.

²⁹⁵ Syndikus u. Rogge 2013, S. 51.

²⁹⁶ Gronau 1903, S. 134.

²⁹⁷ Flick 2003, S. 108; Syndikus u. Rogge 2013, S. 51; Wethey 1971, S. 190 f.

²⁹⁸ Thyssen-Bornemisza National Museum in Madrid, Inv. Nr. 81 (1934.37).

²⁹⁹ Syndikus u. Rogge 2013, S. 43.

³⁰⁰ Der Damensaal war ein galerieartiger Saalbau mit einer Länge von ungefähr 40 Metern (Wenzel 2004, S. 9).

³⁰¹ Das Schloss Ruhelust wurden von Ferdinand II. 1565 in Auftrag gegeben und 1572 fertiggestellt. Zwischen 1579 und 1582 fanden Erweiterungsarbeiten statt und ab 1636 wurde die Anlage mehrmals von Bränden heimgesucht und schlussendlich zerstört (Wenzel 2004, S. 94).

³⁰² Laut einer Legende war Irene die griechische Konkubine Mehmeds II. Er soll sich derart in die bezaubernd Schöne verliebt haben, sodass sein Verstand von innigen Gefühlen getrübt wurde und diese sich allmählich negativ auf seine Herrscherqualitäten auswirkten. Die Lösung fand er in ihrer Exekution, denn nichts stand über dem Wohlergehen des Reichs. Belegt wird diese Erzählung allerdings nicht (Holm u. Rasmussen 2021, S. 252).

Konkubine Mehmeds II., und eine tizianeske Dame. Sie stehen in einem undefinierten Raum und blicken zu den Betrachtenden. Zwischen den beiden herrscht ein starker Kontrast, der sich bereits beim Inkarnat zeigt. Während Irene von dunklerem Teint ist, ist der der anderen hell und rosig, setzt sich deutlich von ihrer Partnerin und dem dunklen Hintergrund ab. Vermutlich soll die Hautfarbe auf ihre ethnische Herkunft anspielen.³⁰³ Die Unterschiede setzen sich im Kostüm fort. Mit dem Kronenreif, Schleieraufsatz, den kupfernen Locken und der Physiognomie ist die Hellhäutige eine Rezeption nach Tizians vermeintlichen Caterina Cornaro. Am Körper trägt sie ein kollerartiges blaues Kleid mit floralen Ornamenten und Schmuckborte. Eine Brosche schmückt den V-Ausschnitt. Um ihren Körper verläuft eine dicke Goldkette. Unter den Puffärmeln setzen sich lange, enganliegende und weiße Ärmel mit goldenen Vertikalstreifen und geometrischen Motiven fort. Darunter trägt sie zwei Röcke. Die Säume des weißen Rocks sind in die rote Schärpe gesteckt, von dem eine goldgelbe Stoffbahn herabhängt. Seine Innenseite ist vertikal gestreift und mit geometrischen Mustern versehen. Darunter trägt sie einen goldenen Rock mit Arabesken, der sich vorne zu beiden Seiten öffnet und einen Blick auf den roten *Şalvar* (Pluderhose) gewährt. Mit ihrer Rechten zieht sie eine rote Stoffbahn vor. In ihrer linken Hand hält sie einen Federfächer, den sie ostentativ ins Bildzentrum führt und somit Irene berührt. Als Vorlage wurden hier neben Tizian eine Synthese der Kostümfiguren *Grand Dame Turque* aus Nicolas de Nicolays *Quatre premiers livres de navigations* (Lyon 1568) und Hans Weigels *Turcici Imperatoris Uxor* aus *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam feminarum singulari arte depicti* (Nürnberg 1577) herangezogen (siehe Abb. K3.30 und K3.31). Die Kostümfiguren und die tizianeske Frau unterscheiden sich lediglich durch den Kopfschmuck. Denn die *Grand Dame Turque* und Weigels *Turcici Imperatoris Uxor* tragen Kronen mit plissierten, kaskadenartig fallenden Tüchern. Irene hingegen trägt einen schlichten hohen und konischen Hut, auf dem ein weißes Tuch aufliegt. Auch ihr Kostüm ist, im Vergleich zu ihrer Partnerin, bescheidener gehalten. Sie ist in ein weißes Gewand mit mittellangen Ärmeln gekleidet. Darunter ist sie ebenfalls in ein kollerartiges blasspurpurnes Kleid mit langen und enganliegenden Ärmeln, Schmuckborte und Kordelverschlüssen gewandet. Der Rock mit Blumenmotiven setzt sich darunter fort. Er ist vorne gänzlich mit Kordeln verschlossen. Der Fokus liegt hier eindeutig auf der tizianesken Frau. Laut dem Kunsthistoriker Michael Wenzel, handelt es sich bei der rechten Figur um Mihrimah.³⁰⁴ Warum Wenzel in ihr die Prinzessin sieht, wird nicht erläutert. Ferner ist nicht nachvollziehbar, weshalb der Konkubine eine

³⁰³ Wenzel 2004, S. 99 f.

³⁰⁴ Wenzel 2004, S. 99.

Prinzessin gegenübergestellt werden sollte. Wohingegen eine Irene-Hürrem-Konstellation stichhaltiger ist. In der zentralen Apsis im Hintergrund steht als ein möglicher Verweis auf die griechisch-römische Vergangenheit İstanbuls die Statue eines Orators. Auf dem oberen Bildrand ist der Teil einer runden Fensteröffnung zu sehen, welche die Figuren eventuell in einen Hamam (Badehaus) als den angeblich typischen Aufenthaltsraum der osmanischen Frauen verorten.³⁰⁵ Ob Hürrem oder Mihrimah, was aus dem Porträt hervorgeht, sind zum einen die Reichweite von Tizians Werk und zum anderen, dass es sich bei der Abgebildeten sehr wahrscheinlich um eine türkische Sultanin handelt.

Das französische Ölbildnis (siehe Abb. K3.32) zeigt die Büste einer linksgewandten Frau in Dreiviertelansicht vor einem dunklen Hintergrund. Sie trägt ebenfalls denselben exotischen Kopfschmuck und weist dieselbe Physiognomie auf. Es handelt sich offenkundig um eine Tizian-Rezeption. Geändert hat sich jedoch die Tracht. Mit geschlitzten Puffärmeln ist sie mehr an die europäische als türkische Mode angelehnt. In Goldschrift steht über und hinter ihrem Kopf verlaufend: ROSSA FEMME | DE SOLIMAN | EMPEREVR | DES TVRCS. Das Bildnis ist Teil einer Serie bestehend aus sechs Porträts: Heinrich IV. (1553-1610), Anna von Österreich (1601-1666), Gabrielle d'Estrées (1570-1599), Rossa/Hürrem (um 1500-1558), Königin Marconese (Gemahlin von Chlothar IV.) und eine indische Königin. Sie gelangten vermutlich durch Königin Caroline in die royale Sammlung.³⁰⁶ Das Bildnis aus dem Royal Collection Trust macht sichtbar, dass in dieser Frau eine Sultanin, konkret Hürrem, gesehen wurde. Daher – und gestützt auf die aufgezeigten Exempel – ist zu sagen, dass Tizians Caterina Cornaro gewiss eine türkische Sultanin darstellen soll.

Ab der Jahrhundertmitte entstehen in Venedig eine Reihe an rotblonden Frauen in türkischen Kostümen. Sie entsprechen dem zeitgenössischen Schönheitsideal: blasse Haut, rosige Wangen, volle rote Lippen und dünne, geschwungene Augenbrauen.³⁰⁷ Sie sind alle linksgewandte, in undefinierten Räumen stehende Halbfiguren. Die Hände sind entweder vor dem Körper ineinander gelegt und halten eine Frucht, ein Tier oder sind angewinkelt und greifen nach einer Vase. Sie tragen Entaris in dezenten Farben mit spitzzulaufenden Kurzärmeln und langen, weiten und weißen Hemden darunter. Sie sind vorne mit Perlenknöpfen oder Kordeln geschlossen. Ihre Köpfe sind mit schief aufliegenden Kränzen oder

³⁰⁵ Wenzel 2004, S. 99 f.

³⁰⁶ London, Royal Collection Trust, Rossa, RCIN 406125, Beschreibung, online, <https://www.rct.uk/collection/406152/rossa-consort-of-suleiman-emperor-of-the-turks> (Letzter Aufruf: 20.09.2022).

³⁰⁷ Madar 2011, S. 15.

Flechtfrisuren geschmückt. Eine dieser schönen Frauen wird gar Tizian selbst zugeschrieben (siehe Abb. K3.33).³⁰⁸ Die populärste unter diesen ist ein im John and Mable Ringling Museum (Sarasota in Florida) befindliches Ölbild aus der Werkstatt Tizians (siehe Abb. K3.34). Populär, weil es oft als das Porträt Hürrems präsentiert wird. Gar zierte es den Buchdeckel von Leslie Peirces *Empress of the East. How a European Slave Girl Became Queen of the Ottoman Empire* (New York 2017). Auf den kupferblonden Locken der juvenilen Frau sitzt ein Hennin aus silberweißem Stoff mit Goldreif mit Edelsteinbesatz und einem Schleier an der Spitze. Er verweist auf den hohen Status der Trägerin.³⁰⁹ Sie ist in ein olivfarbenes Entari gewandet. Darunter trägt sie ein weißes Gömlek mit hochgeschobenen weiten Ärmeln. Den V-Ausschnitt des Hemdes zierte eine Rose.³¹⁰ Auf ihrer Hand des rechten, angewinkelten Arms sitzt ein Hermelin oder Marder³¹¹ und ist an den goldenen Armreif der Frau gekettet. Diese Tiere waren in Europa des 16. Jahrhunderts Damen von hoher Abstammung vorbehalten.³¹² Ist sie eine Venezianerin im türkischen Kostüm oder eine Sultanin? Für den britischen Kunsthistoriker Charles Hope handelt es sich bei diesen Frauenporträts lediglich um feine Damen in exotischen Gewändern und nicht um spezifische Sultaninnen. Dabei stützt er sich auf den Typus der schönen Frauen im Allgemeinen, welche in Tizians Oeuvre zahlreich vorkommen.³¹³ Das Hermelin oder der Marder untermalt dies, da das Tier ein europäisches Adelssymbol war.³¹⁴ So auch die Rose als Anspielung auf die Idealschönheit.³¹⁵ Am wahrscheinlichsten ist, dass die aparten Venezianerinnen als Kostümbildnisse fungierten. Sie alle stehen, wie Kostümfiguren in Trachtenbüchern auch, in undefinierten Räumen und vor dunklen Hintergründen. Nichts lenkt den Blick von den exotischen Gewändern ab. Im Fokus sind eindeutig die Kostüme. Ebenso bildeten sie eine Rezeptionsgrundlage und wurden über andere Figuren gestülpt, wie es

³⁰⁸ Einige andere sind: Tizian, Junge Venezianerin mit Wiesel, um 1550, Hargesheimer Kunstauktionen, Düsseldorf, Los Nr. 2510; Tizian Werkstatt, Junge Frau mit Apfel, um 1555, Sotheby's, London, Lot 364; Sacchi Giovanni Antonio de' detto Pordenone (Schule), Junge Frau im türkischen Kostüm als Allegorie der Eitelkeit, um 1550 Accademia Carrara, Bergamo, C0050-00034; Alessandro Varotari, Bildnis einer jungen Frau mit Vase, um 1600, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. Gal.-Nr. 173; Alessandro Varotari (Il Padovanino), Frau mit einem Tier in den Händen, um 1620, Sotheby's, London, Lot 124.

³⁰⁹ Kurtuluş 2008, S. 195.

³¹⁰ Für Heather Madar, Kunsthistorikerin und Professorin an der *Humboldt State University*, ist die Rose auf der Brust der potentiellen Sarasota-Hürrem eine mögliche Anspielung auf ihren Namen La Rosa (Madar 2011, S. 15). Doch da die anderen schönen Frauen im türkischen Kostüm ebenfalls Rosen tragen, scheint dies nicht stringent.

³¹¹ In Bestiarien des Mittelalters heißt es unter anderem, dass Wiesel/Hermeline/Marder lieber sterben, als sich zu beschmutzen. Diese nachgesagte Eigenschaft machte das Tier zu einem Sinnbild der Tugend, Jungfräulichkeit und Reinheit. Dadurch wurde es zum Wappen- und Emblem tier verschiedener Adelsgeschlechter und repräsentierte den hohen Rang dieser (Kretschmer 2008, S. 451).

³¹² Flick 2003, S. 106; Wetthey 1971, S. 134.

³¹³ Hope 1980, S. 125.

³¹⁴ Flick 2003, S. 106; Wetthey 1971, S. 134.

³¹⁵ Wetthey 1971, S. 205.

Jacopo Negretti auch tat. Auf seinem Gemälde *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers* um 1599, nach Jacopo Palma dem Jüngeren, trägt Salome ein Kostüm wie das der vermeintlich schönen Venezianerinnen (siehe Abb. K3.35): ein orangerotes Entari mit kurzen Spitzärmeln und darunter einen weißen Gömlek mit langen weiten Ärmeln. Oder die Dame in Blau im Mittelgrund auf Antonio Vassilacchis Gemälde *Krönung Balduins I.* um 1580 (siehe Abb. K3.36). Ihr blaues Entari ist mit goldenen Kordeln geschlossen. Den Ausschnitt ihres Hemds schmückt eine Rose. Ein Bild aus der Werkstatt Peter Paul Rubens um 1600 zeigt Eleonore von Gonzaga im Alter von zwei Jahren (siehe Abb. K3.37). Sie trägt ebenfalls ein orangerotes Entari mit kurzen spitz zulaufenden Ärmeln. Es ist vorne teilweise mit Kordelverschlüssen geschlossen. Darunter ist sie in ein grünes Kleid mit langen, enganliegenden Ärmeln gewandt. Das Hemd wurde durch einen weiten, abstehenden Spitzenkragen ersetzt. Hier wurde nicht nur das Entari übernommen, sondern auch die osmanische Vorliebe für leuchtende, kontrastreiche Farben.³¹⁶ Allein die Anzahl der erhaltenen Kopien und Varianten reflektiert die Popularität dieser Frauen im exotischen Schein. Selbst Erzherzog Leopold Wilhelm von Österreich besaß mindestens eines, wie es auf den Bildern seiner Sammlung zu sehen ist (siehe Abb. K3.38a). Auf der unteren Rahmenleiste steht TITIANVS geschrieben.³¹⁷ Diese Frauengemälde waren sehr beliebt und losgelöst von jeglicher Identität. Genau dies machte sie auch zu Projektionsflächen. Das heißt, wenn, wie Ponz es schreibt, das Kostüm darüber entschied, ob seine Trägerin als Sultanin gelesen wurde³¹⁸, dann konnten diese anonymen Frauen jeden Moment die Identität einer türkischen oder persischen Sultanin annehmen³¹⁹, aber auch wieder ablegen. Je nachdem welche orientalisch-weibliche Persönlichkeit gerade für Aufsehen sorgte.

Einen besonderen Fall stellen Vanitas-Bilder in türkischen Kostümen dar. Das Genrebild aus Tizians Werkstatt um 1550, welches 1903 nur als Schwarzweißfotografie von minderer Qualität erhalten war, ursprünglich aus einem englischen Privatbesitz (Earl of Yarborough) stammte und über dessen Verbleib keine Information bekannt war³²⁰, ist im

³¹⁶ Beliebt waren bei Türk:innen Karmesinrot in Kombination mit Gold, Indigoblau, Gelb als Anspielung auf Gold und Grün als die Farbe des Islams. Komplementärfarben wurden ebenfalls gerne getragen (Erduman-Çalış 2008, S. 24 f.). Ogier Ghislain de Busbecq, 1554 von Ferdinand I. als Botschafter nach Istanbul gesandt, beschreibt die Wirkung osmanischer Kleider auf ihn folgendermaßen: „Stellen Sie sich an meine Seite und sehen Sie sich das Meer von beturbanten Köpfen an, jeder umwickelt mit verdrehten Falten aus weißester Seide; sieh dir diese herrlichen Kleider aller Art und aller Farben an; die Zeit würde mir fehlen, um zu sagen, wie alles ringsum mit Gold, Silber, Purpur, Seide und Samt glänzt; Worte können keine angemessene Vorstellung von diesem seltsamen und wundersamen Anblick vermitteln: „es war das schönste Schauspiel, das ich je gesehen habe.“-De Busbecq 2012, S. 155 f.

³¹⁷ Dasselbe Gemälde oder eine Kopie ist im Hargesheimer Kunstauktionen Düsseldorf zu betrachten (Los Nr 2510).

³¹⁸ Ponz 1776, S. 169 f.

³¹⁹ Crowe u. Cavalcaselle 1877, S. 277.

³²⁰ Gronau 1903. S. 133, Taf. IV.

Londoner Auktionshaus *Sotheby's* aufgetaucht und wurde am 26.10.2022 versteigert (siehe Abb. K3.39). Während Gronau es *Bildnis einer Sultanin* nannte, betitelt Sotheby's die Porträtierte als Haseki Hurrem Sultan. Die Frau ist als linksgewandtes Kniestück im Dreiviertelprofil wiedergegeben. Sie trägt einen Turban mit Juwelen und Aigrette. Darunter sind rotgoldene, feine Locken auszumachen. Über das Entari mit Juwelenknöpfen und langen, enganliegenden Ärmeln trägt sie einen offenen Kaftan mit Kordelverschlüssen und kurzen Ärmeln. Die rechte Hand ist zur Schärpe um die Taille geführt, die Linke greift nach der Vase³²¹ vor ihr. Eine Kettenschärpe verläuft über die linke Schulter zur rechten Hüfte. Im linken Bildfeld des Mittelgrundes befindet sich eine Säule. Auf ihrem Piedestal prangt in schwarzer Schrift OMNIA VANI | TAS. Auf der Fotografie aus 1903 ist die Beischrift nicht erkennbar. Die Frage, ob es sich hierbei um eine Venezianerin, anonyme Sultanin oder Hürrem handelt, möchte nun dringlicher beantwortet werden. Denn die Verwendung des Turbans deutet nun explizit auf den türkischen Charakter der Frau hin. Für Gronau macht er „die Absicht des Malers unzweifelhaft“³²²: gemeint ist eine osmanische Sultanin. Was dieser aber auf der Schwarzweißfotografie nicht sehen konnte, war der Schriftzug OMNIA VANI | TAS auf dem Piedestal. In diesem Zusammenhang ist die Essenz des Bildes herauszuarbeiten. Der Maler hat hier einen besonderen Fokus auf die Üppigkeit der Figur gelegt: seidig schimmernde Stoffe, goldenes Entari, Perlen und Juwelen im Überfluss, ein Turban und eine Vase. Luxusgüter aus dem Orient waren in Italien, besonders in Venedig, begehrt und wurden, wie auch hier, in Gemälden platziert.³²³ Außerdem war der Hang zum Luxus der Türken konkret des osmanischen Hofes durch europäische Gesandte im Westen bekannt. Woraus sich auch einer der Beinamen Süleymans der Prächtige abgeleitet hat, da seine persönliche Vorliebe für Prunk enorm gewesen sein dürfte.³²⁴ Vor diesem Hintergrund rückt die Annahme ins Licht, dass es sich bei dem vorliegenden Gemälde weder um eine Venezianerin, anonyme Sultanin noch um Hürrem handelt sondern um eine geschickt in eine Allegorie eingebettete Propaganda des Feindes der Christenheit. Ihre Eitelkeit wurde zum Bildprogramm. Ein Einzelfall ist die beturbante Dame nicht, denn das Gemälde *Allegorie der Eitelkeit* (siehe Abb. K3.40) zeigt ebenfalls eine Frau im türkischen Kostüm, auch wenn nicht in derselben Weise reich gekleidet und ohne Turban. Stattdessen mit einem Knaben, der ihre Krone und allerlei Schmuckstücke trägt. Dennoch ist es nicht mit Sicherheit auszuschließen, dass in diesen allegorischen Frauen türkische

³²¹ Im Sinne von Eitelkeit und Vergänglichkeit steht die amphorenförmige Vase für die Fragilität des menschlichen Korpus (Kretschmer 2008, S. 396).

³²² Gronau 1903, S. 135.

³²³ Engel 2015, S. 47.

³²⁴ Matuz 2012, S. 120.

Sultaninnen gesehen wurden. Wie Ponz es schrieb, war das Kostüm das Schlüsselement, um die Porträtierte als Sultanin zu identifizieren.³²⁵

³²⁵ Ponz 1776, S. 169 f.

5 Sultaninnenbilder in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Es ließ sich bisher zeigen, ist, dass um die Jahrhundertmitte mindestens ein neuer Sultaninnentypus entstand: Die Sultanin mit Kronenreif mit Schleieraufsatz. So wie am Bildnis der vermeintlichen Caterina Cornaro zu sehen ist. Der Typus der Prinzessin Mihrimah ist lediglich eine Variation von Paganis Sultanin mit dem zweizackigen Aufsatz mit Diadem, welches bei Tizian zu einer Aigrette geschrumpft ist. Das Entscheidende an den Bildern ist das Kostüm. Auch die Allegorie im türkischen Kostüm aus dem Auktionshaus Sotheby's kann in die ikonographische Entwicklung der Sultaninnenporträts miteinbezogen werden. Während in Nürnberg die erste türkische Sultanin mit einem Turbanreif aufgetreten war, ist der Reif im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts zu einem voluminösen Turban angewachsen. Wie Ponz schreibt, spielte das Kostüm als entfremdendes Bildelement eine tragende Rolle bei der Lesbarkeit der Person.³²⁶ Was sahen die Betrachtenden in der Frau: eine Türkin, Perserin oder allgemein eine Orientalin? Zwischen dem Osmanischen Reich und Persien wurde beispielsweise nicht differenziert, Hauptsache es war orientalisches. Um die weitere Entwicklung des Genres zu erfassen, werden die Sammlung Ferdinands II., der Stich Theodor de Brys und die Holzschnitte Melchior Lorcks betrachtet.

5.1 Ferdinand II. von Tirol: „Orientalinnen“ im Schloss Ambras

Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (1529-1595) war ein leidenschaftlicher Sammler. 1576 fing dieser an, Porträts von populären Persönlichkeiten wie Fürsten und Feldherren für seine Sammlung im Schloss Ambras in Innsbruck in Auftrag zu geben. Einen Teil seiner Kollektion widmete er osmanischen Figuren, welche auf Cristofano dell'Altissimos Ölbildnissen basieren.³²⁷ Unter diesen befinden sich auch wenige Sultaninnen. Zwei davon, *Dumelia* (*Camelia/Mihrimah*) und *Irene und Hürrem/Mihrimah* (siehe Abb. K3.21 und K3.29), wurden in Kapitel 3.2 Tizian bereits besprochen. Wobei das Doppelbildnis sich in Schloss Ruhelust,

³²⁶ Ponz 1776, S. 169 f.

³²⁷ Haag u. Messling 2015, S. 63; Dabei ist zu erwähnen, dass es sich beim Doppelbildnis um ein großformatiges Werk handelt, welches in einem galerieartigen Saal hing. *Dumelia* hingegen ist ein Kleinbildnis von Postkartengröße und war Teil einer Kleinporträtsammlung von populären Persönlichkeiten. Darunter befindet sich ebenso ein Bild der Irene ganz nach dem Doppelbildnis. Allerdings ist diese nicht als Sultanin zu werten, da sie zu keiner Sultanin aufstieg. Ein drittes Frauenporträt, welche in diesem Abschnitt behandelt werden soll, ist das der *Rosa* (Grafen v. Abensperg u. Traun 1898, Irene auf S. 124, Nr. 13; Rosa auf S. 129 f., Nr. 16; *Dumelia* auf S. 130 f., Nr. 17). Diese Kleinbildnisse befinden sich gegenwärtig in der Münzsammlung des Kunsthistorischen Museums Wien.

ebenfalls in Innsbruck, befand. Sie stellen keine eigenen Typen dar, sondern sind Rezeptionen bestehender Werke. Doch ein zwischen 1576 und 1596 entstandenes Frauenporträt, welches die Silberaufschrift ROSA SOLIMANI TVRC IMP. | VXOR trägt, ist eine neue Bildschöpfung im Genre der Sultaninnenporträts (siehe Abb. K4.1). Es zeigt das linksgewandte Bruststück einer jungen Frau im Profil. Sie ist in einen beigeroten Mantel mit umgeschlagenem, mit Perlen umsäumten Kragen gewandet. Darunter ist sie in ein feines weißes Hemd gekleidet. Das auffälligste Element dieses Bildes ist der schirmhaubenartige Hut. Er ist rot, mittelhoch und eiförmig. Ein transparenter Schleier ist um die Stirn gewickelt und fixiert den Hut am Kopf. Ein weiterer verläuft unterhalb und besteht aus zwei Teilen. Der erste scheint aus festem Material zu sein und ist oben aufgeschlagen. Der zweite zieht sich um das Kinn, verdeckt Ohren und Hals. Hinten ist ein Nackenschutz angebracht. Ohne die Beischrift, welche die Abgebildete als Hürrem bzw. als eine Sultanin erkenntlich macht, wäre die Identität bzw. Ethnie der Frau schwierig zu ermitteln. Denn auf den ersten Blick scheint nichts auf ihre Herkunft zu verweisen. Die Frage nach den Bildvorlagen führt zunächst zu Mathilde von Canossa bzw. von Tuszien.³²⁸ Zwei Gemälde aus der ersten und zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, welche Giuseppe Rivelli und der Malerin Lavinia Fontana zugeschrieben werden, zeigen Mathilde (siehe Abb. K4.2 u. K4.3). Auf beiden Werken trägt sie denselben eiförmigen schleierumwickelten Hut mit Aufschlag über der Stirn und vom Ohr bis zum Kinn verlaufendem Tuch. Der perlenumsäumte Kragenumschlag des Rivelli-Porträts gleicht ebenfalls dem der Rosa. Ein weiteres Werk von Fontana um 1605 zeigt Kleopatra als Alchemistin in derselben Darstellungsweise wie die gezeigten Bildnisse der Mathilde von Canossa. Allerdings sticht sie mit ihrem exotischen Kostüm zusätzlich hervor: Sie trägt einen langen roten Mantel mit Samtborte und kurzen Ärmeln. Er ist vorne mit Kordeln geschlossen. Darunter ist sie in ein oliv-gold changierendes Unterkleid mit langen und enganliegenden Ärmeln gehüllt. Der schmale Rand des weißen Unterhemds ist am Hals und an den Handgelenken zu sehen. Ihr Kostüm ist dem Türkischen angelehnt. Ob Rivelli und Fontana sich bei ihren Mathilde-Bildnissen auf einen Prototyp bezogen, ist nicht nachweisbar.³²⁹ Es ist verlockend anzunehmen, dass Fontanas Kleopatra als orientalische Figur die Ikonographie der Wiener Hürrem beeinflusste. Doch der Erzherzog fing

³²⁸ Mathilde von Canossa (ca. 1046-1115) war die Tochter von Bonifatius, Herr von Canossa und Markgraf der Toskana und Beatrice von Lothringen. Somit war sie Teil einer der angesehensten und mächtigsten Adelsfamilien in Italien des 11. Jahrhunderts. Später herrschte sie als Gräfin über die Toskana und Lombardei. Außerdem war sie auch militärisch aktiv und eroberte norditalienische Ländereien, darunter auch Bologna. Mathilde war von 1040 bis 1106 mit dem buckeligen Godfrey von Lothringen und von 1050 bis 1106 mit dem Heiligen Römischen Kaiser Heinrich IV. von Deutschland vermählt. Danach zog sie sich in ihr Schloss in Canossa zurück und hegte eine Freundschaft mit Papst Gregor VII (1025-1085). Für Weiteres siehe: Paolo Golinelli, Matilde di Canossa, In: Mario Caravale (Hg.), *Dizionario Biografico degli Italiani* (DBI), Band 72, 2009, S. 114–126, online, [https://www.treccani.it/enciclopedia/matilde-di-canossa_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/matilde-di-canossa_(Dizionario-Biografico)/) (Letzter Aufruf: 27.09.2022)

³²⁹ De Girolami Cheney 2018, S. 1178.

1576 mit seiner Porträtkollektion berühmter Persönlichkeiten an. Da er 1595 starb, können diese nur in den 19 Jahren von Beginn der Sammlung bis zu seinem Tod entstanden sein. Fontanas Gemälde aber wurde um 1605 ausgeführt und kann daher nicht als Vorlage gedient haben, sondern umgekehrt. Dies deutet wiederum darauf hin, dass Rosa zwischen Mathilde und Kleopatra in Auftrag gegeben wurde und es erst ermöglichte, auf die ptolemäische Königin übertragen zu werden. Daraus folgt die Frage, warum auf die Bildnisse einer Frau aus einem der führenden Adelsfamilien Italiens aus dem 11. Jahrhundert zurückgegriffen wurde, um sie zu orientalisieren und eine türkische Sultanin abzubilden? Eine Antwort könnten Kostümbücher liefern. Die naheliegendste Figur ist die *DONNA TVRCA*³³⁰ aus Cesare Vecellios 1590 in Venedig erschienenem Buch *De Gli Habiti Antichi, Et Moderni di Diuerse Parti del Mondo* (siehe Abb. K3.79). Diese wiederum ist eine Kopie aus Nicolas de Nicolays *Quatre Premiers Livres des navigations* (Lyon 1568). Welche hier als „Zierliche türkische Frau, die in ihrem Haus oder Sarail ist“³³¹ vorgestellt wird. Sie „trägt ein seidenes Kopftuch in verschiedenen Webarten und Farben, über das sie dann eine ziemlich hohe Kappe aus Samt, Satin, Gold- oder Silbertuch ohne jegliche Verzierung stülpt“³³², schreibt Vecellio. Ihr Hut ähnelt dem Eierförmigen der Wiener Hürrem.³³³ Der visierartige Aufschlag fehlt jedoch. Theoretisch könnten beide Trachtenbücher als Vorlage verwendet worden sein. Und genau dies führt zu einem komplexen Sachverhalt. Denn in den genannten Kostümbüchern sind Abbildungen von Favoritinnen des Großtürken vorhanden. Bei Cesara Vecellio ist auf folio 391v die Figur FAVORITA DEL TVRCA (siehe. Abb. K4.6) dargestellt. Ihr Haupt wird von einem hohen, mehrzackigen Kopfschmuck geziert. Bei de Nicolays ist auf Tafel 66 die (in Kapitel 3.2 Tizian bereits vorgestellte) *Grand Dame Turque*³³⁴ mit Krone zu sehen (siehe Abb. K.4.30). Warum fungierte eine unspezifische Türkin als Vorlage, wenn die Sultaninnen hätten herangezogen werden können? Vor allem, wenn damit die legendäre Hürrem abgebildet werden sollte. Während es nicht nachvollziehbar ist, aus welchem Grund Vecellios Sultanin, mit der bekannten und populären Darstellungskonvention der Roxelane nicht als Bildquelle diente³³⁵, kann die Entscheidung gegen Nicolas de Nicolays Kostümfigur *Grand Dame Turque*³³⁶ folgendermaßen erklärt werden: Da in der Kleinporträtsammlung Ferdinands II. hauptsächlich

³³⁰ De Nicolay 1568, 66A.

³³¹ Ebd., fol. 68.A.

³³² Vecellio 1590, 407v.

³³³ Wiener-Hürrem, da sich das Bild gegenwärtig in der Münzsammlung des Kunsthistorischen Museums Wien befindet.

³³⁴ De Nicolay 1568, Taf. 66.

³³⁵ De Nicolay 1568, Taf. 66.

³³⁶ De Nicolay 1568, Taf. 66.

Brustbilder zu sehen sind, stünde die Krone im europäischen Stil im Fokus. Diese hatte aber ein zu hohes Verwirrungspotential für die Betrachtenden, um sie trotz der Beischrift ins Osmanische Reich zu verorten. Wie sollte eine Frau mit einer westlichen Krone mit den Türken in Verbindung gebracht werden? Denn genau dies ist die Aufgabe der exotischen Kleider und Kopfbedeckungen, die Dargestellten anhand ihres Kleidungssystems in ihren geographischen Regionen zu verorten.³³⁷ Da wäre die Wahl der zierlichen Türkin³³⁸ bzw. der türkischen Frau³³⁹ zielführender (siehe Abb. K4.5), da sie sicherer mit dem Osten zu assoziieren ist. Hier käme Mathilde von Canossa gelegen, denn ihr Hut gleicht dem der Kostümfigur und der weite Mantel könnte als Kaftan gelesen werden. Gewöhnliche Türkinnen trugen ihre Haartracht in einer ähnlichen Art.³⁴⁰ Anstatt die Figur aus dem Trachtenbuch, welche keinerlei individuelle Gesichtszüge trägt, in ein Porträt umzuwandeln und es anschließend auf die Leinwand zu übertragen, wäre es einfacher, auf Mathilde zurückzugreifen.³⁴¹ Dies war allem Anschein nach erfolgreich, denn sie wurde künftig als Exotin bzw. Orientalin gelesen; dies geht zumindest von Fontanas Kleopatra als Alchemistin aus (siehe Abb. K4.4). Auch später wurde in diesem Typus Hürrem gesehen. Johann Nepomuk Passinis Kupferstich nach der Zeichnung von Wilhelm August Rieder aus dem 19. Jahrhundert zeigt die Sultanin nach dem Porträt in Ferdinands Sammlung (siehe Abb. K4.9).³⁴² Ihr Kopf ist im Profil, der Oberkörper in Dreiviertelansicht. Der Hut und der Mantel wurden mit Ornamenten bereichert. Die hochrangige Frau zieht einen Pelzmantel über die Schultern. Die Bildunterschrift betitelt sie als ROXOLANE.

Es fällt auf, dass der Erzherzog in seiner Sammlung mehrere Sultaninnenbilder vereinte: Rosa, Dumelia und Hürrem/Mihrimah (siehe Abb. K4.1, K3.21, K3.29). Laut der Kunsthistorikerin Charlotte Colding Smith besaß Ferdinand in der Kunstkammer im Schloss Ambras ein Doppelporträt von Süleyman und Hürrem, welches dem Gemälde der Familie Medici in den Uffizien in Florenz ähnelte.³⁴³ Demnach müsste das Sultaninnenporträt nach Erhard Schön bzw. Hans Sebald Beham ausgeführt worden sein (siehe Abb. K2.1 und K2.2). Somit besaß Ferdinand II. alle im Umlauf gewesenen Darstellungstypen und einen erstmals in seiner Sammlung auftauchenden. Es mutet an, als ob der Erzherzog so viele unterschiedliche

³³⁷ Siehe Seite 39-41.

³³⁸ De Nicolay 1567, Fol. 68.A.

³³⁹ Vecellio 1590, 407r.

³⁴⁰ Siehe Fußnote 197.

³⁴¹ Ob die angeführten Mathilde-Bildnisse auch tatsächlich diese zeigen, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Denn auf früheren Bildern ist sie mit keinem vergleichbaren Hut abgebildet. Sowohl auf der folio 7v von Donizos *Vita Mathildis* als auch auf dem Freskenbild ist sie in einer Art Tunika und Umhang abgebildet, dessen hohe und konische Kapuze sie über den Kopf gezogen hat (siehe Abb. K4.7 u. K4.8).

³⁴² Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Bildarchiv und Grafiksammlung (POR), Signatur: Pk 476, 14.

³⁴³ Smith 2014, S. 116.

Bilder der Sultanin sammelte, um in ein weites Spektrum an weiblicher Exotik zu erzeugen und diese auch zu erweitern.

5.2 Theodor de Brys *Vitae et icones Sultanorum turcicorum*

1596 erschien in Frankfurt am Main Theodor de Brys Werk³⁴⁴ *Vitae et icones sultanorum Turcicorum*. Darin werden sämtliche türkische Herrscher, beginnend bei dem Dynastiebegründer Osman I. (1528-1326), angeführt. Ebenso einige aus dem arabischen und persischen Raum. Die genannten Personen sind zusätzlich mit insgesamt 47 Kupferstichen bebildert. Dabei sind die Bildnisse den biografischen Texten stets vorangestellt. Alle in den *Vitae et icones sultanorum Turcicorum* befindlichen Porträts sind in Medaillons mit Perlenprofil gefasst und in Quadrate mit Arabesken in den Zwickelfeldern eingeschrieben, welche wiederum in Rechtecken mit Pflanzenmotiven, allerlei Tieren und Insekten sitzen. (Ein feines Exempel für Paolo Giovios „Porträtisierung“³⁴⁵ der Historie.) Die Texte stellen keine erklärenden Bezüge zu den Bildnissen der genannten Personen her.

Rossas Stich befindet sich auf Seite 204 (siehe Abb. K4.10). Sie ist im linksgewandten Zweidrittelprofil wiedergegeben und mit der umlaufenden Beischrift ROSSA SOLYMANNI VXOR versehen. Ihr Blick ist streng und auf einen Punkt außerhalb des Bildfeldes fixiert. Die Nase ist minimal aquilin. Der Mund ist klein, die Lippen voll und geschürzt. Das Gesicht läuft zum Grübchen geschmückten Kinn hin spitz zu. Die glatte Haut und zarte Knochenstruktur verleihen ihr eine mädchenhafte Ausstrahlung. Dabei war sie bereits 40 Jahre tot, als Boissards Werk publiziert wurde. Die obere Inschrift FORMA TIBI LAVDĀDA QVIDEM MORESQ. POLITI BARBARA SED CRVDVM PECTORA VIRVS HABĒT³⁴⁶ und die untere PHILTRA DOCET TRŌGILLA CIBIS MISCĒDAQ. VINO SOLA VT DILECTO TV POTIARE VIRO³⁴⁷ klären den Lesenden einerseits über die Hexenkunst auf, wie das Untermischen von Zaubertränken in Speisen und Getränke, die Hürrem angeblich anwandte, um den Sultan gefügig zu machen, auf. Andererseits wird die ihr zugesprochene Boshaftigkeit nach außen gekehrt, indem sie mit ihrer Anmut kontrastiert wird. Denn in Anbetracht der zeitgenössischen Bewertungskriterien für Porträtwürdige, gingen Schönheit, Arglist und Intelligenz oftmals

³⁴⁴ Theodor de Bry (1518-1598) war ein renommierter Verleger, Kupferstecher und Goldschmied aus Lüttich (Hist. Kommission, Bayrische Akademie d. Wissenschaften 1955, S. 693).

³⁴⁵ Ebd., S. 87.

³⁴⁶ Boissard 1596, S. 204, Sinngemäße Übersetzung: Obwohl deine Gestalt und deine Sitten zu preisen sind, hat dein barbarisches Herz eine scharfe Kante/einen rauen Aspekt.

³⁴⁷ Boissard 1596, S. 204, Sinngemäße Übersetzung: Tronquilla hat dich den Liebestrank gelehrt, der mit Essen und Wein vermischt wird, um den Mann dazu zu bringen ihn zu trinken.

Hand in Hand.³⁴⁸ Ähnlich wie Eberhard Werner Happel, welcher im *Thesaurus Exoticorum* die Sultaninnen „verschmitzte[r] Weiber“ nennt, „deren Verstand zwar groß und demnach rühmenswehrt“ wäre, wenn „sie sich denselben nicht zu grossen Bluthstürzungen hätte verleiten lassen.“³⁴⁹ Das Motiv der Zauberkunst findet bei ihm ebenfalls Erwähnung.³⁵⁰

Die markante Haartracht, welche in Paganis Holzstich *La Rossa* wurzelt (siehe Abb. K3.1b), hat sich weiterentwickelt. Die auskragenden Hörner/Voluten sind zurückgenommen. Sie sind graziler und kunstvoller gestaltet. Die mittleren beiden schwingen nach innen und fassen eine tulpenförmige Brosche bzw. Aigrette. Feiste Zöpfe fixieren den Kopfputz am Haupt. Während Paganis Schleieraufsatz transparent war, die Flechtfrisur durchscheinen ließ und von zwei Zacken getragen wurde, ist de Brys, gleich Tizians Mihrimah (siehe Abb. K3.15), mit opakem Stoff verhangen, leicht bauchig und evoziert eine Art femininen Turban.³⁵¹ Der Kopfschmuck ist steiler, seiner Höhe gesteigert und endet in drei Zacken mit Perlen. Sowie das Diadem als auch die Vorderseite des Aufsatzes sind mit zahlreichen Juwelen und Edelsteinen versehen. Am Ohr trägt sie einen Sichelmondanhänger; ein Verweis auf den Islam. De Brys Imagination der Sultanin geht auf Jean-Jacques Boissards Trachtenbuch *Habitus variarum orbis gentium* (Mechelen 1581) mit Textfeldern in Latein, Französisch und Deutsch zurück.³⁵² Konkret auf die Abbildung der *Camille des türckischen Keyßers Solymans tochter* auf Tafel 41 (siehe Abb. K4.11). Diese Kostümfigur ist gleichzeitig die einzige nicht anonyme Darstellung. Während alle anderen als unspezifische Türkinnen, Sultaninnen oder Favoritinnen präsentiert werden, wird diese hier explizit als Mihrimah, Tochter Süleymans betitelt, die drei Jahre vor der Erscheinung des Buchs verstarb. Sie trägt eine hohe und bauchigere Kopfbedeckung, welche in vier Zacken mündet, von denen ein bodenlanger, transparenter Schleier herabhängt. Er ist vorgezogen und an den Hüften befestigt. Eine faustgroße, mit Perlen umsäumte Edelsteinbrosche hängt über ihrer Stirn. Ihr kurzärmliges, langes Überkleid ohne Knopfreihe endet an den Knöcheln. Eine Kettenschärpe mit Münzen verläuft über die rechte Schulter zur linken Hüfte. Den Hals ziert ein Schmuckband, welches sich über die Schulter zu den kurzen Ärmeln und zur Brust fortsetzt. Unter dem Obergewand trägt sie ein bodenlanges Unterkleid

³⁴⁸ Wenzel 2004, S. 88.

³⁴⁹ Happel 1688, S. 123.

³⁵⁰ Ebd., S. 135.

³⁵¹ Madar 2011, S.14.

³⁵² In Mecheln erschien 1581 Jean-Jacques Boissards *Habitus variarum orbis gentium*. Das querformatige Buch enthält über 60 Kupferstichtafeln. Die Figuren sind überwiegend in Dreiergruppen dargestellt. Er orientierte sich dabei stark an Abraham de Bruyns *Imperii ac sacerdotii ornatus, diversarum item gentium peculiaris vestitus* aus 1578. Sowohl am Format als auch an den Abbildungen. Die Figuren stehen auf einer Art Bühne. Die Bildüber- und unterschritten sind auf Latein (oben), Französisch (unten) und Deutsch (unten). Ein Großteil der Kostüme ist italienischen Kleidungen gewidmet, ungleich zu de Bruyn. Ferner stellt er französische und schweizerische Trachten vor, und – verhältnismäßig wenige in der Anzahl – orientalische, afrikanische und amerikanische.

mit langen Ärmeln. In der linken Hand hält sie einen exotischen Federfächer. Die Mehrsprachigkeit des Trachtenbuchs ist ein Indikator dafür, wie beliebt und verbreitet es war. Dieselbe Figur kommt als FAVORITA DEL TURCO³⁵³ (siehe Abb. K4.6) in Cesare Vecellios *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (Venedig 1590) ebenfalls vor.³⁵⁴ Dort wird der extravagante Kopfputz als *Cidari*³⁵⁵ bezeichnet: „Ihr *Cidari* ist sehr hoch, mit einer schönen Verzierung, und mehr als ein sehr dünner Schleier, der von ihr auf den Boden herabfällt.“³⁵⁶ Die erste Kostümfigur, die mit einer vergleichbaren Haartracht ausgestattet wurde, ist *La dame de turquie*³⁵⁷ (siehe Abb. K3.18) aus François Desprez' *Recueil de la diversité des habits* (Paris 1562).³⁵⁸ Daraus ist nicht nur die Entwicklung von Paganis Kopfschmuck zu einer stoffverhangenen, turbanartigen und steilen Kopfbedeckung zu beobachten, sondern auch die Popularität dieses Typus erschließbar. Dieser Sultaninnentyp war im 16. Jahrhundert und darüber hinaus beliebt³⁵⁹, verbreitet und im kollektiv-europäischen Gedächtnis mit den

³⁵³ Vecellio 1590, fol. 391v.

³⁵⁴ Cesare Vecellios Kostümbuch ist mit über 400 Holzschnitten das umfangreichste und vielfältigste, welches gleichzeitig den Höhepunkt dieser Gattung markierte (Riello 2019, S. 282). Die Einzelfiguren stehen auf einem undefinierten Grund ohne Textfeld. Eingfasst wird die Abbildung von einer Bordüre. Die Texte, die in ihrer Länge variieren, sind den Holzschnitten nachgestellt. Acht Jahre später erschienen überarbeitete, erweiterte und zweisprachige Ausgaben mit dem Titel *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (Kuhl 2008, S. 42; Riello 2019, S. 291). Vecellios primäres Ziel war es, einen Großteil der Welt in nur einem Buch zusammenzutragen und anschließend die gesamte Welt (Riello 2019, S. 291). Auffällig im Vergleich zu seinen Vorgängern ist hier der hohe Anteil der osmanischen Figuren. Dies wird einerseits durch die osmanisch-venezianischen Beziehungen und andererseits durch das wachsende Interesse Europas an der Struktur der osmanischen Gesellschaft und am Hof begründet (Mentges 2016, S. 147).

³⁵⁵ *Cidari* (lat. Tiara) wurden die Hüte, Mützen und manchmal auch die königlichen Kronen/Diademe von den verschiedensten orientalisch gelesenen Völkern genannt (Rosenthal u. Jones 2008, S. 444).

³⁵⁶ Vecellio 1590, fol. 392 u. 392v.

³⁵⁷ Desprez 1562, fol. 62v

³⁵⁸ Desprez' Kostümbuch ist in Oktavformat veröffentlicht, welches zu den ersten Kostümbüchern zählt, die um die Jahrhundertmitte entstanden sind. 1564 und 1567 erschienen zwei weitere Ableger des Titels, die sich inhaltlich nahezu kaum von Desprez' Werk unterschieden. Es birgt über 100 Holzschnitte mit je einer Figur pro Schnitt, die auf einer angedeuteten Naturfläche steht. Unterhalb befindet sich ein Textfeld mit einem Bildtitel und erklärendem Vierzeiler auf Französisch. Eingerahmt werden Kostümfigur und Textfeld von einer Bordüre. Im gesamten Korpus an Kostümen bilden die aus Frankreich, die gleich zu Beginn vorkommen, die Mehrheit. Gefolgt von anderen Regionen Europas (Italien, England, Deutschland, Spanien etc.), vom Osmanischen Reich, Afrika und Indien. Dabei bediente sich Desprez – so wie viele nach ihm – an den Kostümmstichen Enea Vicos, dessen Stiche 1558 als *Diversarum gentium nostrae aetatis habitus* veröffentlicht wurden (Kuhl 2008, S. 36). Darüber hinaus enthält das Werk einige wenige Phantasiegestalten wie beispielsweise einen Zyklopen. Was François Desprez' *Recueil de la diversité des habits* von den anderen Büchern derselben Gattung hervorhebt, ist, dass seine Darstellungen „auf eine zum Teil satirische Kritik an adliger Hoffart und Kleiderluxus [abzielte], insbesondere beim katholischen Klerus.“- Mentges 2016, S. 147.

³⁵⁹ Das Ausmaß der Popularität geht deutlicher hervor, wenn Theaterkarten und Allegorien betrachtet werden. Die Figur der Roxane auf der Theaterkarte aus 1644, die Frau Alexander des Großen, ist mit demselben Hut und ähnlicher Gewandung eine klare Rezeption Boissards Kostümfigur (siehe Abb. K4.12). Außerdem zeugt sie auch vom Verwechslungspotential von Roxelane und Roxane. Ebenso Philipp Galles Asien um 1585, welcher die beliebte Darstellungsweise von Hürrem/Mihrimah als für die Repräsentation des Kontinents verwendete (Abb. K4.13). Auch zeugen die Gemälde als Sultanin verkleidete Frauen von der Popularität dieses Bildtypus. Wie es das folgende Werk aus dem Umkreis Sir Peter Lelys aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigt (siehe Abb. K4.14). Die Dame in Maskerade trägt den tizianesken Stoff verhangenen Hut wie die der Mihrimah.

historischen Figuren Hürrem und Mihrimah verankert.³⁶⁰ Daher könnte die Rose in der Hand der französischen Kostümfigur *La dame de turquie*³⁶¹ eine Anspielung auf sie als *La Rosa* sein und der anonymen Frau eine indirekte Identität verleihen.³⁶²

De Brys Sultanin ist gewiss eine Synthese aus den bestehenden (Kostüm-) Bildern. In der Literatur werden mitunter die Kopfbedeckung und die Tracht als authentisch bezeichnet, obwohl dies nicht der Fall ist.³⁶³ So auch der Schriftsteller und Lehrer Nureddin Sevin, der Verfasser von *Onüç asırlık Türk kıyâfet târihine bir bakış (İstanbul 1973)*.³⁶⁴ Er schreibt, dass die Haartracht „völlig dem Stil entspreche, welche türkische Frauen seit jeher trugen.“³⁶⁵ Dabei bezieht er sich auf das im Topkapı-Palast-Museum befindliche Ölbild aus dem 18. Jahrhundert (siehe Abb. K4.17), das eine anonyme Kopie des Kupferstiches von de Bry ist. Beide teilen denselben Schriftzug: ROSSA SOLYMANNI VXOR. Dem Kostüm schreibt er eine europäische Anlehnung zu, aber erwähnt im weiteren Verlauf, dass sich auch Türkinnen in dieser Form kleideten.³⁶⁶ Solche Aussagen müssen kritisch betrachtet werden, denn häufig stützten sich die Verfasser:innen dieser Texte auf europäische Trachtenbücher, welche sie, ohne zu hinterfragen, als authentisch auffassen. Was genau die Sultanin auf den Bildern am Körper trägt, ist schwer zu identifizieren. Ein umgeschlagener dicker Mantel oder Umhang ist über ihre Schultern gezogen. An den Ärmeln sind Schmuckbänder mit Edelsteinen und Perlen angebracht. Vermutlich sollen sie *Tiraz*-Bänder evozieren.³⁶⁷ Darunter trägt sie ein geschlossenes, mantelartiges Unterkleid mit Ornamenten. Die Halskrause ist mit Juwelen und zwei Perlenreihen geschmückt. Des Weiteren hängt um ihren Hals eine Kette mit aufgefädelten Schmucksteinen. Der Anhänger wird vom Bildrand abgeschnitten, scheint aber aus einem großen Ring mit Goldmünzen zu bestehen. Allgemein ist zu sagen, dass hier versucht wird, auf den Schichtcharakter der türkischen Gewänder durch das Tragen von mehreren mantelartigen Kleidungsstücken anzuspielen. Ebenfalls in den *Vitae et icones sultanorum Turcicorum*, auf

³⁶⁰ Born, Dziwulski u. Messling 2015, S. 151.

³⁶¹ Desprez 1562, fol. 62v.

³⁶² Madar 2011, S. 15; 2011-2014 wurde die historische Serie *Muhteşem Yüzyıl* (dt. *Das prächtige Jahrhundert*) ausgestrahlt, welche das Leben Sultan Süleymans und Hürrems thematisierte. Nach ihrer Eheschließung tritt die Sultanin (gespielt von Meryem Uzerli) öfter mit der ikonischen Haartracht auf, welche auf den Köpfen der Kostümfiguren *Camille des türkischen Keysers Solymans tochter* und FAVORITA DEL TURCO zu sehen ist (siehe Abb. K4.15). In der modernen Adaption erfüllt sie die repräsentative Funktion einer Krone, welche ihre Stellung als ranghöchste Frau des Osmanisches Reichs manifestiert. Auch der tizianeske Stoff verhangene Hut wird aufgegriffen (siehe Abb. K4.16). Sie repräsentiert die allgemeine, hohe hierarchische Stellung aller höfischen Damen, welche in Verbindung zu Süleyman oder seinen Söhnen stehen und kommt nur im Freien zum Einsatz.

³⁶³ Wolter 2002, S. 35.

³⁶⁴ Zu deutsch: Ein Blick auf die dreizehn Jahrhunderte alte Geschichte der türkischen Kleidung.

³⁶⁵ Sevin 1973, S. 78.

³⁶⁶ Ebd., S. 78.

³⁶⁷ *Tiraz* (arab. *ṭirāz*) sind Bänder mit Stickereien, die am unteren Teil der Ärmel angebracht sein konnten. Diese kamen aus dem arabisch-islamischen Raum in das Kleidungssystem der Türken (Gürtuna 1997, S. 5).

der Seite 302, befindet sich das Porträt der Sultan-Agha Khanum (siehe Abb. K4.18), welches wiederum auf das Medaillon in Guillaume Rouillés' Ikonographie-Buch *Promptuarium iconum* zurückgeht (siehe Abb. K3.11). Ihr Haarschmuck erinnert mit seiner Diademfront, den dicken Zöpfen und der hohen nach hinten geschlagenen Spitze an den der Hürrem, nur dass er in seiner Pracht gesteigert ist. Jede freie Fläche ist mit Edelsteinen besetzt. Die Exotik kulminiert in den langen Federn hinter der Aigrette. Ihr Kostüm ist mit geschlitzten Puff -oder Bauschärmeln versehen, was eindeutig dem europäischen Raum zuzuschreiben ist. Ebenfalls ist die hochabschließende Halskrause mit Schmuckband bei europäischen Frauen häufig zu beobachten. So auch bei der Dame am Portativ (siehe Abb. K4.19). Sie trägt eine Kröse im selben Stil. Im Unterschied zur Meinung von Nureddin Sevin sind diese Kleider und Kopfbedeckungen nicht authentisch. Weder für das Osmanische Reich noch für Persien, so sehr das zeitgenössische Reiseberichte und Trachtenbücher auch versprechen mögen. Es handelt sich sowohl bei Hürrem als auch Sultan Agha Khanum um imaginative Kreationen, welche die Neugierde nach dem Exotischen stillen und das Fremde betonen sollten. Was es auch in hohem Maße tat. Denn Lesende, die den Kupferstich der Sultanin sahen, waren vermutlich in der Lage, auf Anhieb die Person, wenn auch nur grob, in einer geografischen Region zu verorten. Die Schlüsselemente hierfür waren einerseits die fremdartigen Kostüme und weiters die extravagant-phantastischen Haartrachten, die, ohne den Text zu lesen, sofort vermittelten, dass die Dargestellten keine gewöhnlichen Frauen waren, sondern von hohem Rang sein mussten und sicherlich Staunen auslösten.³⁶⁸

Hürrem und Sultan Agha Khanum sind nicht die einzigen weiblichen Figuren in den *Vitae et icones sultanorum Turcicorum*.³⁶⁹ Doch kann nicht auf jede der dort Dargestellten eingegangen werden. Zu sagen ist, dass sie sich in vielen Punkten überschneiden. Sie tragen ähnliche Gewänder, welche stets in ihren Details variieren, ebenso ihre Kopfbedeckungen. In ihrer Grundform sind diese hoch und konisch. Sie sind mit langen Schleiern oder Tüchern

³⁶⁸ Siehe Seite 39-41.

³⁶⁹ Das Interessante hierbei ist, dass im späten 16. Jahrhundert zwei weitere und einflussreiche Sultaninnen den Harem des Topkapi-Palasts bewohnten: Sultanin Nurbanu und Safiye. Doch keine von ihnen ist im *Vitae et icones sultanorum Turcicorum* abgebildet, obwohl auch sie für Aufsehen sorgten. Aber sie waren eben nicht die ersten, die wie Hürrem Alteingesessenes umwarf, sondern ihrem Beispiel folgten. Sultanin Nurbanu (1525-1583), geboren als Cecilia Venier-Baffo und gebürtige Venezianerin, soll die uneheliche Tochter von Nicolo Venier (Statthalter von Paros) sein. Sie wurde von Piraten entführt und kam während Süleymans Herrschaft in den Harem des Topkapi-Palasts (nur eine von mehreren Herkunftslegenden). Dort wurde sie die Favoritin des Prinzen und Thronerben Selim II. und später die Mutter des zukünftigen Sultans Murad III. Als Valide Sultan hatte sie im Osmanischen Reich einen bedeutenden Einfluss. Sie lenkte neun Jahre lang zusammen mit dem Großwesir Sokollu Mehmed Pascha im Hintergrund die Geschicke und korrespondierte mit der Königin Catherine de' Medici von Frankreich. Außerdem pflegte sie enge diplomatische Kontakte zu den Venezianern. Während ihrer neun Jahre als Mitregentin war sie so pro-venezianisch, dass sie von der Republik Genua gehasst worden sein soll (Sakaoğlu 2015, S. 263-271).

verhangen, aufwändigen Flechtfrisuren versehen und kostbaren Steinen besetzt. Durch die Detailunterschiede werden regionale Spezifika für die Lebensräume (Arabien, Persien oder das Osmanische Reich) der Frauen erzeugt, sodass die zeitgenössischen Lesenden sie voneinander differenzieren konnten. Doch losgelöst aus dem Kontext und alleinstehend, spielten diese Merkmale wiederum keine Rolle und konnten für jegliche Imagination der Exotik verwendbar gemacht werden. Am besten zeigt sich dies am Porträtstich der sogenannten Tamira, angeblich eine Konkubine Hasan Paschas (1516-1571), Sohn des Barbaros Hayreddin Pascha (siehe Abb. K4.20).³⁷⁰ Dasselbe Tamira-Bildnis ist auf einer in Winchester befindlichen Holztafel aus dem 16. Jahrhundert zu sehen (siehe Abb. K4.21). Im schlichten Bogen mit dorischen Kapitellen wird das Bruststück der Frau im rechtsgewandten Zweidrittelprofil gezeigt und sie blickt aus dem Bildfeld. Ihr blasser Teint steht im starken Kontrast zum schwarzen Hintergrund. Die Haartracht ist hoch und stoffverhangen. Ein dickes Stoffband mit floralen Motiven zieht sich vom Nacken bis hin zur Stirnmitte. Mit einem Stirnband wird der Hut am Kopf fixiert. Am Körper trägt sie ein panzerartiges Gewand mit Halskrause und Juwelen. Von der linken Schulter zur rechten Hüfte verläuft eine Kettenschärpe mit Edelsteinen. Der Schriftzug und die Abgebildete stehen im Widerspruch zueinander.³⁷¹ Das naturbelassene Holz, auf dem das Abbild der Sultanin gemalt wurde, lässt vermuten, dass es sich bei diesem Werk um eine sogenannte *tavoletta da soffitto* oder etwas Vergleichbares handeln könnte. Diese Deckentäfelchen kamen um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Norditalien im Rahmen der weit verbreiteten Stadterneuerungen auf und waren en vogue, wobei sie im Laufe des 16. Jahrhunderts wieder an Beliebtheit verloren.³⁷² Einige Beispiele mit solchen *tavolette da soffitto* finden sich in den Palastanlagen Benzoni (Crema), Strambino (Turin) und Sforzesco (Mailand). In Form von Holztafeln waren sie als Dekorelemente an Decken angebracht und hatten keine Stützfunktion. Ein Exempel in der Anbringung und Form sind die vier Deckenporträts, gefasst in schmuckvoll ausgearbeitete Bögen auf eingedrehten Säulen mit korinthischen Kapitellen, welche sich im Palazzo Sforzesco in Mailand befanden (siehe Abb. K4.22). Da sie meist in Höhen über drei Metern angebracht waren, wurden die Darstellungen aufgrund der großen Distanz auf das Wesentliche reduziert, denn Details konnten nicht erkannt werden. Eine klare Bildsprache war also essentiell. Diese gewährleistete, dass das Abgebildete auf Anhieb verständlich war. Neben der rein dekorativen Funktion konnten die Täfelchen in Kombination

³⁷⁰ De Bry 1596, S. 225 f. (Kupferstich der Tamira, S. 224).

³⁷¹ Das I der Beischrift ROSA SOLYMANNI | VXOR schneidet in die Bogenrahmung. Außerdem ist zu erkennen, vor allem auf der rechten Seite, dass der Grund der Beischrift in irgendeiner Form bearbeitet wurde. Denn rauchige Längsrechteckflächen, die passgenau den Schriftzug einschließen, sind zu sehen. Ein Indiz dafür, dass die Beischrift später hinzugefügt worden sein könnte.

³⁷² Ermentini 1986, S. 117; Aglio 2015, S. 14.

von Bild und Wappen die Familiengeschichte der Auftraggeber vermitteln bzw. eine Adelsgenealogie schaffen oder eine synoptische Zusammenschau berühmter Individualitäten darstellen. Diese Dekoration war nicht für schnelle, sondern genau studierende Blicke konzipiert.³⁷³ Im Zuge dessen waren Kopfbedeckungen – aber auch Frisuren – von enormer Bedeutung.³⁷⁴ Denn ab Ende des 15. Jahrhunderts waren diese die ausschlaggebendsten Zeichen zur Übermittlung von Botschaften.³⁷⁵ Wenn das Winchester-Bild tatsächlich so ein Deckentafelbild war, dann war es gewiss Teil einer Zusammenstellung bzw. Porträtsammlung von berühmt-berüchtigten Persönlichkeiten. Auch wenn es kein Deckenbild war, war es wohl Bestandteil aneinandergereihter und in Bögen gefasster Bildnisse. Jedenfalls, wenn bedacht wird, dass das Bildnis in einer gewissen Höhe angebracht war, war es belanglos, ob Hürrem oder Tamira Kupferstich als Vorlage herangezogen wurde. Das einzige Element, welches einen identitätsstiftenden Charakter innehat – denn die Kostüme konnten in ihren Details nicht ausgemacht werden – ist die Haartracht. Vermutlich wurde die Porträtierte, wie aus dem Schriftzug hervorgeht, mit der populären Hürrem assoziiert und nicht mit der eher unbekannten Tamira. Denn im 16. Jahrhundert war das Bild der exotisch-orientalischen Frau mit hoher Kopfbedeckung mit Hürrem und Mihrimah eng verbunden, was auch all den bisherigen Bildbeispielen zu entnehmen ist.³⁷⁶ Im Grunde konnte die Imagination jeder beliebigen Sultanin auf das Tafelbild projiziert werden.

5.3 Melchior Lorck und seine Holzschnitte aus İstanbul

Ferdinand I. (1503-1564) sandte 1554 den flämischen Botschafter Ogier Ghislain de Busbecq von Wien nach İstanbul, um in einer Audienz bei Sultan Süleyman I. eine Waffenruhe auszuhandeln. Da sich Süleyman auf Reisen in Kleinasien befand, reiste ihm der Botschafter nach und traf ihn in Amasya an. Die Audienz lief nicht wie erhofft: „Der Sultan hörte sich dann an, was ich zu sagen hatte; aber die Sprache, die ich hielt, war ganz und gar nicht nach seinem Geschmack“, hält de Busbecq in seinen Türkenbriefen fest, „[...] und so antwortete er nicht mehr als gereizt zu sagen ‚Giusel, Giusel‘ [tr. Güzel, Güzel], d.h. schön, schön.“³⁷⁷ Schließlich konnte er eine sechsmonatige Waffenruhe mit dem Osmanischen Reich aushandeln. Doch

³⁷³ Aglio 2015, S. 12 f.

³⁷⁴ Ermentini 1986, S. 103.

³⁷⁵ Venturelli 2020, S. 44.

³⁷⁶ Born, Dziewulski u. Messling 2015, S. 151.

³⁷⁷ De Busbecq 2012, S. 153.

kaum war er 1555 wieder in Wien, wurde er ein zweites Mal nach İstanbul ausgesandt (1555-1562) und diesmal konnte de Busbecq einen achtjährigen Waffenstillstand aushandeln.³⁷⁸

Auf seiner zweiten Reise war er in Begleitung des dänischen Künstlers Melchior Lorck.³⁷⁹ Ungefähr dreieinhalb Jahre (1555-1659) verweilte dieser dort.³⁸⁰ Der Großteil seiner Holzschnitte mit türkischen Themen entstand erst nach seiner Rückkehr nach Wien zwischen 1570 und 1583. Dabei dürfte er mit anderen Holzschneidern zusammengearbeitet haben, da einige der Schnitte unterschiedliche Signaturen aufweisen. Diese 128 Abbildungen sollte als Illustrationen in einem Türkei-Buch, welches sein Hauptwerk werden sollten, publiziert werden. Deren Funktion liegt in der Veranschaulichung des türkischen Militärs, der Kleidung, Trachten, Bräuche und der Architektur. Doch die Veröffentlichung des Werkes fand postum im 17. Jahrhundert statt. Somit blieben nicht nur die Bilder vorerst unveröffentlicht, sondern auch ihre genaue Planung und Anordnung wie sie Lorck im Sinn hatte.³⁸¹ Erstmals wurden die Holzschnitte 1626 von Michael Hering in Buchform unter dem Titel *Wolgerissene vnd Geschnittene Figuren, zu Ross vnd Fuss, sampt schönen Türckischen Gebäwden, vnd allerhand was in der Türckey zusehe*.³⁸² in Hamburg publiziert. Erklärende Texte, bis auf die Titelseite, waren nicht vorhanden.³⁸³ Ein zweite Ausgabe mit einem vorangestellten dreiseitigen Register wurde von Tobias Gundermann 1646 herausgegeben, ebenfalls in Hamburg.³⁸⁴ Laut Titelblatt (siehe Fußnote 384) war das Register dem Originalmanuskript entnommen. Doch von wessen Hand das besagte Manuskript stammte, bleibt offen.³⁸⁵ Es ist anzunehmen, dass es sich hierbei

³⁷⁸ Samsinger 2010, S. 79 f.; Nach seiner Rückkehr löste de Busbecq regelrecht eine Tulpenmanie aus, die in den Niederlanden kulminierte und zu Extremen führte. Unter Süleymans Geschenk an de Busbecq befanden sich angeblich Tulpenzwiebel (Samsinger 2010, S. 80). Dabei waren Tulpen die edelsten Blumen nur dem Sultan selbst und seinem engsten Kreis vorbehalten und sollen wie ein Staatsgeheimnis gehütet worden sein. Bis sie von Gesandten von Holland im 17. Jahrhundert nach Europa geschmuggelt wurden (Moser u. Weithmann 2010, S. 120).

³⁷⁹ Vintilă-Ghițulescu 2011, S. 37.

³⁸⁰ Madar 2011, S. 6.

³⁸¹ Fischer 2009, S. 7.

³⁸² Der vollständige Titel des Werks lautet: Dess Weitberühmbten, Kunstreichen vnd Wolerfahrenen Herrn Melchior Lorchs, Flensburgensis. Wolgerissene vnd Geschnittene Figuren, zu Ross vnd Fuss, sampt schönen Türckischen Gebäwden, vnd allerhand was in der Türckey zusehen. Alles nach dem Leben vnd der perspectivæ Jederman vor Augen gestellet. Jetzo aber zum Erstenmahl allen Kunstliebenden Malern, Formschneidern, Kupfferstechern, etc. Auch allen Kunstverständigen vnd derselben Liebhabern zu Ehren vnd gefallen an den Tag gegeben. Hamburg, Bey Michael Hering, Im Jahr 1626.

³⁸³ Fischer 2009, S. 9 u. 16.

³⁸⁴ Ebd., S. 10; Der vollständige Titel der Ausgabe von 1646 lautet: Dess Kunstreichen, Weitberühmbten vnd Wolerfahrenen Herrn, Melchioris Lorchii Flensburgensis, Wolgerissene vnd geschnittene Figuren, zu Rossz vnd Fuss, sampt schönen Türckischen Gebäwen, vnd allerhand, was in der Türckey zusehen: Alles nach dem Leben vnd der Perspectiva jederman vor Augen gestellet, in Kupffer vnd Holtz. Jetzo zum drittenmahl, mit einem Register vber die Figuren, auss dem Original Manuscripto, allen Kunstliebenden, Malern, Formschneidern, Kupfferstechern, auch allen Kunstverständigen vnd derselben Liebhabern, zu Ehren vnd Gefallen an den Tag gegeben. Hamburg, Bey Tobias Gundermann Buchhändlern. M.DC. XXXXVI.

³⁸⁵ Fischer 2009, S. 16.

um eine bloße Behauptung handelte, um Interesse zu wecken. Im Rahmen des großen Türkenkriegs bzw. des fünften österreichischen Türkenkrieges (1683-1699), wurden die Holzschnitte von Eberhard Werner Happel in einer Hamburger Zeitung von 1683-1684 gedruckt.³⁸⁶ 1688 verwendete er diese in seinem *Thesaurus Exoticorum*³⁸⁷ (dt. Eine Fundgrube an Exoten) wieder und rückte sie, wie der Titel es ankündigt, in ein imaginativ- exotisches Licht. Durch ihre Fremdartigkeit sollen sie Interesse wecken und unterhalten. Der *Thesaurus Exoticorum* ist zu einem großen Teil eine Synthese von allerlei Texten, Schriften und Kostümbüchern.³⁸⁸

Unter diesen 128 Holzschnitten befinden sich sechs Frauenporträts, welche explizit als Sultaninnen vorgestellt werden:³⁸⁹ RAHEME SOLTANE, RUZIÆ SOLDANE, VERHENAS SVLTANE, ACHADA SOLTANE, ZELOME SVLTANE und eine anonyme Sultanin.³⁹⁰ Da diese Frauen als Sultanin betitelt werden, müssten sie eigentlich in einer Verbindung zu Süleyman stehen. Daher können sie nur dessen Konkubinen oder Familienmitglieder darstellen. Das Problem ist aber, dass diesen Frauen im *Thesaurus Exoticorum* teilweise Identitäten von späteren Sultaninnen zugeschrieben werden, welche Lorck nicht kennen konnte, da sie im Entstehungszeitraum der Holzschnitte nicht gelebt haben. Das beste Beispiel hierfür ist ZELOME SVLTANE. Laut Happel handelt es sich hierbei um Mahpeyker Kösem Sultan (um 1589-1651), die griechische Favoritin Sultan Ahmeds I. (1590-1617).³⁹¹ Im Register von Tobias

³⁸⁶ Ebd., S. 11; Die Titelseite der ersten Ausgabe der besagten Zeitung trägt folgenden Titel: Türckischer Staats- und Krieges-Bericht Oder eine kurtze und gründliche Beschreibung Des Türckischen Käysers, Grosz- und anderer Veziers, Militz, Land und Leuten, Gewonheiten, Krieges- und Lebens-Arth, Gewehr, Kleydung, und was davon ferner zu berichten nöthig. Bey Gelegenheit jetzigen Türckischen Krieges allen treuhertzigten Christen und ehrlichen Patrioten zur Nachricht aufgesetzt.

³⁸⁷ Ebd., S. 12; Der vollständige Titel der Ausgabe von 1688 lautet: Thesaurus Exoticorum Oder eine mit Aussländischen Raritäten und Geschichten Wohlversegnete Schatz-Kammer Fürstellend Die Asiatische Africanische und Americanische Nationes Der Perser, Indianer, Sinesen, Tartern, Egypter, Barbarn, Libyer, Nigriten, Guineer, Hottentotten, Abysiner, Canadenser, Virginier, Floridaner, Mexicaner, Peruaner, Chilenser, Magellanier und Brasilianer etc. Nach ihren Königreichen Policeyen, Kleydungen, Sitten und Gottes-Dienst. Darauff folget eine umständliche Beschreibung von Türckey: Der Türcken Ankunfft: aller Sultanen Lebens-Lauff und Bildnüss: Aller hohen Staats-Bedienten; Des Sultans Hoff, Regierung, Intraden, Macht und Vasallen; wie auch ihres Propheten Mahomets Lebens-Beschreibung, und sein Gesetz-Buch oder Alcoran ... Von Everhardo Guernero Happelio, Thomas von Wiering, Hamburg 1688.

³⁸⁸ Smith 2014, S. 121.

³⁸⁹ Happel 1688, S. 122, 123, 127, 129 u. 152.

³⁹⁰ Die genannten Holzschnitte sind als Digitalisate im *Statens Museum for Kunst* in Kopenhagen aufrufbar: Sultanin Raheme, Inv. Nr. KKSgb8291; Sultanin Verhenas, Inv. Nr. kksgb11620; Sultanin; Achada, Inv. Nr. KKSgb8290; Sultanin Zelome, Inv. Nr. KKSgb8289; Anonyme Sultanin, Inv. Nr. KKSgb6148.

³⁹¹ Mahpeyker Kösem Sultan, ihr Geburtsname soll Anastasie (Nasya) gewesen sein, war angeblich die Tochter eines orthodoxen Priesters aus Tinos. Von Sturmreitern (tr. Sg. Akıncı) entführt, wurde sie dem bosnischen Generalgouverneur überreicht und von dort in den osmanischen Palast gebracht, wo sie ihren neuen Namen Mahpeyker (Antlitz des Mondes) erhielt. Erstmals taucht sie unter dem Namen Kösem in Pietro della Valles Schrift *Voyages* (1645) auf. Ahmed I. gab ihr den Namen, welcher so viel wie die Wegweisende bedeutet, da sie unter all seinen Konkubinen an erster Stelle stand und diese angeleitet haben soll. Kösem soll von großer Schönheit und scharfem Verstand gewesen sein. So scharf, dass der Sultan Vorsicht walten ließ, wenn er in ihrer Gegenwart über

Gundermanns Ausgabe von 1646 wird die Figur RUZIÆ SOLDANE als einzige Frauenfigur explizit als „Deß Türckischen Sultans Solymanni Gemahl Russia“³⁹² genannt (siehe Abb. K4.23). Die anderen Frauen werden als allgemeine Sultaninnen oder Christinnen angeführt. Unklar bleibt nun, welche der Bildunterschriften von Lorck selbst stammten. Doch kann angenommen werden, dass er die Gelegenheit nicht verpassen würde, ein Bildnis der berühmten-berüchtigten Gemahlin Süleymans zu imaginieren. Zumal sie noch am Leben war, als er sich im Osmanischen Reich aufhielt. Direkt unter dem Holzschnitt erklärt Happel den Lesenden: „In diesem Bildnüß siehet der Leser einen rechten Außbund verschmitzter Weiber | deren Verstand zwar groß | und demnach rühmenswehrt | wofern sie sich denselben nicht zu grossen Bluthstürzungen hätte verleiten lassen.“³⁹³ Einige Zeilen später nannte er die Dargestellte beim Namen: eine Sklavin aus „Roxolanien“, welche den Namen „Roxolane oder Russie geführt hat“³⁹⁴. Wobei an dieser Stelle erwähnt werden muss, dass ihr europäischer Name Roxolane (die Russin), auf Ogier Ghislain de Busbecq zurückgeht und nicht von ihr selbst geführt wurde, wie Happel es behauptet.³⁹⁵ Dies bestätigt, dass ihr türkischer Name nicht bekannt war, weshalb er in den venezianischen Berichten auch nicht vorkommt.

Der Holzschnitt zeigt das Bruststück einer linksgewandten Frau mit dem Kopf im Profil und dem Torso in Dreiviertelansicht. Sie steht vor einer Wand in einem undefinierten Raum. In ihren überaus großen – beinahe schon klauenartigen – Händen hält sie zwei Rosen mit stark geschwungenen Stielen vor die Brust. Die eine Blüte hat sich in ihrer vollen Pracht entfaltet und die andere ist eine halboffene Knospe. Über die Blütenköpfe hinweg blickt sie in die Ferne außerhalb des Bildfeldes. Die zwei Rosen sind möglicherweise ein subtiler Verweis auf ihre christliche Vergangenheit und muslimische Gegenwart. So wie Lorcks Griechin aus Pera, welche auf einer planen Erdfäche steht und auf den Obelisk und die Moschee blickt. In beiden Händen hält sie eine Rose, welche für die griechisch-römische Vergangenheit und

Staatliches bzw. Politisches sprach. Nach seinem Tod fing ihre außergewöhnliche politische Karriere an, denn all ihre Söhne waren zu jung, um zu regieren. Daher musste sie im Schatten dieser als Stellvertreterin die Herrschaft übernehmen. Sie soll mehrere ihrer Söhne geopfert haben, um die Macht nicht abzugeben. Bis sie schließlich 1651 bei einer Palastrevolte, die sie selbst eingefädelt haben soll, um ihren Enkelsohn auszuschalten, auf Betreiben ihrer Schwiegertochter Turhan Hatice Sultan, selbst erdrosselt wurde (Sakaoğlu 2015, S. 306-318). In Happels Thesaurus Exoticorum wird sie und ihr Holzschnitt mit folgenden Worten eingeleitet: „Ob gleich schon vor langer Zeit her das Weiber-Regiment / als ungereimt / vernichtet ist / so hat man dennoch hin und wieder Königreiche und Herrschaften gefunden / die sich nicht gewegert dem Geboth einer Frauen absolutè zu unterwerffen; offtmahl ist es gelungen / mannichmahl auch hergegen übel abgelaufen. Folgende Figur stellet uns vor eine Regentin in Türckey / welche verständig / aber tyrannisch / und [...] so wohl dem Lande / als ihr selber / nichts gutes erwiesen hat.“-Happel 1688, S. 133.

³⁹² Lorck 1646, S. 5, Nr. 7.

³⁹³ Happel 1688, S. 123.

³⁹⁴ Ebd., S. 123.

³⁹⁵ De Busbecq 2012, Fußnote 1, S. 111 f.

islamisch-osmanische Gegenwart stehen könnte.³⁹⁶ Hürrem wird als etwas ältere Dame wiedergegeben, was auch korrekt war, denn als de Busbecq und Lorck 1655 in İstanbul ankamen, war sie um die 50 und starb drei Jahre später.³⁹⁷ Die Nase mit hängender Spitze, die tiefe Nasolabialfalte sowie die Falten auf der Stirn und um die Augen und die buschigen Brauen verleihen ihr strenge Züge und geben sie als eine weniger schöne Frau wieder; bestärkt durch die kontrastreichen Schattenwürfe bzw. dunkle Tonalität und kräftige Linien. Dabei sollte dies nicht als eine Art Kommentar oder Kritik in Bezug auf ihre Person gelesen werden, denn all seine Holzschnitte folgen demselben kontrastreichen Stil.³⁹⁸ Das einzige Element, welches als authentisch zu betrachten ist, ist der Hut in Form eines Kegelstumpfes mit flachem Abschluss bzw. einer

„Pillendose“³⁹⁹. Fese und fesartige Kopfbedeckungen waren im Osmanischen Reich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beliebt.⁴⁰⁰ Also entspricht das Abgebildete der Form, die bei osmanischen Frauen auch tatsächlich Verwendung fand.⁴⁰¹ Dass Lorck diese auf den Köpfen von Türkinnen gesehen hat, ist eher unwahrscheinlich, da sie vollverschleiert waren, Tücher über ihre Häupter drapierten und ihre Häuser selten verließen. Denkbar und wahrscheinlicher ist, dass er diese Art Hut bei Männern beobachtet oder sie käuflich erworben hatte. Außerdem waren ähnliche Hüte schon auf älteren europäischen Holzschnitten zu beobachten, welche Figuren aus dem Nahen Osten zeigten. Auf Albrecht Altdorfers Holzschnitt *Ein Kleriker kniet vor der Jungfrau und dem Christuskind* zwischen 1500-1538, trägt Maria eine ähnliche Kopfbedeckung mit umlaufendem Schmuckband (siehe Abb. K4.24). Ebenso vergleichbar ist der dezent konische Hut mit flachem Abschluss der Frau am Fuße des Kreuzes auf Heinrich Aldegrevers Holzschnitt aus 1528 (siehe Abb. K4.25). Das heißt, Lorck hatte im Grunde ältere Bildvorlagen aus dem deutschsprachigen Raum mit orientalisierenden Elementen, die er und die Holzschneider, die mit ihm zusammengearbeitet haben, kannten und darauf zurückgreifen konnten. So war er nicht zwingend darauf angewiesen, neue und exotische Bildelemente zu entwerfen, sondern konnte bereits Bestehendes in den Details modifizieren und verwenden. Somit war die Sultanin auch als orientalische Figur lesbar.

³⁹⁶ Smith 2014, S. 121; Holzschnitt: Melchior Lorck, Griechin von Pera, 1582, London, The British Museum, Inv. Nr. 1871,0812.4581.

³⁹⁷ De Busbecq und Lorck haben die Sultanin mit Gewissheit nicht gesehen. Denn der Botschafter hätte es nicht versäumt, dies in seinen Türkenbriefen zu erwähnen. Außerdem sind alle Passagen, die Bezug auf ihre Person nehmen, eindeutig Nacherzählungen von dem, was man ihm erzählte.

³⁹⁸ Madar 2011, S. 19.

³⁹⁹ Ebd., S. 19.

⁴⁰⁰ Kurtuluş 2008, S. 206.

⁴⁰¹ Madar 2011, S. 19.

Hürrems Haarputz auf dem Holzschnitt ist überladen mit Schmuck: Edelsteine gefasst in Tulpen und geometrische Muster sowie ein umlaufendes Juwelenband mit Perlen. Beinahe jede freie Fläche ist ausgefüllt. Zu beiden Seiten hängen Perlenketten herab. Happel beschreibt die Kopfbedeckung der angesehenen türkischen Frauen wie folgt: „Auff dem Haupt tragen sie schöne lange Pirchten | welche eingeflochten sind. Sie gehen verdeckt unter einem schönen Taffte | welcher verbrähmet ist | und ihnen über die Schultern herunter hanget | darüber tragen sie einen Hut | auff ihre Sprache Fechel genandt | mit vielem Gold und Edelgesteinen geschmückt | und einen solchen Hut tragen die Eheweiber und Wittwen | sonderlich die vornehmen Geschlechts sind.“⁴⁰² Was genau Happel mit *Pirchten* meint, ist unklar. Wenige Zeilen später verwendet er das Wort allerdings erneut: „Die anderen [Frauen] tragen Pirchthen von geschlagenem Silber | Azug genandt | so fornen etwas spitzig | und ungefehr 3 Ellen lang. Wer sie von fornen siehet | meynet es sey ein Einhorn.“⁴⁰³ Bei der ersten Erwähnung von *Pirchten* dürfte es sich um Münzen, Perlen, Metallfäden etc. handeln, die in die Haare eingeflochten wurden. Bei der zweiten Erwähnung scheint es sich um einen trompetenartigen Hut zu handeln, wie Bellinis *Sitzende türkische Frau* ihn trägt (vgl. Abb. K3.27). Auch zu vergleichen mit dem *Turtürs* bzw. *Tantürs*.⁴⁰⁴ Auf dem Hürrem-Holzschnitt sind weder die konische Haartracht noch eingefädelter Haarschmuck zu beobachten. Was das Bild lediglich reflektiert, ist die beschriebene Üppigkeit in Form von Edelsteinen. Auf die Kleidung geht Happel ebenfalls ein:

„Der Türckischen Weiber ihre Kleiydung besteht meistentheils darinn: Sie tragen Hembder | wie die Männer | eng | und umb den Hals wohl angeschlossen | aber umb das Koller und die Arme sind sie verbrämet | und herzlich gestickt mit Seiden | grün | karmosin | gelb | roth oder anderer Farbe | nach dem eine Lusten hat. Die übrige Kleydung ist von lauter Seiden | mit köstlichen Schweiffen verbrämet | und mit kleiner subtiler Leinwand unterzogen | insgemein mit Baumwolle gefüttert | und oben mit zahrten Nähten durchaus gesteppt; Die Ermel und Leib sind gar enge. Sie gürten sich mit einer Gurt | wie die Männer | aber die Gurt ist mit Gold und Silber herrlich beschlagen.“⁴⁰⁵

⁴⁰² Happel 1688, S. 116.

⁴⁰³ Happel 1688, S. 116.

⁴⁰⁴ Büttner 2008, S. 100.

⁴⁰⁵ Happel 1688, S. 116.

Obwohl er auf den Schichtcharakter, die Geschlechtsneutralität, enganliegenden Ärmel und unterschiedliche Stofflichkeit des osmanischen Kleidungssystems verweist, ist davon kaum etwas zu sehen. Gar herrscht zwischen Text und Bild eine Diskrepanz. Hürrema Kleid mit einem Rechteckausschnitt und einer Brosche in der Mitte ist mit einem enganliegenden Mieder ausgestattet. Die Ärmel des Kleides sind ellenbogenlang und mit Edelsteinen verbrämt. Die des Untergewandes reichen bis zu den Handgelenken. Beide Ärmel sind jedoch weit. Darüber hinaus verlaufen mehrere, teilweise bis zur Taille reichende Venezianerketten um Hals und Torso, vergleichbar mit Aldegrevers Holzschnitt (siehe Abb. K4.25). Auch die Frau am Kreuz trägt ein Mieder mit rechteckigem Ausschnitt. Eine massive Venezianerkette schlängelt sich von der einen Schulter über die Taille zur anderen. Das Zentrum ihres Ausschnittes ziert eine Juwelbrosche. Die aufgebauchten Ärmel unterscheiden sich wiederum stark. Die Parallelen sind deutlich sichtbar und zeigen, dass das Kostüm der Sultanin dem Europäischen entlehnt ist.⁴⁰⁶ Dies verrät, dass Lorck nicht wusste, wie sich Türkinnen tatsächlich kleideten, was später Lady Mary Montagu allgemein kritisierte: „Niemals versäumen es die Verfasser, sich über die Frauen zu äußern, die sie niemals gesehen haben.“⁴⁰⁷ Den eindeutigen Beweis liefert einer seiner eigenen Skizzen, welche eine Gruppe an türkischen Frauen beim Gebet zeigt (siehe Abb.K4.26). Sie stehen in einem Innenraum und teilweise auf Gebetsteppichen. Ein großes Fenster im Hintergrund gewährt einen Ausblick auf eine Moschee – möglicherweise die Hagia Sophia. Alle tragen lange Mäntel mit kurzen Ärmeln. Darunter sind ihre nackten Arme zu sehen. Auf ihren Köpfen sitzen Hüte in derselben Form wie die der Hürrem. Die Schlüsselfigur ist die erste Frau in der Reihe im rechten Bildfeld des Mittelgrunds. Sie hat die Hände zu den Ohren geführt und beginnt ihr Gebet. Doch Frauen führen beim Gebet nach dem Islam die Hände nicht an die Ohren, wie Männer es tun, sondern zur Brust. Auch würden sie statt den Hüten Schleier tragen, da sie beim bewegungsintensiven Gebet unpraktisch sind und die Haare nicht vollständig bedecken. Es wird offensichtlich, dass Lorck seine Beobachtungen an türkischen Männern auf seine weiblichen Figuren übertrug.⁴⁰⁸ Hinzukommt, dass er einen Prototyp einer hochrangigen Türkin entworfen hat – was sofort auffällt, wenn seine 128 Holzschnitte betrachtet werden – und diese leicht variiert mehrfach einsetzte, wie es auch bei den sechs Sultaninnen der Fall ist. Charakteristisch für diese ist neben der physiognomischen Ähnlichkeit vor allem der Hut, wie er auf dem Haupt der RUZLÆ SOLDANE vorkommt, der

⁴⁰⁶ Madar 2011, S. 19.

⁴⁰⁷ Lady Mary 2006, S.167.

⁴⁰⁸ Gürtuna 1999, S. 18.

immer wieder auftaucht und teilweise im Schmuck diskret verändert wird. Er ist selbst auf dem Frauenkopf einer Harpyie zu finden.⁴⁰⁹

Dadurch, dass Lorcks neuer Sultaninnentypus erst in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts erstmals veröffentlicht wurden, übte er auch keinen Einfluss auf das Genre der Sultaninnenporträts im 16. Jahrhundert aus, wie beispielweise Matteo Pagani oder Tizian.⁴¹⁰ Was die genauen Vorstellungen von Lorck waren, ist nicht bekannt. Gewiss sollten seine Holzschnitte als visuelle Ergänzung für sein Türkei-Buch fungieren, welches ein Fenster in die fremde Welt der Türken öffnen sollte. Vergleichbar wäre es mit Luigi Bassanos *Costumi et i modi particolari della vita de' Turchi* (Rom 1545), dem allerdings kein Bildmaterial beigelegt ist. Hätte Lorck es geschafft, sein Vorhaben noch vor seinem Tod in die Tat umzusetzen, wäre sein Einfluss auf die Bildnisse von Sultaninnen, welche im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichten, mit hoher Wahrscheinlichkeit groß gewesen.

⁴⁰⁹ Melchior Lorck, Die Harpyie, 1582, Statens Museum for Kunst in Kopenhagen, Inv. Nr. kksgeb11643.

⁴¹⁰ Madar 2011, S. 21.

6 Fazit

Im Laufe des 16. Jahrhunderts – angefacht durch das allgemeine Interesse an Türken seit dem Fall Konstantinopels 1453 – entwickelten sich mehrere Typen von Sultaninnenporträts. Als Abschluss der vorliegenden Arbeit soll nun ein Modell für die Typologisierung dieser Porträts erstellt werden. Da die Kostüme, welche einmal stärker der europäischen (siehe Abb. K2.8 u. K3.32) und ein andermal mehr an die türkische Mode angelehnt sind (siehe Abb. K3.1b u. Abb. K3.24) oder eine Synthese verschiedener Kulturräume und Elemente darstellen (siehe Abb. K3.29), ist eine Charakterisierung anhand der Kleidung ungeeignet. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass über das Kleidungssystem der Türk:innen nur allgemeine Informationen bekannt waren. Ebenso kann die Physiognomie bzw. die Darstellungsweise der Frauen nicht zur Differenzierung der Typen herangezogen werden, da sie keine Alleinstellungsmerkmale bieten. Es sind idealisierte, schöne Frauengesichter (Büste bis Kniestücke), die in undefinierten Räumen stehen. Das jedoch entscheidende Element, um Typen zu differenzieren, ist die imaginierte Haartracht. Die Kopfbedeckung ist nicht nur die Essenz der exotischen Aura des Bildes – welche die Dargestellte zusätzlich als hochrangige Frau lesbar macht –, sondern bleibt auch innerhalb der Typen weitgehend durchgängig, wodurch typologische Unterscheidungen möglich werden.

In Nürnberg entstand um 1530 durch Erhard Schön oder Hans Sebald Beham im Rahmen eines Paarbildes das erste Sultaninnenporträt (siehe Abb. K2.1). Die dem Sultan Süleyman I. gegenübergestellte Frau soll seine legendäre Gattin Hürrem darstellen. Es ist anzunehmen, dass der ausschlaggebende Impuls für die Entstehung der Holzschnitte die spektakuläre Eheschließung der beiden im Jahre 1534 war und nicht aus propagandistischen Intentionen bezüglich der ersten Türkenbelagerung Wiens 1529 erwuchs. Denn die Hochzeit war jenes Ereignis, welches Hürrem zu einer beinahe flächendeckenden Popularität im Westen verhalf. Aus bereits bestehenden Elementen wurde nun eine pseudoexotische Sultanin komponiert. Das trefflichste Exempel stellt das Porträt von Maria von Burgund als Heilige Maria Magdalena dar (siehe Abb. K2.6). Die Parallelen zeigen sich vor allem an den Hauben: Der Kopfputz der Nürnberger Sultanin setzt sich aus einem Turbanreif, Diadem, Flechturm und Federbusch zusammen. Das wesentliche Element hier ist – entsprechend dem Turban ihres männlichen Pendants – der Turbanreif, welcher sie als Orientalin, angesehene Dame und als Ehefrau Süleymans lesbar macht. Daher können alle Bildnisse von Sultaninnen mit Turbanen und turbanartigen Kopfbedeckungen dem *Nürnberg-Typus* zugeordnet werden.

Zwischen 1540 und 1550 entstand durch den *libraro e stampatore* Matteo Pagani das nächste Sultaninnenbild in Venedig. Erneut erscheint sie in Verbindung mit ihrem Gatten. Während die Nürnberger Hürrem ohne jegliche Beischrift auftritt und ihre türkische Identität nur durch die Gegenüberstellung mit ihrem Gatten erfassbar ist, wird sie hier durch die Bildbeischrift *La Rossa* unverwechselbar mit der historischen Person Hürrem verknüpft (siehe Abb. K3.1b). Die genaue Funktion des Holzschnittes ist nicht bekannt, doch dürfte es sich wahrscheinlich um Porträtblätter mit historischem Charakter gehandelt haben. Paganis Sultanin unterscheidet sich insofern von der Nürnberger Version, als dass nun die gesteigerte Exotik der Haremsdame in puncto Kostüm im Fokus liegt. Daraus ist der Zeitgeist der frühen Neuzeit abzuleiten: Im Laufe des 16. Jahrhunderts begann man sich, entfacht durch humanistische Strömungen, den regen Handel mit dem sogenannten Orient, dem Interesse für neue Regionen der Welt und deren Erschließung, immer mehr dem Exotischen und Fremden zuzuwenden. Dies führte schlussendlich auch zur Entstehung der Trachtenbücher, die versprachen, Authentisches wiederzugeben. *La Rossa* trägt ein vierhörniges Diadem mit hohem und zweizackigem Schleieraufsatz, dessen Ursprung in der orientalischen Antikenvorstellung der Renaissance wurzelte (siehe Abb. K3.6 und Abb. K3.9). Daher können alle Sultaninnenbilder mit Hüten, die in ihrer Grundform hoch und konisch sind (spitzzulaufend, gezackt etc.), dem *Pagani-Typus* zugeordnet werden.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts kam es zu einer auffällig vermehrten Darstellung von Sultaninnen und türkisch anmutenden Frauen. Der Grund hierfür war wohl die Hinrichtung des beliebten Prinzen Mustafa durch seinen Vater Süleyman im Jahre 1553. Denn die Nachricht über jene Exekution entfachte nicht nur neues Interesse an den Haremsintrigen des osmanischen Hofes, sondern rückte Hürrem und ihre Tochter Mihrimah als Drahtzieherinnen ans Licht und machte sie zu Figuren der westlichen Imaginationen.

Tizian malte genau um diese Zeit eine Reihe von Frauen in türkischen Trachten (siehe Abb. K3.33 u. Abb. K3.34) und Sultaninnen, die sich großer Beliebtheit erfreuten, Sammlungen wie jene des Erzherzogs Leopold Wilhelm ergänzten (siehe Abb. K3.38) und Paläste wie den der Grafschaft Chinchón in Villaviciosa schmückten. Dass es sich bei seiner vermeintlichen Caterina Cornaro (Abb. K3.24) um eine Sultanin handelt, ist einerseits von dem türkischen Kostüm der Dargestellten abzuleiten und andererseits an dem Doppelporträt um 1580/90 aus der Sammlung von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (siehe Abb. K3.29) sowie an einem im Royal Collection Trust in London befindlichen französischen Gemälde aus dem 17. Jahrhundert (siehe Abb. K3.32) ersichtlich. Beide Werke bestätigen, dass zeitgenössische Betrachter:innen eine Sultanin bzw. Hürrem in der abgebildeten Frau sahen. Sie zeichnet sich durch ihren einzigartigen Haarputz aus, welcher sich aus einem Kronenreif mit Schleieraufsatz

zusammensetzt. Dieser ist dem *Tizian-Typus* zuzuordnen. Seine Porträts der Prinzessin Mihrimah mit einem mit weißem Stoff verhangenen Hut und bodenlangem Schleier sowie Theodor de Brys Sultanin mit sehr ähnlicher Kopfbedeckung stellen keine eigenen Typen dar. Sie gehen alle auf den *Pagani-Typus* zurück und sind somit Variationen von diesem. Für explizitere Aussagen können die Varianten den Typen nachgestellt werden. Beispielsweise Pagani-Typus, Mihrimah- oder Theodor-de-Bry-Variante. Somit wird genauer definiert, welches Bild vorliegt und auf wen es zurückgeht.

Erzherzog Ferdinand II. von Tirol begann im Jahr 1576, Porträts von allerlei Berühmtheiten zu sammeln. Dazu gehörten auch osmanisch-türkische Persönlichkeiten. Teil dieser Kollektion im Schloss Ambras waren Sultaninnen, konkret Rosa und Dumelia (siehe Abb. K3.21 u. Abb. K4.1). Außerdem besaß er im Schloss Ruhelust ein Doppelbildnis von Irene und Hürrem (siehe Abb. K3.29); ferner soll er ebenso im Besitz eines Porträts des *Nürnberg-Typus* gewesen sein. Es zeigt sich also, dass Ferdinand II. alle im Umlauf gewesenen Sultaninnen-Typen besessen haben musste. Dies lässt erahnen, wie groß die Nachfrage an diesen imaginierten Exotinnen tatsächlich gewesen war. Als Vorlage kamen gewiss die Trachtenbücher *Quatre premiers livres de navigations* (Lyon 1568) von Nicolas de Nicolay und *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam feminarum singulari arte depicti* (Nürnberg 1577) von Hans Weigel zum Einsatz, im Speziellen die Kostümfiguren *Turcici Imperatoris Uxor* (siehe Abb. K3.31) und *Grand Dame Turque* (siehe Abb. K3.30). Weiters bieten sich Werke von Tizian (siehe Abb. K3.15 u. Abb. K3.24) und Giuseppe Rivelli bzw. Lavinia Fontana (siehe Abb. K4.2 u. Abb. K4.3) als Modelle an. Anhand dieser Beispiele lässt sich schlussfolgern, dass die Werkstatt, Maler etc. nicht unwissend waren und irgendwelche exotisch wirkenden Bildnisse kopierten, sondern Gegenteiliges der Fall war. Dies führt zur Annahme, dass der Erzherzog nicht nur erpicht darauf war, alle bekannten Sultaninnen-Typen in seinem Besitz zu vereinen, sondern auch intendierte, die Exotik seiner Sammlung zu erweitern. Hierfür ließ er einen gänzlich neuen Typ erstellen: Während Dumelia im Schloss Ambras dem Pagani-Typus und der Mihrimah-Variante folgt, entspricht das Rosa-Bildnis (siehe Abb. K4.1) keinem der bisher genannten Typen. Die Abgebildete trägt eine Art Schirmhaube, die zugleich das Hauptmerkmal des Bildes darstellt. Sie ist daher dem *Innsbruck-Typus* zuzuordnen.

1555 begleitete Melchior Lorck den flämischen Botschafter Ogier Ghislain de Busbecq von Wien nach Istanbul, welcher eine Waffenruhe aushandeln sollte. Nachdem er im Jahr 1559 wieder zurückgekehrt war, stellte er zwischen 1570 und 1583 insgesamt 128 Holzschnitte mit türkischen Themen her. Diese wurden nach seinem Tod erstmals 1626 in Hamburg ohne einen

erklärenden Textteil im Werk *Wolgerissene vnd Geschnittene Figuren, zu Ross vnd Fuss, sampt schönen Türckischen Gebäuden, vnd allerhand was in der Türckey zusehen* veröffentlicht. Somit blieben sie völlig kontextlos. Doch lässt sich trotzdem sagen, dass Lorck gewiss ein illustriertes Türkei-Buch geplant hatte und Teil dieser Holzschnitte waren fünf Sultaninnen. Eine unter ihnen wird als RUZIÆ SOLDANE bezeichnet (siehe Abb. K4.23). 1688 wurden die Holzschnitte im *Thesaurus Exoticorum* verwendet und erstmals in einen schriftlichen Kontext gesetzt, was aber zu Widersprüchen führte. Es werden Namen genannt, die nicht aus der Zeit Süleymans stammen, wie beispielsweise ZELOME SVLTANE (Sultanin Mahpeyker Kösem), die Hauptfrau Ahmeds I. (1590-1617). Es zeigt sich, dass die Frauen ursprünglich nicht mit Schriftzügen versehen waren und diese nachträglich hinzugefügt wurden. Was gesagt werden kann ist, dass Lorck, der während Süleymans Regentschaft in İstanbul war, mit großer Sicherheit Damen aus seiner unmittelbaren Nähe darstellte und eine davon Hürrem war. Natürlich handelt es sich bei den Holzschnitten nicht um reale Bildnisse, sondern um Imaginationen, da Lorck den Harem nicht betreten durfte. Er stellte sie mit einem authentischen Fes-artigen bzw. kegelstumpfförmigen Hut dar, den er in seinen Details variierend auch all seinen anderen Sultaninnen aufsetzte. Somit sind sie dem *Lorck-Typus* zuzuordnen.

Zusammenfassend kristallisieren sich fünf Bildtypen für das Genre der Sultaninnenbilder im 16. Jahrhundert heraus: *Nürnberg-* (Turbanreif bzw. Turban), *Pagani-* (hoch und konisch), *Tizian-* (Kronenreif), *Innsbruck-* (Schirmhaube) und *Lorck-Typ* (Fes). Gestützt auf den im Rahmen dieser Masterarbeit geschaffenen Korpus an Werken ist zu sagen, dass im 16. Jahrhundert der Pagani Typus und seine Varianten präferiert wurden. Vermutlich, weil sie fest mit Hürrem bzw. Roxelane in Verbindung standen und sie eine der wenigen türkischen Frauen in ihrer Zeit war, die für Turbulenz in der Historie sorgte. In den folgenden Jahrhunderten scheint sich diese Verknüpfung mit Hürrem zu lösen und unterschiedliche Typen treten zeitgleich auf, wobei dies vermutlich einerseits mit der stetig größer werdenden zeitlichen Distanz zur Roxelane und andererseits mit der auflohenden Türkenmode und -faszination zu erklären ist. Es bleibt eine wichtige Aufgabe der zukünftigen Forschung, herauszufinden, wie sich das Genre in den folgenden Jahrhunderten weiterentwickelte und welchen Einfluss es auf die europäische Kunstwelt ausübte.

7 Literaturverzeichnis

- Açoğlu u. Yavaş 2019 Sefa Açoğlu und Üyesi Doğan Yavaş, Osmanlı Padişah Portreciliğinde Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmud ile Değişen Gelenek, in: Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, C. 7, 2019, S. 35-52.
- Aglío 2015 Roberta Aglio, I soffitti di "Casa Sperlari". Le ultime tavolette lignee cremonesi, in: Raffaella Barbierato (Hg.), Strenna dell'Adafa per l'anno 2015", vol. 5, 2015, S. 9-23.
- Alberi 1840 Eugenio Alberi, Le Relazioni degli Ambasciatori Veneti al Senato, Serie III, vol. I, Florenz 1840.
- Arens, Brauburger u. Knopp 2011 Peter Arens, Stefan Brauburger und Guido Knopp, Der Heilige Krieg. Mohammed, die Kreuzritter und der 11. September, München 2011.
- Babinger 1978 Franz Babinger, Mehmed the Conqueror and His Time, Princeton 1978.
- Baer 2021 Marc David Baer, The Ottomans. Khans, Caesars and Caliphs, London 2021.
- Belting 2018 Hans Belting, A Venetian Artist at the Ottoman Court. An Encounter of Two Worlds, in: Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean, Volume 5, Issue 2, 2018, S. 14-31.
- Beyer 2002 Andreas Beyer, Das Porträt in der Malerei, München/Hirmer 2002.
- Boissard 1596 Jean-Jacques Boissard, Vitae et icones sultanorum Turcicorum, Frankfurt am Main 1596.
- Boone 2016/2017 Elizabeth Hill Boone, Who they are and what they wear. Aztec costumes for European eyes, in: Res. Anthropology and aesthetics, vol. 67-68, 2016/2017, S. 316-335.
- Born, Dziwulski u. Messling 2015 Robert Born, Michał Dziwulski u. Guido Messling (Hg.), The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art, Ostfildern 2015.
- Büttner 2008 Nils Büttner, Die „Turckische Frawe“ und ihr Bad – Wahrheit und Fiktion eines topischen Elements europäischer Orientreiseberichte, in: Ulrike Ilg (Hg.), Text und Bild in Reiseberichten des 16. Jahrhunderts. Westliche Zeugnisse über Amerika und das Osmanische Reich, Venedig 2008, S. 95-133.

- Catterall u. Jirousek 2019 Sara Catterall u. Charlotte Jirousek, *Ottoman Dress and Design in the West. A Visual History of Cultural Exchange*, Indiana 2019.
- Crowe u. Cavalcaselle 1877 Joseph Archer Crowe u. Giovanni Battista Cavalcaselle, *Titian. His life and times. With some account of his family, chiefly from new and unpublished records*, London 1877.
- De Bry 1596 Theodor de Bry, *Vitae et icones Sultanorum turcicorum*, Frankfurt am Main 1596.
- De Busbecq 2012 Ogier Ghiselin de Busbecq, *The Life and Letters of Ogier Ghiselin de Busbecq. Seigneur of Bousbecque, Knight, Imperial Ambassador*, vol. 1, Bearbeitet und übersetzt von Charles Thornton Foster und F.H. Blackburne Daniell, Cambridge University Press, 2012.
- De Girolami Cheney 2018 Liana de Girolami Cheney, *Lavinia Fontana's Cleopatra the Alchemist*, in: *Journal of Literature and Art Studies*, vol. 8, Nr. 8, 2018, S. 1159-1180.
- De Nicolay 1568 Nicolas de Nicolay, *Quatre premiers livres de navigations*, Lyon 1568.
- De Winkel 2006 Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam 2006.
- Dernschwam 2012 Hans Dernschwam, *Ein Fugger-Kaufmann im Osmanischen Reich. Bericht von einer Reise nach Konstantinopel und Kleinasien 1553-1555. Mit einem Epigraphischen Anhang von Patrick Breternitz und Werner Eck (ins heutige Deutsch übertragen und neu herausgebracht von Hans Hattenhauer und Uwe Bake)*, Frankfurt am Main, Wien u. a. 2012.
- Desprez 1562 François Desprez, *Recueil de la diversité des habits*, Paris 1562.
- Dreier 1996 Franz Adrian Dreier, *Schalen und Teller des 16. Jahrhunderts mit Bildnissen in Hinterglasmalerei*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 38, 1996, S. 41-62.
- Engel 2015 Sabine Engel, *Ottoman Features in Venice*, in: Robert Born, Michał Dziewulski u. Guido Messling (Hg.), *The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art*, Ostfildern 2015.
- Erduman-Çalış 2008 Deniz Erduman-Çalış, *Osmanische Kostümgeschichte und Textilproduktion*, in: Deniz Erduman-Çalış (Hg.), *Tulpen, Kaftane und Levnî. Höfische Mode und Kostümalben der*

- Osmanen aus dem Topkapı-Palast İstanbul [Anlässlich der Ausstellung „Tulpen, Kaftane und Levnî. Höfische Mode und Kostümalben der Osmanen aus dem Topkapı-Palast İstanbul“ im Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (14.10.2008 - 11.1.2009)], München 2008, S. 18-39.
- Ermentini 1986 Lidia Ceserani Ermentini, Lidia, *Le tavolette da soffitto rinascimentali. La collezione della Banca Popolare di Crema*, Bd. 16, 1986, S. 97-138.
- Faroghi 2015 Suraiya Faroghi, *Cultural Exchanges Between the Ottoman World and Latinate Europe*, in: Robert Born, Michał Dziewulski u. Guido Messling (Hg.), *The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art*, Ostfildern 2015.
- Fischer 2009 Erik Fischer, Melchior Lorck. *Catalogue raisonné. Part One: The Turkish Publication*, Kopenhagen 2009.
- Flick 2003 Gert-Rudolf Flick, *Missing Masterpieces. Lost Works of Art 1450-1900*, London 2003.
- Freely 2009 John Freely, *The Grand Turk: Sultan Mehmet II. Conqueror of Constantinople, Master of an Empire and Lord of Two Seas*, London 2009.
- Fülemile 2016/2017 Ágnes Fülemile, *The Odalisque. Changes in the Meaning and Reception of an Orientalising Fine Arts Theme in Europe and Hungary*, in: Zsolt K. Lengyel (Hg.), *Ungarn-Jahrbuch. Zeitschrift für interdisziplinäre Hungarologie*, Bd. 33, 2016/2017, S.45-152.
- Golinelli 2009 Paolo Golinelli, Matilde di Canossa, In: Mario Caravale (Hg.), *Dizionario Biografico degli Italiani (DBI)*, Band 72, 2009, S. 114–126, online, [https://www.treccani.it/enciclopedia/matilde-di-canossa_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/matilde-di-canossa_(Dizionario-Biografico)/) (Letzter Aufruf: 27.09.2022).
- Giovio 1575 Paolo Giovio, *Novocomensis Episcopi Nvcerini Elogia Virorum bellica virtute illustrium*, Basel 1575.
- Gökyay 2002 Orhan Şaik Gökyay, Kızılelma, in; *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ankara 2002, Band 25, S. 559-561.
- Grafen v. Abensperg u. Traun 1898 Hugo Grafen von Abensperg und Traun (Hg.), *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Band 19, 1898 Wien.

- Grimmsmann 2016 Damaris Grimmsmann, Krieg mit dem Wort. Türkenpredigten des 16. Jahrhunderts im Alten Reich, Berlin/Boston 2016.
- Gronau 1903 Georg Gronau, Tizians Bildnisse türkischer Sultaninnen, in: Beiträge zur Kunstgeschichte (Franz Wickhoff gewidmet, von einem Kreise von Freunden und Schülern), 1903, S. 132-137.
- Gürtuna 1997 Sevgi Gürtuna, Osmanlı kadın giysisi (Doktorarbeit, Universität İstanbul), Istanbul 1997.
- Gürtuna 1999 Sevgi Gürtuna, Osmanlı Kadın Giysisi, İstanbul 1999.
- Haag u. Messling 2015 Sabine Haag u. Guido Messling (Hg.), Abendland und Halbmond. Der osmanische Orient in der Kunst der Renaissance, Wien 2015
- Happel 1688 Eberhard Werner Happel, Thesaurus Exoticorum, Wiering 1688.
- Hist. Kommission, Bayrische Akademie d. Wissenschaften 1955 Historische Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hg.), Neue deutsche Biographie, Band 2, Behaim-Bürkel, Berlin 1955.
- Holm u. Rasmussen 2021, S. 252 Bent Holm u. Mikael Bøgh Rasmussen, Imagined, Embodied and Actual Turks in Early Modern Europe, Wien 2021.
- Höfer 2008 Almut Höfer, Turcica: Annäherung an eine Gesamtbetrachtung repräsentativer Reiseberichte über das Osmanische Reich bis 1600, in: Ulrike Ilg (Hg.), Text und Bild in Reiseberichten des 16. Jahrhunderts. Westliche Zeugnisse über Amerika und das Osmanische Reich, Venedig 2008, S. 38-94.
- Hope 1980 Charles Hope Titian, London 1980.
- Ilg 2004 Ulrike Ilg, The Cultural Significance of Costume Books in Sixteenth-Century Europe, in: Catherine Richardson (Hg.), Clothing Culture. 1350-1650, 2004, S.29-48.
- Ilg 2008 Ulrike Ilg, „... ein Zeugnis nach dem Augenschein ist höher zu schätzen als zehn vom Hörensagen ...“. Text und Bild in Reiseberichten des 16. Jahrhunderts aus Amerika und dem Osmanisches Reich, in: Ulrike Ilg (Hg.), Text und Bild in Reiseberichten des 16. Jahrhunderts. Westliche Zeugnisse über Amerika und das Osmanische Reich, Venedig 2008, S. 11-18.

- İnalcık 1993 Halil İnalcık, Cizye, in; Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 1993, Band 8, S. 45-84.
- Kenanoğlu 2013 M. Macit Kenanoğlu, Zimmî, in; Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 2013, Band 44, S. 438-440.
- Kretschmer 2008 Hildegard Kretschmer, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Ditzingen 2008.
- Kuhl 2008 Isabel Kuhl, Cesare Vecellios Habiti antichi et moderni. Ein Kostüm-Fachbuch des 16. Jahrhunderts (Dissertation), Köln 2008.
- Kurtuluş 2008 Tuğba Kurtuluş, Höfische Kopfbedeckungen der Osmanen, in: Deniz Erduman-Çalış (Hg.), Tulpen, Kaftane und Levnî. Höfische Mode und Kostümalben der Osmanen aus dem Topkapı-Palast İstanbul [Anlässlich der Ausstellung „Tulpen, Kaftane und Levnî. Höfische Mode und Kostümalben der Osmanen aus dem Topkapı-Palast İstanbul“ im Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (14.10.2008 - 11.1.2009), München 2008, S. 192-203.
- Lady Mary 2006 Mary Wortley Montagu, Briefe aus dem Orient. Frauenleben im 18. Jahrhundert, Irmela Körner (Hg.), Wien 2006.
- Lemaire 2000 Gérard-Georges Lemaire, Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei, Paris 2000.
- Lorck 1646 Melchior Lorck, Tobias Gundermann (Hg.), Dess kunstreichen weitberuehmbten und wolerfahrenen Herrn Melchioris Lorichi, ... wolgerissene und geschnittene Figuren zu Ross und Fuss, sampt schönen türckischen Gebäwen und allerhand was in der Türckey zusehen ..., Hamburg 1646.
- Madar 2011 Heather Madar, Before the Odalisque. Renaissance Representations of Elite Ottoman Women, in: Early Modern Women. An Interdisciplinary Journal, vol. 6, 2011, S. 1-41.
- Malettke 2000 Klaus Malettke, Die Vorstöße der Osmanen im 16. Jahrhundert aus französischer Sicht, in: Bodo Guthmüller u. Wilhelm Kühlmann (Hg.), Europa und die Türken in der Renaissance, 2000, S. 373-394.
- Majer 1990 Hans Georg Majer, Zur Ikonologie der osmanischen Sultane, in: Martin Kraatz, Jürg Meyer zur Capellen,

- Dietrich Seckel (Hg.), Das Bildnis in der Kunst des Orients, 1990, S. 99-128.
- Majer 2000 Hans Georg Majer, Giovio, Veronese und die Osmanen. Zum Sultansbild der Renaissance, in: Bodo Guthmüller u. Wilhelm Kühlmann (Hg.), Europa und die Türken in der Renaissance, 2000, S. 345-372.
- Malipiero 1843 Domenico Malipiero, Annali Veneti dall'anno 1457 al 1500 del Senator Domenico Malipiero (1457-1500). Archivio storico Italiano, 7/1, Florenz 1843.
- Matuz 2012 Josef Matuz, Das Osmansiche Reich. Grundlinien seiner Geschichte, Darmstadt 2012.
- Mentges 2016 Gabriele Mentges, Mode, Städte und Nationen. Die Trachtenbücher der Renaissance, in: Jutta Zander-Seidel (Hg.), In Mode. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum [Nürnberg 3.12.2015 bis 6. 3. 2016], Nürnberg 2016, S- 144-151.
- Moser u. Weithmann 2010 Brigitte Moser u. Michael W. Weithmann, Kleine Geschichte İstanbuls, Regensburg 2012.
- Münkler 2005 Herfried Münkler u. Marina Münkler, Lexikon der Renaissance, München 2005.
- Northwick 1859 John Rushout Northwick, Catalogue of the Late Lord Northwick's Extensive and Magnificent Collection of Ancient and Modern Pictures. Cabinet of Miniatures and Enamels, and Other Choice Works of Art, and the Furniture, Plate, Wines and Effects, at Thirlestane House, Cheltenham, London 1859.
- Oberreiter 2013 Marianne Oberreiter, Die Entwicklung der italienischen Kostümzeichnung im Rahmen höfischer Festlichkeiten im Verlauf des 16. Jahrhunderts (Diplomarbeit), Wien 2013.
- Peirce 2017 Leslie Peirce, Empress of the East. How a European Slave Girl Became Queen of the Ottoman Empire, New York 2017.
- Peter u. Winterberg 2005 Mätressen - Die geheime Macht der Frauen, Teil 2, 2005, Minute 4:21 bis 4:45. Die dreiteilige, in Deutschland produzierte Dokumentationsreihe von Jan Peter und Jury Winterberg behandelt die Frauen von folgenden Männern: Ludwig XIV., Sultan Süleyman I. und Papst Alexander VI. <https://www.youtube.com/watch?v=TUIRSihuI9U> (Letzter Aufruf: 21.07.2022).

- Pisot 2017 Sandra Pisot (Hg.), Die Poesie der venezianischen Malerei. Paris Bordone, Palma il Vecchio, Lorenzo Lotto, Tizian, München/Hirmer 2017.
- Ponz 1776 Antonio Ponz, Viage fuera de España, Madrid 1776.
- Reda 2015 Günsel Reda, Renaissance in Europe and Sultanic Portraiture, in: Robert Born, Michał Dziwulski u. Guido Messling (Hg.), The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art, Ostfildern 2015.
- Richardson 2007 Carol M. Richardson, Locating Renaissance Art, Yale University Press 2007.
- Ridolfi 1648 Carlo Ridolfi, La meraviglie dell'arte. Ovvero, Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato, Bd. 1, 1648, Detlev Baron von Hadeln (Hg.), Società multigrafica editrice SOMU 1965.
- Riello 2019 Giorgio Riello, The world in a book. The creation of the global in sixteenth-century European costume books, in: Past and Present, Supplement 14, 2019, S. 281-317.
- Rodini 2020 Elizabeth Rodini, Gentile Bellini's Portrait of Sultan Mehmed II. Lives and Afterlives of an Iconic Image, London 2020.
- Rosenthal u. Jones 2008 Margaret F. Rosenthal and Ann Rosalind Jones, The Clothing of the Renaissance World. Europe, Asia, Africa, the Americas. Cesare Vecellio's *Habiti Antichi et Moderni*, London 2008.
- Rouillé 1553 Guillaume Rouillé, *Promptuarium iconum insigniorum à seculo hominum, subiectis eorum vitis, per compendium ex probatissimis autoribus desumptis*, Lyon, 1553.
- Rublack 2022 Ulinka Rublack, Die Geburt der Mode. Eine Kulturgeschichte der Renaissance, Stuttgart 2022.
- Sakaoğlu 2015 Necdet Sakaoğlu, Bu mülkün kadın sultanları. Valide sultanlar, hatunlar, hasekiler, kadinefendiler, sultaneefendiler, İstanbul 2015.
- Samsinger 2010 Elmar Samsinger (Hg.), Österreich in İstanbul III . K. (u.) K. Präsenz im Osmanischen Reich. With Abstracts in English. Türkçe özetler ile, Münster 2010.
- Saviello 2010 Alberto Saviello, El gran turco als „maskierter“ Tyrann. Ein Topos druckgraphischer Darstellungen osmanischer Sultane im 15. und 16. Jahrhundert, in: Catarina Schmidt Arcangeli u. Gerhard Wolf (Hg.), *Islamic Artefacts in the*

- Mediterranean World. Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer, 2010, S. 217-230.
- Scarce 2003 Jennifer Scarce, *Women's Costume of the Near and Middle East*, London 2003.
- Schill 2005 Peter Schill, *Ikonographie und Kult der hl. Katharina von Alexandrien im Mittelalter. Studien zu den Szenischen Darstellungen aus der Katharinenlegende (Dissertation)*, München 2005.
- Schnitzer 1995 Claudia Schnitzer (Hg.), *Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, 20. August bis 12. November 1995. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, 15. Dezember 1995 bis 17. März 1996*, Dresden 1995.
- Sevin 1973 Nureddin Sevin, *Onüç asırlık Türk kıyâfet târihine bir bakış*, Istnabul 1973.
- Smith 2014 Charlotte Colding Smith, *Images of Islam, 1453–1600. Turks in Germany and Central Europe*, London 2014.
- Spanke 2003 Daniel Spanke, *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*, Bonn 2003.
- Syndikus u. Rogge 2013 Candida Syndikus u. Sabine Rogge (Hg.), *Caterina Cornaro. Last Queen of Cyprus and Daughter of Venice Ultima regina di Cipro e figlia di Venezia*, Münster/New York 2013.
- Vasari 1966 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte, nelle redazioni del 1550 e 1568*, Band 6, Rosanna Bettarini u. Paola Barocchi (Hg.) Florenz 1966.
- Vecellio 1590 Cesare Vecellio, *De Gli Habiti Antichi, Et Moderni di Diuerse Parti del Mondo*, Venedig 1590.
- Venturelli 2020 Paola Venturelli, *Tavolette da soffitto cremasche di inizio Cinquecento. Dame e cavalieri da un antico palazzo lombardo*, Mailand 2020.
- Vintilă-Ghițulescu 2011 Constanța Vintilă-Ghițulescu (Hg.), *From Traditional Attire to Modern Dress. Modes of Identification, Modes of Recognition in the Balkans (XVIth-XXth Centuries)*, Newcastle 2011.
- Vitzthum 2008 Iris Gräfin Vitzthum, *Von Kontinuität und Geometrie. Der Schnitt des osmanischen Kaftankostüms*, in: Deniz

- Erduman-Çalış (Hg.), Tulpen, Kaftane und Levnî. Höfische Mode und Kostümalben der Osmanen aus dem Topkapı-Palast İstanbul [Anlässlich der Ausstellung „Tulpen, Kaftane und Levnî. Höfische Mode und Kostümalben der Osmanen aus dem Topkapı-Palast İstanbul“ im Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (14.10.2008 - 11.1.2009), München 2008, S. 132-140.
- Wenzel 2004 Michael Wenzel, Frauengalerien im Kontext der enzyklopädischen Porträtsammlung in den Kunst- und Wunderkammern – Die Beispiele München und Innsbruck, in: Simone Roggendorf (Hg.), (En)gendered. Frühneuzeitlicher Kunstdiskurs und weibliche Porträtkultur nördlich der Alpen, 2004, S. 87-110.
- Wethey 1971 Harold Edwin Wethey, The Paintings of Titian. II. The Portraits, London 1971.
- Wilhelm von Tripolis 1992 Wilhelm von Tripolis, Notitia de Machometo. De statu Sarracenorum. Kommentierte lateinisch deutsche Textausgabe von Peter Engels, Würzburg/Altenberge 1992.
- Wolter 2002 Gundula Wolter, Teufelshörner und Lustäpfel. Modekritik in Wort und Bild, Marburg 2002.

8 Abbildungsverzeichnis

Kapitel 1

- Abb. K1.1 Der Großtürke Mehmed II. (El gran turco), Staatliche Museen zu Berlin, online, <https://id.smb.museum/object/825966/der-gro%C3%9Ft%C3%BCrke-mehmed-ii--el-gran-turco> (Letzter Aufruf: 15.01.2023).
- Abb. K1.2 Medaille des Johannes VIII. Palaiologos, Staatliche Museen zu Berlin (museum-digital), online, <https://smb.museum-digital.de/object/148415> (Letzter Aufruf: 15.01.2023).
- Abb. K1.3 Apokalypsenzyklus (Detailausschnitt: Einsperrung des Teufels), Web Gallery of Art, online, https://www.wga.hu/html_m/m/master/xunk_it/xunk_it2c/12galati.html (Letzter Aufruf: 28.01.2023).
- Abb. K1.4 Palaiologenbildnis mit Drachenhelm, Alberto Saviello, El gran turco als „maskierter“ Tyrann. Ein Topos druckgraphischer Darstellungen osmanischer Sultane im 15. und 16. Jahrhundert, in: Catarina Schmidt Arcangeli u. Gerhard Wolf (Hg.), *Islamic Artefacts in the Mediterranean World. Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*, 2010, S. 222, Abb. 6.
- Abb. K1.5 Alexander der Große mit Drachenhelm, The National Gallery of Art, online, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.43513.html> (Letzter Aufruf: 15.01.2023).
- Abb. K1.6 Hektors Abschied von Andromache, Casa d'aste Capitolium Art, online, <https://www.capitoliumart.it/en/lot/the-farewell-of-hector-and-andromache/xlt-38567> (Letzter Aufruf: 29.01.2023).
- Abb. K1.7 Darstellung des türkischen Drachen und der europäischen Mächte, Felice Feliciano, *Pronostico o vero prophetia de la venuta del Turcho*, Florenz 1471/2, fol. 96v.
- Abb. K1.8 Fatih Sultan Mehmed der Eroberer, The National Gallery, online, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gentile-bellini-the-sultan-mehmet-ii> (Letzter Aufruf: 15.01.2023).
- Abb. K1.9 Mehmed II., The British Museum, online, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1879-1213-304 (Letzter Aufruf: 27.01.2023).
- Abb. K1.10 Mehmed II., Kaiser der Türken, The New York Public Library, Digital Collections, online, <https://digitalcollections.nypl.org/items/40a4fbd0-3c69-0137-cf20-5d5066c2d72b> (Letzter Aufruf: 27.01.2023).

Kapitel 2

- Abb. K2.1 Süleyman I. (Grant Turck) und seine Gemahlin Hürrem (Roxelane), Robert Born, Michał Dziewulski u. Guido Messling (Hg.), *The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art*, Ostfildern 2015, Kat. Nr. 104, S. 198 u. 199.
- Abb. K2.2 Süleyman I. (Grant Turck) und seine Gemahlin Hürrem (Roxelane), Seriendruck, Germanisches Nationalmuseum, online, <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/StN774> u. <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/StN775> (Letzter Zugriff: 31.01.2023).
- Abb. K2.3 Bildnis der Maria von Österreich, Königin von Ungarn und Böhmen und des Ludwig II., König von Ungarn (Seriendruck), Royal Collection Trust, online, <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/611552/maria-regina-ungarne> u. <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/611553/ludovic-rex-ungarne> (Letzter Zugriff: 31.01.2023).
- Abb. K2.4 Bildnis des Königs Franz I. von Frankreich (Seriendruck), Germanisches Nationalmuseum, online, <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/StN773> (Letzter Zugriff: 31.01.2023).
- Abb. K2.5 Versuchungen des heiligen Antonius (Detailausschnitt: Teufel in Frauengestalt), *Indumentaria y costumbres en la España*, online, http://opusincertumhispanicus.blogspot.com/2012/12/el-brial_29.html (Letzter Aufruf 14.08.2022).
- Abb. K2.6 Portrait von Maria von Burgund als Heilige Maria Magdalena, Musée Condé, online, <https://www.musee-conde.fr/fr/notice/pe-588-portrait-de-marie-de-bourgogne-en-sainte-marie-madeleine-d4d1fea7-4965-42e8-9dad-6a8a8b800706> (Letzter Aufruf 14.08.2022).
- Abb. K2.7 Die Todesstunde, Staatliche Kunstsammlungen, online, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/548363> (Letzter Aufruf 15.08.2022).
- Abb. K2.8 Roxelane, Gemahlin des Süleyman I., Galleria degli Uffizi, online, <https://fotoinventari.uffizi.it/it/ricerca-opere> (Letzter Aufruf: 18.08.2022).
- Abb. K2.9 Roxelane, Gemahlin des Süleyman I., Museo Nacional de Artes Visuales, online, <http://acervo.mnav.gub.uy/obras.php?q=ni:26> (Letzter Aufruf: 18.08.2022).
- Abb. K2.10 Sultan Süleyman und seine Gemahlin Hürrem Sultan, Germanische Nationalmuseum, online, <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/HG4295> (Letzter Aufruf: 18.08.2022).
- Abb. K2.11 Türkenpaar als Umkehrbild (DIGNITAS MAHVMETANA - SVPERBIA TVRTECHA), Wolfgang Harms, Micahel Schilling, *Das illustrierte Flugblatt der frühen Neuzeit. Traditionen – Wirkungen – Kontexte*, 2008, S. 239, Abb.1.

- Abb. K2.12 Die Zukünftige Retirat des Weldbezwingers Bounaparte aus Egiptenland, Sultan Selim III. und der britische Vizeadmiral Horatio Nelson, Stanford Libraries, online, <https://purl.stanford.edu/rs301bb1028> (Letzter Aufruf: 06.02.2023).
- Abb. K2.13 Türke mit zwei Gefangenen, OE24, online, <https://www.oe24.at/oesterreich/politik/fpoe-comic-sorgt-vor-wien-wahl-fuer-aufregung/3377650> (Letzter Aufruf: 12.02.2023).

Kapitel 3

- Abb. K3.1a Sulimano, Kaiser der Türken, The British Museum, online, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1878-0713-4164 (Letzter Aufruf: 24.08.2022).
- Abb. K3.1b La Rossa, The British Museum, online, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1878-0713-4166 (Letzter Aufruf: 24.08.2022).
- Abb. K3.2 Suleyman und Rossa, in: Guillaume Rouillé, *Promptuarium iconum insigniorum à seculo hominum, subiectis eorum vitis, per compendium ex probatissimis autoribus desumptis* (1553), S. 235.
- Abb. K3.3 Solymanus und Rossa, aus: Andrea Gessners (Hg.), *Kunstliche vnd eigentliche Bildtnussen der Rhömischen Keyseren, ihrer Weybern vnd Kindern. auch anderer verrümpften Personen, wie die auff alten Pfennigen erfunden sind: sampt ainer kurtzen Beschreybung jhrens Härkommens, Läbens vnnd Abschaids, auss den aller bewärtesten Geschichtschreybern allenthalben zusammen getragen* (1558), S. 686.
- Abb. K3.4 Saladinus (Sultan Saladin, 1137/8-1193), Wikimedia Commons, online, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cristofano_dell%27altissimo,_saladino,_ante_1568_-_Serie_Gioviana.jpg. (Letzter Aufruf: 27.10.2022).
- Abb. K3.5 Sultan Saladin, Wikimedia Commons, online, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SaladinRexAegypti.jpg> (Letzter Aufruf: 15.02.2023).
- Abb. K3.6 Königin von Saba, Rijksmuseum Amsterdam, online, <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Liber+Chronicarum+saba&p=1&ps=12&st=Objects&ii=1#/RP-P-2016-49-25-4,1> (Letzter Aufruf: 30.08.2022).
- Abb. K3.7 Sibille, Kunsthistorisches Museum Wien, online, <https://www.khm.at/objektdb/detail/89/> (Letzter Aufruf: 30.08.2022).
- Abb. K3.8 Volutenkrater mit rotfiguriger Malerei (attisch), Vorderseite: Der Tod des Talos (Detailausschnitt: Medea), H. Sichtermann, *Griechische Vasen in Unteritalien*, Tübingen 1966, Taf. 24.

- Abb. K3.9 Krater mit rotfiguriger Vasenmalerei (lukanisch), Vorderseite: Medea im Schlangenwagen und Strahlenkranz, (Detailausschnitt: Medea), The Cleveland Museum of Art, online, <https://www.clevelandart.org/art/1991.1> (Letzter Aufruf: 30.08.2022).
- Abb. K3.10 Begräbnis Sultan Beyazids II, Erduman-Çalış (Hg.), Tulpen, Kaftane und Levnî. Höfische Mode und Kostümalben der Osmanen aus dem Topkapı-Palast İstanbul [Anlässlich der Ausstellung „Tulpen, Kaftane und Levnî. Höfische Mode und Kostümalben der Osmanen aus dem Topkapı-Palast İstanbul“ im Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (14.10.2008 - 11.1.2009)], München 2008, S. 43, Abb. 1.
- Abb. K3.11 Gemahlin des Schah Tahmasp I., Guillaume Rouillé, Promptuarium iconum insigniorum à seculo hominum, subiectis eorum vitis, per compendium ex probatissimis autoribus desumptis (1553), S. 236.
- Abb. K3.12 Salomo empfängt die Königin von Saba, Flickr, online, <https://www.flickr.com/photos/136891509@N07/49399976851/in/photostream/> (Letzter Aufruf: 31.08.2022).
- Abb. K3.13 Kostümstudien, The Metropolitan Museum of Art, online, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340816> (Letzter Zugriff: 9.11.2022).
- Abb. K3.14 Schale mit dem Bildnis der Hürrem (Roxelane), Bayerisches Nationalmuseum, online, <https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/sammlung/00006814> (Letzter Aufruf: 18.08.2022).
- Abb. K3.15 Mihrimah als heilige Katharina von Alexandrien, Art UK, online, <https://artuk.org/discover/artworks/camera-daughter-of-suleiman-the-magnificent-as-saint-catherine-207525/search/keyword:camera--referrer:global-search> (Letzter Aufruf: 09.09.2022).
- Abb. K3.16 Mihrimah (Camera), Tochter Süleyman I., Pera Müzesi, online, <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/mihrimah-sultan/1228> (Letzter Aufruf: 18.02.2023).
- Abb. K3.17 Darstellung Mariens im Tempel, Gallerie dell'Accademia, online, <https://www.gallerieaccademia.it/en/presentation-virgin-temple-members-scuola-grande-della-carita> (Letzter Aufruf: 18.02.2023).
- Abb. K3.18 La dame de turquie, Rijksmuseum Amsterdam, online, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.224845> (Letzter Aufruf: 06.08.2022).
- Abb. K3.19 Rosa, in: Hendrik Budde u. Gereon Sievernich (Hg.), Europa und der Orient, Gütersloh/München 1989, S. 345, Abb. 413 (laut Unidam).
- Abb. K3.20 Rossa, Auktionshaus Christie's, online, <https://www.christies.com/en/lot/lot-6393395> (Letzter Aufruf: 01.10.2022).

- Abb. K3.21 Mihrimah (Dumelia), in: Sabine Haag u. Guido Messling (Hg.), *Abendland und Halbmond. Der osmanische Orient in der Kunst der Renaissance*, Wien 2015, S. 65.
- Abb. K3.22 Mihrimah (Camelia), Victoria and Albert Museum, London, <https://collections.vam.ac.uk/item/O515334/turkish-sultans-sultan-as-and-other-print-pieter-coecke-van/> (Letzter Aufruf: 03.10.2022).
- Abb. K3.23 Mihrimah (Cameria), Musée Fabre, online, https://museefabre.montpellier3m.fr/recherche/musee%3AMUS_BIEN%3A2056?is_search_page=1&search=65.2.1¤tPage=1 (Letzter Aufruf: 03.03.2023).
- Abb. K3.24 Türkische Sultanin als heilige Katharina von Alexandria (Hürrem?), Galleria degli Uffizi, online, <https://fotoinventari.uffizi.it/it/ricerca-opere> (Letzter Aufruf: 09.09.2022).
- Abb. K3.25 Bildnis einer jungen Frau im türkischen Kostüm, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Berlin, online, <https://id.smb.museum/object/944786/bildnis-einer-jungen-frau-im-t%C3%BCrkischen-kost%C3%BCm> (Letzter Aufruf: 17.09.2022).
- Abb. K3.26 Sitzender Schreiber, Isabella Stewart Gardner Museum, online, <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10755#object-details> (Letzter Aufruf: 10.09.2022).
- Abb. K3.27 Sitzende türkische Frau, The British Museum, online: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Pp-1-20 (Letzter Aufruf: 04.08.2022).
- Abb. K3.28 Haube eines Janitscharen (Keçe/Börk), LEO-BW, online, https://www.leo-bw.de/web/guest/detail/-/Detail/details/DOKUMENT/blm_museumsobjekte/1599FC084C0F06FD17F72F9EFAF35727/Haube+eines+Janitscharen (Letzter Aufruf: 19.09.2022).
- Abb. K3.29 Irene und Hürrem/Mihrimah, als Digitalisat bereitgestellt von Ilse Jung (Leiterin Publikationen & Bildrechte) am 08.11.2022, Kunsthistorisches Museum Wien (nicht ausgestellt).
- Abb. K3.30 Grand Dame Turque, In Internet Archive (online Bibliothek), https://archive.org/details/bub_gb_HCv8ztoKBIYC/page/n104/mode/2up (Letzter Aufruf: 27.08.2022).
- Abb. K3.31 Turcici Imperatoris Uxor, The British Museum, online, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-1209-3311 (Letzter Aufruf: 14.11.2022).
- Abb. K3.32 Rossa, Royal Collection Trust, online, <https://www.rct.uk/collection/406152/rosa-consort-of-suleiman-emperor-of-the-turks> (Letzter Aufruf: 20.09.2022).

- Abb. K3.33 Frau mit Apfel Händen, The National Gallery of Art, online, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.435.html#bibliography> (Letzter Aufruf: 09.09.2022).
- Abb. K3.34 Porträt einer Frau im türkischen Kostüm, The John and Mable Ringling Museum of Art, online, <http://emuseum.ringling.org/emuseum/objects/24004/portrait-of-a-woman> (Letzter Aufruf: 09.09.2022).
- Abb. K3.35 Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, Kunsthistorisches Museum Wien, online, www.khm.at/de/object/1276/ (Letzter Aufruf: 09.09.2022).
- Abb. K3.36 Krönung Balduins I., The University of Iowa, online, <https://events.uiowa.edu/25798> (Letzter Aufruf: 10.11.2022).
- Abb. K3.37 Eleonore von Gonzaga (1598-1655), Kaiserin, im Alter von zwei Jahren, Kunsthistorisches Museum Wien, online, www.khm.at/de/object/2506/ (Letzter Aufruf: 25.10.2022).
- Abb. K3.38 Die Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel, Museo del Prado, online, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-archduke-leopold-william-in-his-picture/461e64f1-71a3-46fb-961b-3958286a12c5?searchid=bff7ae58-c6f5-d0cf-b94c-20915baa1d5e> (Letzter Aufruf: 09.09.2022).
- Abb. K3.39 Allegorie der Eitelkeit (Titel laut Auktionshaus: Porträt von Roxelane, Haseki Hürrem Sultan), Auktionshaus Sotheby's, online, <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/arts-of-the-islamic-world-india-including-fine-rugs-and-carpets-2/a-portrait-of-roxelana-haseki-hurrem-sultan-1506> (Letzter Aufruf: 01.10.2022).
- Abb. K3.40 Allegorie der Eitelkeit, Accademia Carrara, online, <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/C0050-00034/> (Letzter Aufruf: 10.09.2022).

Kapitel 4

- Abb. K4.1 Rosa, als Digitalisat bereitgestellt von Ilse Jung (Leiterin Publikationen & Bildrechte) am 13.04.2022, Kunsthistorisches Museum Wien (nicht ausgestellt).
- Abb. K4.2 Mathilde von Canossa, Wikimedia Commons, online, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Matilde_di_Canossa.jpg (Letzter Aufruf: 25.09.2022).
- Abb. K4.3 Mathilde von Canossa, Galleria Sabauda, online <https://museireali.beniculturali.it/catalogo-on->

line/#/dettaglio/58420_Ritratto%20di%20Matilde%20di%20Canossa
(25.09.2022).

- Abb. K4.4 Kleopatra die Alchemistin, Catalogo generale dei Beni Culturali, online,
<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/120096245>
(25.09.2022).
- Abb. K4.5 Donna Turca, Gallica, Bibliothèque nationale de France (digitale Bibliothek),
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446755d> (Letzter Aufruf 06.08.2022).
- Abb. K4.6 Favorita del Turco, Gallica, Bibliothèque nationale de France (digitale
Bibliothek), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446755d> (Letzter Aufruf
06.08.2022).
- Abb. K4.7 Mathilde, Commons Wikimedia, online
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mathilde_von_Canossa_auf_Thron.j
pg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mathilde_von_Canossa_auf_Thron.jpg) (Letzter Aufruf: 27.09.2022).
- Abb. K4.8 Mathilde von Canossa, Toscana Matildica, online,
<https://toscanamatildica.wordpress.com/matilde-di-canossa/> (Letzter Aufruf:
27.09.2022).
- Abb. K4.9 Roxolane, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, online,
<http://data.onb.ac.at/rec/baa20607443> (Letzter Aufruf: 22.09.2022).
- Abb. K4.10 Rossa, The British Museum, London, online,
https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1878-0713-1824 (Letzter
Aufruf: 05.09.2022).
- Abb. K4.11 Nobilis faemina ex Caramama - Camilla Solymanni Turcarum imperatoris filia
- Princeps faemina Turcica, Gallica, Bibliothèque nationale de France (digitale
Bibliothek), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447128r> (Letzter Aufruf
06.08.2022).
- Abb. K4.12 Theaterkarte berühmter Königinnen, Roxane, die erste Frau Alexander des
Großen, The British Museum, online,
https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-0513-495 (Letzter
Aufruf: 26.11.2022).
- Abb. K4.13 Philipp Galle, Asien, 1585-1590, Kupferstich, 15.4 × 8.9 cm, Königliche
Bibliothek Belgiens, Brüssel, Inv. Nr. S.I 1741.
- Abb. K4.14 Eine Dame in Maskerade, verkleidet als Sultanin, Auktionshaus Sotheby's,
online [https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/arts-of-the-islamic-
world-india-including-fine-rugs-and-carpets/circle-or-follower-of-sir-peter-
lely-a-lady-in](https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/arts-of-the-islamic-world-india-including-fine-rugs-and-carpets/circle-or-follower-of-sir-peter-lely-a-lady-in) (Letzter Aufruf: 27.11.2022).
- Abb. K4.15 Meryem Uzerli als Hürrem Sultan, aus Muhteşem Yüzyıl (dt. Das prächtige
Jahrhundert, Pinterest, online,
<https://tr.pinterest.com/pin/1093882196968074567/> (Letzter Aufruf:
27.11.2022).

- Abb. K4.16 Deniz Çakır als Şah Sultan, Schwester Süleymans, aus Muhteşem Yüzyıl (dt. Das prächtige Jahrhundert, Fanpop, online <https://www.fanpop.com/clubs/muhtesem-yuzyil-magnificent-century/images/33350481/title/sah-sultan-photo> (Letzter Aufruf: 27.11.2022).
- Abb. K4.17 Rossa, Wikipedia, online, https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Haseki_Huerrem_Sultan_Roxelane.jpg (Letzter Aufruf: 08.09.2022).
- Abb. K4.18 Sultan Agha Khanum (Corasi), The British Museum, online, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1878-0713-1838 (Letzter Aufruf: 06.09.2022).
- Abb. K4.19 Frau spielt ein Portativ, The Metropolitan Museum of Art, online, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/422588> (Letzter Aufruf: 26.10.2022).
- Abb. K4.20 Tamira, Gemahlin von Assam Begi (Hasan Pascha 1516-1571), The British Museum, online, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1878-0713-1827 (Letzter Aufruf: 02.10.2022).
- Abb. K4.21 Rossa, Art UK, online <https://artuk.org/discover/artworks/rossa-wife-of-suleiman-the-magnificent-25913> (Letzter Aufruf: 02.10.2022).
- Abb. K4.22 Deckenpaneel aus dem Palast Sforzesco in Mailand, Crema Online, online https://www.cremaonline.it/cronaca/26-08-2014_Le+tavolette+rubate+al+Castello+Sforzesco+di+Milano+%22provengono+da+un+soffitto+cremasco%22 (Letzter Aufruf: 28.10.2022).
- Abb. K4.23 Ruziæ Soldane, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, online, <https://open.smk.dk/artwork/image/KKSgb6147> (Letzter Aufruf: 08.10.2022).
- Abb. K4.24 Ein Kleriker kniet vor der Jungfrau und dem Christuskind, The Metropolitan Museum of Art, online, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/429693> (Letzter Aufruf: 07.10.2022).
- Abb. K4.25 Glaube, The National Gallery of Victoria, online, <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/32079/> (Letzter Aufruf: 07.10.2022).
- Abb. K4.26 Türkische Frauen beim Gebet, Statens Museum for Kunst, online, <https://open.smk.dk/artwork/image/KKS1966-17> (Letzter Aufruf: 08.10.2022).

9 Abbildungen

Kapitel 1



Abb. K1.1 Antonio di Jacopo d'Antonio del Pollaiuolo oder Meister der Wiener Passion, Der Großtürke Mehmed II. (EL GRAN TVRKO), um 1470, Kupferstich, 27.8 × 19.9 cm (Blattmaß), Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. 140-1879.



Abb. K1.2 Antonio Pisanello, Medaille des Johannes VIII. Palaiologos (Vs), um 1438, 15.5 cm und 325.0 g, Bronzeguss, Staatliche Museen zu Berlin (museum-digital), Inv. Nr. 18203909.



Abb. K1.3 Ottaviano Nelli (Umkreis), Apokalypsenzyklus (Detailausschnitt: Einsperrung des Teufels, um 1420, Fresko, Galatina, Basilika Santa Caterina d'Alessandria.



Abb. K1.4 Künstler (unb.), Palaiologenbildnis mit Drachenhelm, 2. H. 15. Jh., Niello, 3.4×1.8 cm, Petit Palais in Paris, Sammlung Dutuit.



Abb. K1.5 Andrea del Verrocchio Werkstatt, Alexander der Große mit Drachenhelm, um 1483, Marmor, 55.9×36.7 cm, Washington D.C., The National Gallery of Art, Inv. Nr. 1956.2.1.



Abb. K1.6 Alessandro Varotari (Il Padovanino), Hektors Abschied von Andromache, 17. Jh., Öl auf Leinwand, 131.00 × 111.00 cm, Brescia, Casa d'aste Capitolium Art, Lot 290.



Abb. K1.7 Felice Feliciano, Darstellung des türkischen Drachen und der europäischen Mächte, aus: Pronostico o vero prophetia de la venuta del Turcho, 1471/2, Maße u. Technik (unb.), Harvard University, Houghton Library, MS Typ 157, fol. 96v.



Abb. K1.8 Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmed der Eroberer, 1480, Öl auf Leinwand, 69.9 × 52.1 cm, London, The National Gallery, Inv. Nr. NG3099.



Abb. K1.9 Künstler (unb.), Mehmed II., aus: *Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens*, 1585, Kupferstich, 17.5 × 14.4 cm, London, The British Museum, Inv. Nr. 1879,1213.304.



Abb. K1.10 Tobias Stimmer, Mehmed II., Kaiser der Türken, aus: *Novocomensis Episcopi Nvcerini Elogia Virorum bellica virtute illustrium*, 1575, Holzschnitt, Maße (unb.), The New York Public Library, Digital Collections, Inv. Nr. 57868255.

Kapitel 2



Abb. K2.1 Erhard Schön, Süleyman I. (Grant Turck) und seine Gemahlin Hürrem (Roxelane), um 1530, Holzschnitt (koloriert), 36.5 × 26.2 cm, Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein, Inv. Nr. Xyl. 315 u. 316.



Abb. K2.2 Hans Sebald Beham, Süleyman I. (Grant Turck) und seine Gemahlin Hürrem (Roxelane), Seriendruck, um 1530, Holzschnitt, Durchmesser: 6.7 und 6.6 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. StN774 u. StN775.



Abb. K2.3 Hans Beham, Bildnis der Maria von Österreich, Königin von Ungarn und Böhmen und des Ludwig II., König von Ungarn (Seriendruck), um 1530, Holzschnitt, Durchmesser: beide ca. 6.7 cm, London, Royal Collection Trust, Inv. Nr. RCIN 611552 u. RCIN 630442.



Abb. K2.4 Hans Beham, Bildnis des Königs Franz I. von Frankreich (Seriendruck), um 1530, Holzschnitt, Durchmesser: ca. 6.7 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. StN773.



Abb. K2.5 Künstler (unb.), Versuchungen des heiligen Antonius (Detailausschnitt: Teufel in Frauengestalt), um 1480, Aufbewahrungsort (unb.).



Abb. K2.6 Meister der Magdalenen-Legenden, Porträt von Maria von Burgund als Heilige Maria Magdalena, um 1510, Öl auf Holz, 29.0 × 25.0 cm, Château de Chantilly, Musée Condé, Inv. Nr. PE 588.

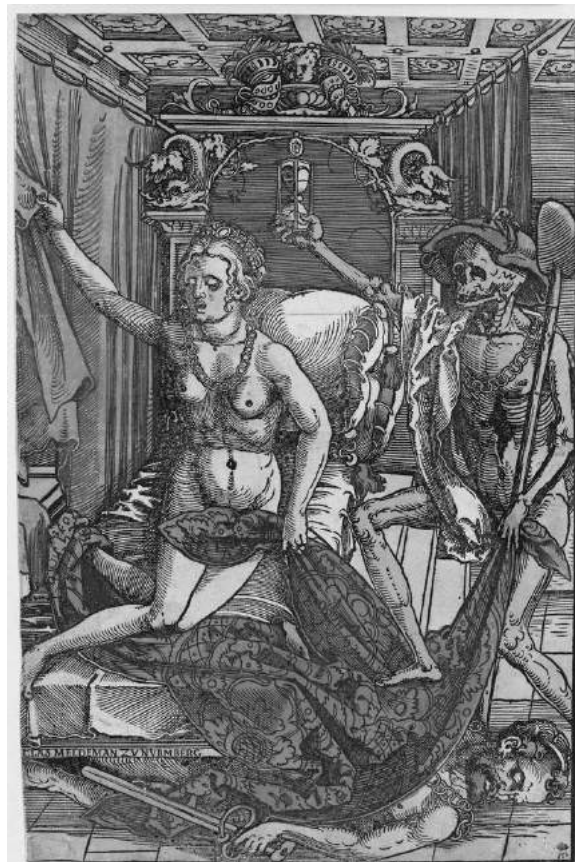


Abb. K2.7 Sebald Beham, Die Todesstunde, 1522, Holzschnitt, 38.3 × 25.3 cm, Staatliche Kunstsammlungen (Online Collection), Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. A 2184.



Abb. K2.8 Cristofano Dell'Altissimo, Roxelane, Gemahlin des Süleyman I., 1552-1556, Öl auf Holz, 60.0 × 44.0 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 14 - 1890.



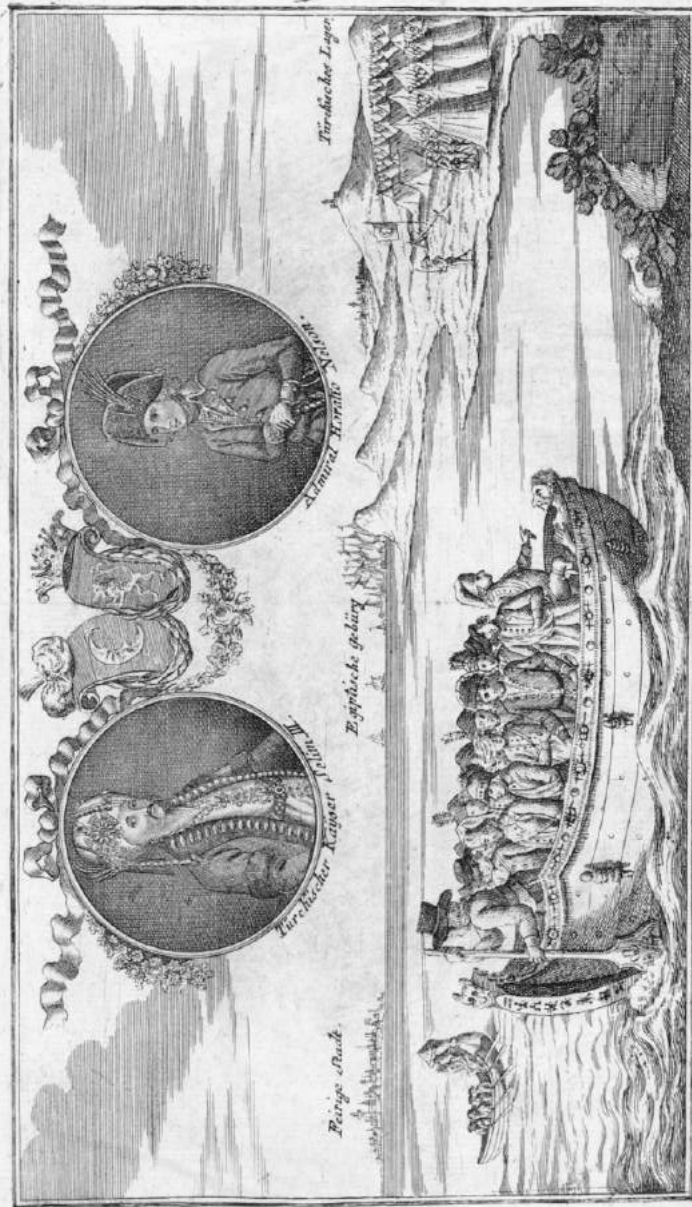
Abb. K2.9 Künstler (unb.), Gemahlin des Süleyman I., 16. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 68.0 × 53.0, Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales, Inv. Nr. ni:26.



Abb. K2.10 Cornelis van Dort, Sultan Süleyman (Vs) und seine Gemahlin Hürrem Sultan (Rs), um 1610; Pappel, gedreht u. geprägt, Durchmesser: 4,5 cm, Nürnberg, Germanische Nationalmuseum, Inv. Nr. HG4295.



Abb. K2.11 Künstler (unb.), Türkenpaar als Umkehrbild (DIGNITAS MAHVMETANA - SVPERBIA TVRTESCHA), Ende 16. Jahrhundert, Radierung, Maße (unb.), Erlangen, Universitätsbibliothek.



Die Zukünftige Retirat des Welbbezwingers Bounaparte aus Egiptenland

Daß dem Nelson uns geschickten, mücht wir es seltten sagen,
 Das nun unsere Meuterei an dem stillen ganz vorbey
 Von die bloßet von Uegenden, hat uns nicht aus Egipten wandern.
 Das wir unser selme Zeit, in der Welt noch bringen weit.
 Die Uegend im Meer zu finden beginn Carr. 1798.

Admiral Horatio Nelson
 Sultan Selim III
 Egiptische Stadt
 Türkische Lager

Daß Carr wird an uns noch denken, weil wir ihm treue Brüder sind,
 Und wird uns doch ein Schicksal schicken, vor unser Menschengegen,
 Nach dem halb dem u ohne dem, dem ich zurück das Gott erbarne,
 Galt die Zeit aus Egiptenland, Pitt Joseph ist das nicht ein Schand.

Abb. K2.12 Michel Hennin, Die Zukünftige Retirat des Welbbezwingers Bounaparte aus Egiptenland, Sultan Selim III. und der britische Vizeadmiral Horatio Nelson, 1798, Technik (unb.), 19 × 27 cm, Kalifornien, Stanford Libraries, Ident. Nr. 693267106.



Abb. K2.13 Nach Erhard Schön, Türke mit zwei Gefangenen, aus: FPÖ-Wahlkampfcomic, Sagen aus Wien, 2010.

Kapitel 3



Abb. K3.1a Matteo Pagani, Sulimano, 1540-1553, Holzschnitt, 52.5 × 36.0 cm, London, The British Museum, Inv. Nr. 1878,0713.4164.



Abb. K3.1b Matteo Pagani, La Rossa, 1540-1553, Holzschnitt, 52.0 × 35.9 cm, London, The British Museum, Inv. Nr. 1878,0713.4166.



Abb. K3.2 Guillaume Rouillé, Suleyman und Rossa, aus: Promptuarium Iconum Insigniorum, 1553, Holzschnitt, Maße (unb.) S. 235.



Abb. K3.3 Andrea Gessner, Solymanus und Rossa, aus: Kunstliche vnd aigendliche Bildtussen der Rhömischen Keyseren, ihrer Weybern vnd Kindern. auch anderer verrümpften Personen, wie die auff alten Pfennigen erfunden sind: sampt ainer kurtzen Beschreybung jhrens Härkommens, Läbens vnnd Abschaids, auss den aller bewärteten Geschichtschreybern allenthalben zusammen getragen, 1558, Holzschnitt, Maße (unb.) S. 686.



Abb. K3.4 Cristofano Dell'Altissimo, Saladinus (Sultan Saladin, 1137/8-1193), 1552-1568, Öl auf Leinwand, 59.0 × 45.0, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 14–1890.



Abb. K3.5 Künstler (unb.), Sultan Saladin, 15 Jh., Technik, Maße und Ort (unb).



Abb. K3.6 Michel Wolgemut u. Wilhelm Pleydenwurff (Werkstatt), Königin von Saba, aus: Liber Chronicarum, 1493, Holzschnitt, 9.4 × 8.4 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-2016-49-25-4.



Abb. K3.7 Francesco d' Ubertini, Sibylle, 1525-1550, Öl auf Holz, 70.0 × 53.4 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. GG 2682.



Abb. K3.8 Talos Maler, Volutenkrater mit rotfiguriger Malerei (attisch), Vorderseite: Der Tod des Talos (Detailausschnitt: Medea), 425 v. Chr. bis 375 v. Chr., Keramik, Maße (unb.), Ruvo di Puglia, National Museum Jatta, Inv. Nr. 1501.



Abb. K3.9 Künstler (unb.), Krater mit rotfiguriger Vasenmalerei (lukanisch), Vorderseite: Medea im Schlangenwagen und Strahlenkranz, (Detailausschnitt: Medea), um 400 v. Chr., Keramik, Durchmesser oben: 49.9 cm, Höhe: 50.5 cm, Ohio, The Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1991.1.



Abb. K3.10 Künstler (unb.), Begräbnis Sultan Beyazids II., Selimnâme, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, 18.7 × 7.0 cm, İstanbul, Topkapı-Palast-Museum, 1597/98, fol. 62a.



Abb. K3.11 Guillaume Rouillé, Gemahlin des Schah Tahmasp I., aus: *Promptuarium Iconum Insigniorum*, 1553, Holzschnitt, S. 236.



Abb. K3.12 Bonifazio de' Pitati, Salomo empfängt die Königin von Saba, Öl auf dreibogiger Leinwand, um 1550, 182.0 × 444.0 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia.



Abb. K3.12a Bonifazio de' Pitati, Salomo empfängt die Königin von Saba (Detailausschnitt: Königin von Saba), Öl auf dreibogiger Leinwand, um 1550, 182.0 × 444.0 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia.



Abb. K3.13 Künstler (unb., Umkreis Rosso Fiorentino), Kostümstudien, 1494-1540, Stift und braune Tinte auf Papier, 32.7 × 21cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 80.3.93.



Abb. K3.14 Künstler (unb.), Schale mit dem Bildnis der Hürrem (Roxelane), um 1550, Farbloses Glas mit Hintergrundbemalung, Lüsterfarben, Blattgold, Muschelgold und-silber, Durchmesser 44.0 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. G 553.



Abb. K3.15 Tizian Werkstatt, Mihrimah als heilige Katharina von Alexandrien, um 1560, Öl auf Leinwand, 99.3 × 71.5 cm, London, Art UK, Inv. Nr. P.1978.PG.463.



Abb. K3.16 Künstler (unb.), Mihrimah (Cameria), Tochter Süleyman I., um 1550, Öl auf Leinwand, 98.5 × 67.8 cm, İstanbul, Pera Müzesi, Inv. Nr. 102.



Abb. K3.17 Tizian, Marias Tempelgang, 1534-1538, Öl auf Leinwand, 3.3 × 7.7 m, Venedig, Gallerie dell'Accademia, Hall XXIV.



Abb. K3.17a Tizian, Marias Tempelgang (Detailausschnitt: Anna), 1534-1538, Öl auf Leinwand, 3.3 × 7.7 m, Venedig, Gallerie dell'Accademia, Hall XXIV.



Abb. K3.18 François Desprez, La dame de turquie, aus: Recueil de la diversité des habits, 1562, Holzschnitt, 14.7 × 85.0 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-OB-33.887, fol. 62v.



Abb. K3.19 Künstler (unb.), Rosa, 17. Jh., Öl auf Leinwand, 63.7 × 54.7 cm, İstanbul, Courtesy of the Amram Family Collection.



Abb. K3.20 Künstler (unb.), Rossa, 17. Jh., Öl auf Leinwand, 112.5 × 87.2 cm, London, Auktionshaus Christie's, Lot 132.



Abb. K3.21 Künstler (unb.), Mihrimah (Dumelia), nach 1576, Papier auf Karton, 13.7 × 10.9 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, GG_5191.



Abb. K3.22 Van Der Heyden Pieter (Stecher), Hieronymus Jérôme Cock (Verleger), Mihrimah (Camelia), um 1550, Kupferstich, 38.1 × 25.7 cm, Rom, Istituto Centrale per la Grafica, Inv. Nr. S-FC71952.



Abb. K3.23 Anguissola Sofonisba, Mihrimah (Cameria), 16. Jh., Öl auf Leinwand, 72 × 59 cm, Montpellier, Musée Fabre, Inv. Nr. 65.2.1.



Abb. K3.24 Tizian, Türkische Sultanin als heilige Katharina von Alexandria (Hürrem?), um 1550, Öl auf Leinwand, 101.0 × 72.0 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 909/1890.



Abb. K3.25 Jacopo Ligozzi, Bildnis einer jungen Frau im türkischen Kostüm, 1614, Aquarell, 17.4 × 14.1 cm, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Ident. Nr. KdZ 15237.



Abb. K3.26 Gentile Bellini, Sitzender Schreiber, 1479-81, Braune Tinte, Aquarell und Gold auf Papier, 18.2 × 14 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, Inv. Nr. P15e8.



Abb. K3.27 Gentile Bellini, Sitzende türkische Frau, um 1480, Zeichnung auf Papier, 21.4 × 17.6 cm, London, The British Museum, Inv. Nr. Pp,1.20.



Abb. K3.28 Haube eines Janitscharen (Keçe/Börk), vor 1691, Filz und Leinen, Landesarchiv Baden-Württemberg (LEO-BW), Inv. Nr. D 204.



Abb. K3.29 Künstler (unb.), Irene und Hürrem, 1580/1590, Technik (unb.), 162.0 × 154,9 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, GG 8246.



Abb. K3.30 Nicolas de Nicolay, Grand Dame Turque, aus Quatre premiers livres de navigations, 1568, Holzschnitt, Internet Archive (online Bibliothek).

TURCICI IMPERATORIS UXOR.



CCIII.

Die Türkisch Kayserin in ihrer Kleidung.

Die Türkisch Kayserin zuhant/
Sicht in solchem Schmuck vnd Gewand.

Täglich daher/ ansehnlich prächtig/
Zu Ehren ihrem Gemahl Großmächtig.

Abb. K3.31 Hans Weigel, Turcici Imperatoris Uxor, aus Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam feminarum singulari arte depicti, 1577, Holzschnitt, 23.7 × 16.9 cm, London, The British Museum, Inv. Nr. 1871,1209.3311.



Abb. K3.32 Künstler (unb.), Rossa, 1600-1670, Öl auf Leinwand, 49.3 × 36.8 cm, London, Royal Collection Trust, Inv. Nr. RCIN 406152.



Abb. K3.33 Tizian, Frau mit Apfel Händen, um 1550, Öl auf Leinwand, 97.8 × 73.8 cm, Washington D.C., The National Gallery of Art, Inv. Nr. 1939.1.292.



Abb. K3.34 Tizian Werkstatt, Porträt einer Frau im türkischen Kostüm (Hürrem?), um 1550, Öl auf Leinwand, 99.5 × 77.5 cm, Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, Inv. Nr. SN58.

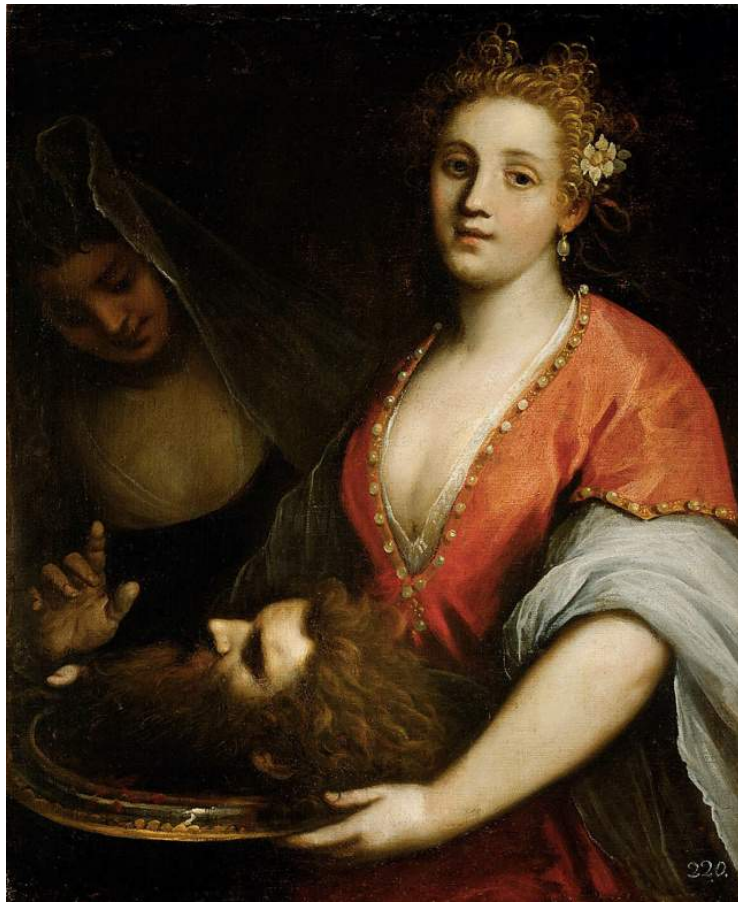


Abb. K3.35 Jacopo Negretti, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, um 1599, Öl auf Leinwand, 92.0 × 76.0 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. Gemäldegalerie, 39.



Abb. K3.36 Antonio Vassilacchi, Krönung Balduins I. (Detailausschnitt: Frau in türkischem Kostüm), um 1580, Öl auf Leinwand, Maße (unb.), Venedig, Palazzo Ducale, Inv. Nr. (unb.).



Abb. K3.37 Peter Paul Rubens Werkstatt, Eleonore von Gonzaga (1598-1655), Kaiserin, im Alter von zwei Jahren, 1600-1, Öl auf Leinwand, 74,3 × 50,9 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. GG 3339.



Abb. K3.38 David Teniers der Jüngere, Die Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel, 1647-1651, Öl auf Kupferplatte, 104.8 × 130.4 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. P001813.



Abb. K3.38a David Teniers der Jüngere, Die Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel (Detailausschnitt: Junge Venezianerin mit Wiesel), 1647-1651, Öl auf Kupferplatte, 104.8 × 130.4 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. P001813.



Abb. K3.39 Tizian Werkstatt, Allegorie der Eitelkeit (Titel laut Auktionshaus: Porträt von Roxelane, Haseki Hürrem Sultan), um 1550., Öl auf Leinwand, 110.5 × 92cm, London, Auktionshaus Sotheby's, Lot 82.



Abb. K3.40 Sacchi Giovanni Antonio de' detto Pordenone (Schule), Allegorie der Eitelkeit, 1540-60, Öl auf Leinwand, 94.0 cm × 111.0 cm, Bergamo, Accademia Carrara, C0050-00034.

Kapitel 4



Abb. K4.1 Künstler (unb.), Rosa, nach 1576, Papier auf Karton, 14.0 × 10.8 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. GG_5190.



Abb. K4.2 Giuseppe Rivelli, Mathilde von Canossa, um 1540, Tempera auf Holz, Maße (unb.), Mantua, Museo Francesco Gonzaga).



Abb. K4.3 Lavinia Fontana, Mathilde von Canossa, 2. Hälfte 16. Jh., Öltempera auf Holz, 47.0 × 34.5 cm, Turin, Galleria Sabauda, Inv. Nr. 720 - Galleria Sabauda.



Abb. K4.4 Lavinia Fontana, Kleopatra die Alchemistin, um 1605, Öl auf Leinwand, 87.5 × 71.0, Rom, Galleria Spada.



Abb. K4.5 Cesare Vecellio, Donna Turca, aus: De Gli Habiti Antichi, Et Moderni di Diuerse Parti del Mondo, 1590, Holzschnitt, Bibliothèque nationale de France (Digitalisat), fol. 407r.



Abb. K4.6 Cesare Vecellio, Favorita del Turco, aus: De Gli Habiti Antichi, Et Moderni di Diuerse Parti del Mondo, 1590, Holzschnitt, Bibliothèque nationale de France (Digitalisat), Fol. 391v.

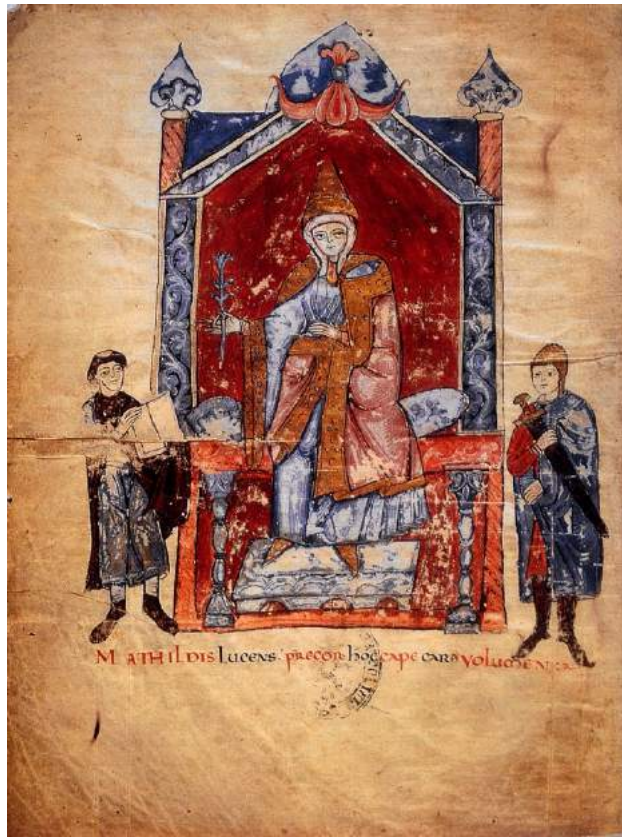


Abb. K4.7 Künstler (unb.), Mathilde, aus: Vita Mathildis des Donizo, um 1115, Vatikanstadt, BAV, Ms. Vat. lat. 4922, fol. 7v.



Abb. K4.8 Künstler (unb.), Mathilde von Canossa, 14. Jh., Freistehendes Fresko, 53.0 × 50.0 cm, Privatsammlung, Ort (unb.)



Abb. K4.9 Wilhelm August Rieder (Zeichner), Johann Nepomuk Passini (Stecher), Roxolane, 19. Jh., Kupferstich, 28.0 × 21.7 cm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Inv. Nr. Pk 476, 14 POR MAG.



Abb. K4.10 Theodor de Bry, Rossa, aus: Vitae et icones Sultanorum turcicorum, 1596, Kupferstich, 15.5 × 13.0 cm, London, The British Museum, Inv. Nr. 878,0713.1797.

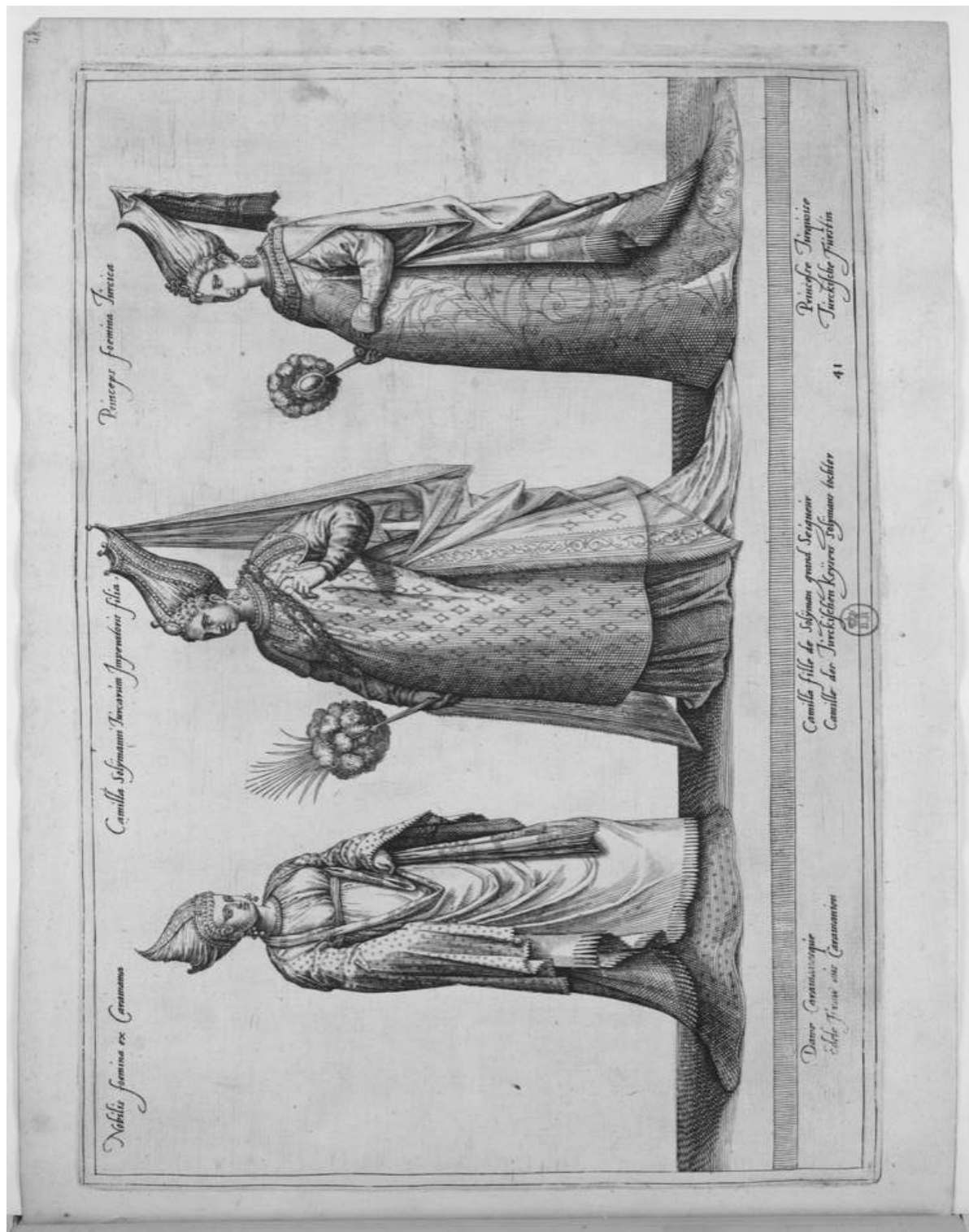


Abb. K4.11 Jean-Jacques Boissard, Nobilis faemina ex Caramama - Camilla Solymanni Turcarum imperatoris filia - Princeps faemina Turcica, aus: *Habitus variarum orbis gentium*, 1581, Kupferstich, Bibliothèque nationale de France (Digitalisat), Tafel 41.



Abb. K4.12 Stefano della Bella, Theaterkarte berühmter Königinnen, Roxane, die erste Frau Alexander des Großen, 1644, Radierung, 9.0 × 5.6 cm, London, The British Museum, Inv. Nr. 1871,0513.495.



Abb. K4.13 Philipp Galle, Asien, 1585-1590, Kupferstich, 15.4 × 8.9 cm, Brüssel, Königliche Bibliothek Belgiens, Inv. Nr. S.I 1741.



Abb. K4.14 Umkreis Sir Peter Lely, Eine Dame in Maskerade, verkleidet als Sultanin, 2. H. 17. Jh., Öl auf Leinwand, 75.0 × 62.0 cm, London, Auktionshaus Sotheby's, Lot 73.



Abb. K4.15 Meryem Uzerli als Hürrem Sultan, aus *Muhteşem Yüzyıl* (dt. Das prächtige Jahrhundert), Pinterest (online).



Abb. K4.16 Deniz Çakır als Şah Sultan, Schwester Süleymans, aus *Muhteşem Yüzyıl* (dt. Das prächtige Jahrhundert), Pinterest (online).



Abb. K4.17 Künstler (unb.), Rossa, 18. Jh., Öl auf Leinwand, İstanbul, Topkapı-Palast-Museum, Resim Koleksiyonu ve Padisah Portreleri.



Abb. K4.18 Theodor de Bry, Sultan Agha Khanum (Corasi), aus: Vitae et icones Sultanorum turcicorum, 1596, Kupferstich, 15.3 × 13.0 cm, London, The British Museum, Inv. Nr. 1878,0713.1824.



Abb. K4.19 Künstler (unb.), Frau spielt ein Portativ, 16. Jh., Holzschnitt, 35.5 × 23.2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 2013.942.



Abb. K4.20 Theodor de Bry, Tamira, Gemahlin von Assam Begi (Hasan Pascha 1516-1571), aus: Vitae et icones Sultanorum turcicorum, 1596, Kupferstich, 15.3 × 13.0 cm, London, The British Museum, Inv. Nr. 1878,0713.1827



Abb. K4.21 Künstler (unb.), Rossa, 16. Jh., Öl auf Holz, 77.0 × 53.5 cm, Winchester, Hampshire County Council Arts and Museums Service, Inv. Nr. FA 2006.620.



Abb. K4.22 Künstler (unb.), Deckenpaneele des Castello Sforzesco in Mailand, Ende 15. Jh.,
Tempera auf Holz, Maße (unb.), Ort (unb.).



Abb. K4.23 Melchior Lorck, Ruziæ Soldane, 1581, Holzschnitt, 24.0 × 14.9 cm,
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. KKSgb6147.



Abb. K4.24 Albrecht Altdorfer, Ein Kleriker kniet vor der Jungfrau und dem Christuskind, um 1500-1538, Holzschnitt, 16.8 × 12.1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 31.1.2.



Abb. K4.25 Heinrich Aldegrever, Glaube, 1528, Holzschnitt, 8.5 × 6.6 cm, Melbourne, The National Gallery of Victoria, Inv. Nr. 1278.561-3.



Abb. K4.26 Melchior Lorck, Türkische Frauen beim Gebet, 1555-1559, Zeichnung, 18.7 × 22.5 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. KKS1966-17.

10 Abstract (Deutsch)

Die Masterarbeit befasst sich mit dem Thema türkischer Sultaninnenporträts in der Frühen Neuzeit Europas. Das Ziel ist es, einen Korpus an Sultaninnenporträts als Primärquelle zu erstellen und anhand dessen die motivische Entwicklung des Genres zu untersuchen. Dabei sollen unter anderem Fragen zur Entstehung, historischen Hintergründen und Verwendung von Bildvorlagen beantwortet werden. Die Arbeit soll zudem versuchen, die Werke in verschiedene Bildtypen einzuteilen und mit Hilfe von Erwin Panofskys dreistufigem Interpretationsmodell in einen kunst- und kulturhistorischen Kontext zu setzen. Das Forschungsinteresse liegt dabei auf der Frage, wo und wann das erste Sultaninnenbild aufkam und mit welcher historischen Figur es verknüpft ist. Es soll untersucht werden, inwiefern die Sultaninnen als solche erkennbar sind und welche ikonographischen Elemente dabei eine Rolle spielen. Die Arbeit stellt somit eine wichtige Basis für weitere Forschungen in diesem Bereich dar, da das Thema bislang in der Kunstgeschichte wenig Beachtung gefunden hat. Die Ergebnisse dieser Arbeit können somit einen wertvollen Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte leisten und das Verständnis für die Darstellung türkischer Sultaninnenporträts in Europa im 16. Jahrhundert vertiefen.

11 Abstract (English)

The master's thesis deals with the topic of portraits of Turkish sultanas in early modern Europe. The goal is to create a corpus of portraits of sultanas as a primary source and use it to examine the iconographic development of the genre. This includes answering questions about the origin, historical backgrounds, and use of prototypes. The thesis also aims to categorize the works into different image types and use Erwin Panofsky's three-level interpretation model to put them into an art historical and cultural context. The research interest lies in the question of where and when the first sultana image emerged and with which historical figure it is associated. It will be examined to what extent the sultanas are recognizable as such and which iconographic elements play a greater role. This work thus represents an important basis for further research in this field, as the topic has received little attention in art history so far. The results of this work can therefore make a valuable contribution to art and cultural history and deepen the understanding of the representation of Turkish sultanas in 16th-century Europe.