

DAS KOSTÜM

DER DEUTSCHEN RENAISSANCE 1480-1550

Von Paul Post †

Das »Kostüm der deutschen Renaissance« bietet in den dieser Darstellung gesetzten Zeitgrenzen – 1480–1550 – weniger als der Titel verheißt, und zwar da, wo sie halt macht; doch, wo sie anhebt, um so mehr. Denn die Stilperiode der deutschen Renaissance nimmt in der Kunst das ganze Jahrhundert ein, das Ende des 15. Jahrhunderts aber rechnet noch zur Spätgotik. Und doch bildet der hier gewählte Zeitabschnitt kunst- und auch kostümgeschichtlich ein sinnvolles Ganzes. In seinem Kern liegt die Blütezeit der deutschen Renaissance mit weit über Deutschlands Grenzen leuchtenden Namen wie Dürer und Grünewald, Holbein und Cranach. Ihr Hauptwirken liegt zwischen 1500 und 1530. Die Blüten, die hier zur Frucht reifen, befruchtet der Samen, den der Süd Sturm des neuen Weltwerdens aus Italien heranweht. Doch Saft, Kraft und ihre eigene Würze dankt diese Kunst dem Mutterboden, aus dem sie entsprossen und mit dem sie verwurzelt bleibt. Es sind die um neue Ausdrucksformen ringenden letzten Jahrzehnte der ausklingenden deutschen Spätgotik, Ausklang nur dem Namen nach; unterirdisch und oft nur halb verschüttet sprudelt ihre unerschöpfliche Formenwelt, im stillen spendend weiter. – Muß das volle Verständnis der Hochblüte also von hier seinen Ausgang nehmen, ihr Abklingen endet erst um die Jahrhundertmitte. Erst ein Blick auf die zwei Jahrzehnte 1540–1550, in denen sich das Erstarren der neuen Formen zum Manierismus vorbereitet, rundet das Bild dieser einzigartigen Epoche deutscher Kunst und damit zugleich des Kostüms. Und nichts bezeugt eindrucksvoller den engen Verband von Kunst und Kostüm als die Tatsache, daß sich Werden, Erblühen und Vergehen des Kostüms dieser Epoche dem eingangs gekennzeichneten Stilverlauf in drei Etappen zwanglos einfügt. –

Wir freuen uns, diesen Aufsatz aus dem Nachlaß von Prof. Dr. Paul Post veröffentlichen zu können. Prof. Post hat die letzten Lebensjahre in unserem Kreise verlebt, und das Germanische Nationalmuseum verdankt seinem umfassenden Wissen auf dem Gebiet der Waffen- und Kostümkunde außerordentlich wertvolle Anregungen. Wir danken Frau Clarissa Post, die den Nachlaß dem Germanischen Nationalmuseum übergeben hat und Frau Dr. M. Braun-Ronsdorf, die freundlicherweise Erläuterungen zu den Abbildungen verfaßte.

Erst an zweiter Stelle nennen wir nach der Renaissance die andere große Geistesmacht, die Reformation, obwohl sie dem hier behandelten Zeitraum seinen gemeingültigen Namen gegeben hat und Deutschland in den Mittelpunkt des Weltgeschehens rückt. So unabsehbar ihre religiösen und politischen Folgen, der Kunst, als Ganzes gesehen, ist sie eher abträglich, und was insbesondere das Kostüm betrifft, so verliert die Entwicklung mit der Abspaltung des protestantischen Nordens vom altgläubigen Süden regional ein gut Teil seiner Einheitlichkeit, auf die die Auswahl unserer Tafeln Bedacht zu legen hat. Wie in den bildenden Künsten behauptet der Süden dank der engeren Fühlung zum tonangebenden kaiserlichen Hof und der anregenden Nachbarschaft Italiens die Führung. Maßgeblich für den Norden in Kleiderfragen wird das Haupt des Protestantismus, der kursächsische Hof zu Dresden, und in dem Maße, in dem sich gegen die Jahrhundertmitte die Kluft zum Süden vertieft, ist hier bei allem Reichtum Erstarren und provinzielle Rückständigkeit die Folge. Der Einfluß der Fürstenhöfe ist indessen nicht zu überschätzen. Hauptträger der Mode wird das zu Reichtum und Einfluß gelangte Bürgertum in den großen Reichs- und Handelsstädten, wie namentlich Augsburg und Nürnberg, Frankfurt und Köln. Bildnisse des Patriziats dieser Städte liefern denn auch das Hauptanschauungsmaterial. Dank der hochentwickelten deutschen Bildniskunst eine untrügliche Quelle, haben überdies die Auftraggeber selbst gewiß über genaueste Wiedergabe ihres Kostüms in Schnitt, Stoff und Farbe eifersüchtig gewacht. Waltet doch eine von Reichstags- und Ratsbeschlüssen ständig erneuerte Kleiderordnung, die jedem Stand in unzähligen Abstufungen: Edelmann, Bürger und Bauer, strengstens vorschreibt, was er an Schmuck, edlen Stoffen und Pelzen und in welchem Schnitt tragen oder nicht tragen darf. Angeblich überhandnehmendem Aufwand steuernd, dienten diese »Reichsordnungen« vor allem der Einhaltung einer aller Welt sichtbaren ständischen Rangordnung. Das Kostüm gewann so eine uns heute ganz fremde erhöhte gesellschaftliche Bedeutung, fast vergleichbar den militärischen Rangabzeichen unserer Uniform. Nur ein Vorgang mag dies beleuchten. Der ungetreuen Frau eines Nürnberger Patriziers wird als schwere Buße das Vorrecht ihrer standesgemäßen Kleidung aberkannt und der gehörnte Gatte – Ehescheidungen gibt es nicht – geht bis zum Kaiser, dies untragbare Schandmal abzuwenden. Doch für die hohe Wertung des Kostüms sind noch viel eindrucksvollere Dokumente zur Hand.

In seinem »*klaidungbuechlin*« läßt sich *Matthäus Schwarz*, aus altem Augsburger Patriziergeschlecht, Buchhalter des Anton Fugger, mit nicht weniger als 157 kolorierten Federzeichnungen von wechselnder Qualität Jahr für Jahr vom Mutterleib an bis zu seinem 63. Jahr (1560) in ständig wechselndem Kostüm abkonterfeien. Nicht reine Eitelkeit allein, auch aus-

gesprochene kostümliche Liebhaberei, wie sie aus anderen Aufträgen von ihm hervorgeht, waren dabei die Triebfeder. Veit Conrad, sein Sohn (geb. 1541), hat es für die eigene Person, allerdings nur wenige Jahre, fortgesetzt. Man könnte so Matthäus Schwarz getrost den Vater der Kostümgeschichte nennen. Seine über fünf Jahrzehnte sich erstreckende Kostümfolge wird durch begleitende, eigenhändige Angaben über Benennung, Stoff, Farbe und Verwendungszweck der abgebildeten Garnituren vollends zu einer einzigartigen Quelle für das deutsche Renaissancekostüm in seiner Glanzzeit und an einem Kulturzentrum ersten Ranges und nimmt drum billigerweise in unserer Bilderreihe breitesten Raum ein (Abb. 12, 13, 14, 18, 19, 29).

Zugleich bekommen wir hier eine Vorstellung vom unerhörten Kleideraufwand der Epoche im gehobenen Bürgertum. Für ein Jahr werden oft sechs Kostüme und mehr von kostbarstem Stoff vorgeführt, manchmal drei oder mehr Anzüge zugleich und für besondere Gelegenheiten. Auf dieses gesteigerte Interesse am Kostüm, ein offenbares Anliegen des Humanismus, das der geforderten Pflege der schönen menschlichen Erscheinung entspricht, stoßen wir vor allem in Künstlerkreisen. So legt der Augsburger Maler Hans Burgkmair in einer Zeichnung sein Kostüm als Bräutigam und Hochzeiter fest (Abb. 6). Albrecht Dürers Stolz auf seine modische Erscheinung bezeugt sein strahlendes Selbstbildnis von 1498 (Madrid, Prado) als *Gentiluomo*, auch modisch augenscheinlich unter dem Einfluß des ersten Aufenthalts in Venedig, von wo er Pirckheimer so humoristisch von seinen welschen Kleiderkäufen berichtet. Aber vor allem, er wie Hans Holbein d. J. verschmähen es nicht, genaue Kostümzeichnungen von der Nürnbergerin, der Baselerin, zu verschiedenen Gelegenheiten gekleidet, zu liefern. – Das reiche bildliche Anschauungsmaterial tröstet einigermaßen über den fast völligen Ausfall von Originalkostümen hinweg. Und der prachtvolle Augsburger Kostümharnisch des Wilhelm von Rogendorf, von Koloman Colman geschlagen (Abb. 30), liefert das plastische Bild von der deutschen Landsknechtstracht, die einen so wesentlichen Anteil an der Kostümgestaltung hat.

Die Gesamtentwicklung des abendländischen Kostüms, so auch in dieser klassischen Epoche, vollzieht sich in ihren Hauptelementen, wie in den Einzelbildungen durchaus *sinnvoll*. Die Auswahl der Tafeln in enger Zeitfolge und ihre Beschreibung dient durch Rück- und Vorverweise dem Verständnis des organischen Vorgangs, wodurch die verwirrende Formenwelt allein zu bewältigen ist und einprägsam wird. Der Sinn dieser Formen und ihres Wandels liegt in der dem Zeitstil gemäßen Gestaltung der menschlichen Erscheinung. Auch hierzu liefert die Beschreibung wesentliche Fingerzeige. Wir können uns daher hier zum Schluß zusammenfassend mit einer stildeutenden Konturierung des Gesamtverlaufs in den

Hauptzügen begnügen, wie er innerhalb der eingangs genannten drei Phasen abrollt. Die angesetzten Zeitgrenzen geben dabei nur einen ungefähren Anhalt, da die Übergänge, der Natur der Bekleidung entsprechend, überall fließend bleiben.

Sturm- und Drangzeit. 1480–1500

Diesen Zeitbegriff, übernommen von der Gärungsperiode, die im 18. Jahrhundert das klassische Zeitalter der deutschen Literatur vorbereitet, hat die Kunstgeschichte auf die ähnlich gelagerte Kunst des sogenannten Hausbuchmeisters und des jungen Dürers angewandt. Nichts kann treffender das Kostüm ihrer Zeit kennzeichnen. Die Neugestaltung der menschlichen Erscheinung, Hauptanliegen jeder Umwälzung in den bildenden Künsten, war es niemals mehr als in der Renaissance, nach-eifernd dem nackten Körperideal der Antike. Vorahnend wird das Zeitkostüm hier zum Wegbereiter unter Vorangang der Kleidung des Mannes, in stürmerischem Drang ihn fast bis aufs Hemd entkleidend. Diese von den sechziger zu den achtziger Jahren sich vollziehende revolutionäre Umwälzung veranschaulicht die Gegenüberstellung von Abb. 1 und 2. Den überkommenen, hochgeschlossenen Schoßbrock (Abb. 1) ersetzt ein kurzes Schultermäntelchen (Abb. 2). In kaum verhüllter Unterkleidung und bloßem Hals, dem prall anliegenden, tief ausgeschnittenen Wams mit in der Taille angenestelter Hose, wird der Körper in ganzer Länge, fast anatomisch erkennbar, dem Auge preisgegeben. Der rudimentäre Wamsärmel legt halb den Arm bloß (Abb. 3) und wird in seinen Schlitzen vom Ärmel des Hemdes überspült, das seine wichtige Rolle hier und am Halse zu spielen beginnt. Den Sieg des Wamses über den Schoßbrock vollendet dessen schrittweise Rückbildung und Auflösung (Abb. 2, 5). Vergebens suchen Kleiderordnungen (1476–95) dieser Verknappung und Entblößung Einhalt zu tun, besonders der anstößig erscheinenden Freilegung des Hosenlatzes, obwohl erst Vorstufe seiner monströsen Ausartung. Ein höchst zukunftsreiches, echtes Renaissancemotiv, eine Parallelerscheinung zum Bauglied des Baluster, taucht in den neunziger Jahren am Ärmel auf, seine rhythmische Gliederung und Schwellung durch Gruppen oder Anreihung von Querwülsten, geschlitzt und mit buntem Stoff unterlegt (Abb. 5, 6). Selbst das altehrwürdige lange Gewand, der *Tappert*, von der neuen Bewegung ergriffen, öffnet sich über dem Wams in ganzer Länge und gibt in neuer typischer Tragweise dem klassischen Repräsentationsgewand der Renaissance Gestalt, der *Schaube* (Abb. 1, 3, 6 rechts), seit

1482 unter diesem neuen Namen nachweisbar. Daneben bildet sich bereits die kurze, sich lebensfähiger erweisende knielange Schaubе aus (Abb. 6 links). Auch das bekrönende Wahrzeichen des Renaissancekostüms, das *Barett*, entstand durch Aufkrepung der überkommenen Kappe in dieser schöpferischen Zeit der neunziger Jahre (Abb. 6) (als »birretum« 1494 erstmals in einer Frankfurter Rechnung genannt). Der Drang nach Neugestaltung der Kopfbekleidung in Form und Tragweise spiegelt sich bereits aufs lebendigste in einem Tafelbild zu Beginn des letzten Jahrzehnts in der Mannigfaltigkeit seiner Krempehüte und in kühner Schräge auf dem bis zur Schulter wallenden Haar, auch einem Zeichen dieser ungehemmten Zeit. Zu besonderen Anlässen beginnt man ähnlich der Frau die Haarfülle in einer gestrickten Haube zu fangen (Abb. 6 rechts). Der Umschwung von gotischer zu renaissancemäßiger Trachtformulierung vollzieht sich am augenfälligsten in der Fußbekleidung, der jähnen Umkehr vom Schnabelschuh zum runden, breiten »Kuhmaul« der Frührenaissance im Beginn der neunziger Jahre (Abb. 6), eine geradezu symbolhafte Formulierung des Stilwandels.

Der gekennzeichneten Entwicklung setzt die Frauenkleidung natürliche Grenzen, ohne daß sie auch hier zu verkennen ist; so im vertieften Décolleté, dem der Männerkleidung nachgebildeten Brustausschnitt und der Kürzung der Ärmel, überall das Hemd zur Geltung bringend (Abb. 2, 5). Selbst die geöffnete Schaubе wird in die weibliche Garderobe übernommen. In ihrer eigensten Domäne, der Kopftracht, herrscht eine aureolenförmige Haube vor (Abb. 1), der eine lange Entwicklung beschieden ist.

Hochblüte. 1500–1530

Eine gute Vorstellung von der menschlichen Gestalt, wie sie die Renaissance schön findet, liefern die Zeichnungen von Albrecht Dürer, der wie kein anderer deutscher Künstler um die Erreichung des klassischen Ideals bemüht ist. An die Stelle überschlanker, magerer Körperlichkeit mit langgestreckten Gliedmaßen in schwebender Haltung, eckigen Bewegungen, treten nun breitschultrige Gestalten von eher untersetzter Figur, festgegründet auf stämmigen Beinen. Das Gleichmaß wird durch Betonung der horizontalen Körperlinien gegenüber den aufstrebenden erzielt, des Gerundeten gegenüber dem Spitzigen. Dies neue Körperideal und seine Rhythmisierung findet im Kostüm der deutschen Renaissance seine glänzende Erfüllung. Die Garderobe und ein gut Teil der Gewandmotive, mit der diese Umformung bestritten wird, hat die »Sturm- und Drangzeit«

bereits im wesentlichen vorgebildet; auch das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts bewahrt im ganzen noch einen vorbereitenden Charakter. Die überkommene Wamstracht mit Mäntelchen waltet noch vor (Abb. 8). Das geschlitzte Querwulstmotiv am Ärmel greift um sich, nun auch vom Frauenkleid übernommen (Abb. 8). Hier führt die Anpassung der Schauben ans Frauliche zu einem zukunftsreichen neuen Kleidertyp, das von vorn zu öffnende »Schaubenkleid«, wie wir es nennen, an allen Säumen durch reichen Pelzbesatz seine Herkunft verratend. Das Signal zum Einzug einer neuen Zeit gibt das voll ausgebildete Barett mit ausladendem Nacken- und Stirnschirm, das auf seinem Siegeszug als beherrschende Kopfbedeckung auch die volle Gunst der Frau erobert (Abb. 8). Dafür beschenkt die Frau mit der Ausbildung des Brusttuchs zu einem Zierstück ersten Ranges die Männertracht der ersten zwei Jahrzehnte. Zu voller Reife gedeiht das Renaissancekostüm in einem schier überschwenglichen Formen- und Farbenreichtum erst im 2. und 3. Jahrzehnt, in denen auch die deutsche Kunst der Welt ihre reifsten Werke schenkt. Zum alltäglichen Manneskleid wird die nunmehr unbemäntelte Wamstracht, in der sich Matthäus Schwarz 1516 präsentiert, »auf deutsch« gekleidet, wie ausdrücklich vermerkt (Abb. 12). Das eingangs gekennzeichnete neue Körperideal verwirklichen die beherrschenden Horizontalen des breitkrepfigen, verflachten »Tellerbarets«, und der Brustausschnitt, die schwellenden Ärmel und Oberschenkelhosen runden die Gliedmaßen, die Bodenständigkeit betont das breite »Kuhmaul« der Schuhform. Die ausgeprägte Männlichkeit dieser Epoche – verglichen mit dem femininen Anstrich der vergangenen Jahrzehnte – gerät zum Exzeß im Zurschautragen des Geschlechts im (mit Wolle) »gefüllten Hosenlatz«, diesem einmaligen generellen trachtlichen Exhibitionismus, an dem hoch und niedrig ein ganzes Jahrhundert festhält (vgl. bes. Abb. 29). Vorbild der deutschen Wamstracht ist das Gewand des deutschen Landsknechts, auch eine Schöpfung dieser kriegerischen Zeitläufte (Abb. 9, 11), vor allem auch seine »zerhauene Tracht«, die selbst Fürst und geharnischter Ritter in weitestgetriebener Form nachzuahmen nicht verschmähen (Abb. 9, 30). 1523 zählt Schwarz an seinem Wams 4800 »schnitz mit samtene wilschen« (Wülsten aus unterlegtem Samt). Die Buntscheckigkeit wird noch durch die von der Gotik überkommene Längsteilung des demi-parti erhöht (Abb. 15). Als neues Obergewand bürgert sich im 2. Jahrzehnt ein neuer, knielanger Schoßbrock, der sog. *Faltrock* ein, mit faltenreichen, weiten Schößen, vorn mit einer seitlich zuzunestelnden, horizontal abschließenden Brustklappe geschlossen (Abb. 11). Der veränderte Akzent, den dies Gewand der Gliederung des Körpers durch Betonung der Körpermitte leiht, bereitet einen markanten Wandel in der Repräsentationsgewandung vor. Die lange Schauben, noch

im 2. Jahrzehnt in allen Prächten, wird seit den zwanziger Jahren durch die kurze verdrängt. Von Schwarz kurz als »rock« bezeichnet, setzt die kurze Schaubе bis gegen 1550 als einziges Repräsentationsgewand die Tradition im Aufwand von kostbaren Stoffen und Pelzen fort (Abb. 18, 19, 20). Der beobachteten Akzentverlegung nach der Körpermitte trägt in den zwanziger Jahren die Verbreiterung der Kragenaufschläge und das kugelförmige Anschwellen ihrer Ärmel Rechnung (Abb. 18, 19), dem ein gleichzeitiges Anwachsen der Wamsärmel bis zum Ellenbogen entspricht (Abb. 13, 14).

Das Beinkleid mit Strumpfband unter dem Knie, was auf Teilung deutet, nimmt jetzt am Oberschenkel an der Schlitzmode, verbunden mit sichelförmiger Quergliederung, lebhaftest teil (Abb. 9, 11, 12), bereichert um einen leichten, durchbrochenen »Überzug« (Abb. 14, 15). In der Frauenkleidung tritt die Sonderung des Nordens vom Süden schärfer zutage. Das »Schaubenkleid«, seit den Zwanzigern von der Taille abwärts offen getragen, kommt im Norden nicht vor, wo ein geschlossener glockig weiter, in röhrenförmige Falten gelegter Rock zur Regel wird (Abb. 17). Gleich dem Männerwams verläuft im Süden der Rand des Kleiderausschnitts horizontal, gern bereichert durch das Oval des Brusttuchs (Abb. 16), während Sachsen am alten Brustausschnitt, jetzt vertieft bis zur Taille, festhält, hieraus ein eigenes Motiv entwickelnd (Abb. 10). Über dem verschnürten Hemd spannt sich das Brusttuch in höchst beachtlicher Weiterentwicklung der Kragenaufschläge. Im 2. Jahrzehnt noch flach zur Seite geschlagen (Abb. 10), richten sie sich in den Zwanzigern bis zum Ohr ansteigend steil auf (Abb. 17), eine bis gegen Mitte des Jahrhunderts zu verfolgende stereotype Gesamtgestaltung. In der Ärmelform folgt das Frauenkleid im allgemeinen mit zunehmender Bauschung und Weite vom 2. bis zum 3. Jahrzehnt dem Vorbild der Männertracht, an der nur der Norden nicht teilnimmt (Abb. 17). Ihre Gestaltung übertrifft bei gleichen Motiven an Mannigfalt und unter Verwendung angenestelter Ärmel von abweichendem Stoff und weitgehender Heranziehung des Hemdärmels, reichster Garnierung mit Litzen und Schleifen bei weitem die männliche Kleidung. – Seine Hauptdomäne erobert sich im 3. Jahrzehnt das Hemd in der Ausbildung eines Hemdkragens, bei Mann und Frau übereinstimmend in Form eines hohen, am Rande leicht gekrausten, vorn geschlossenen Stehkragens (Abb. 13, 14, 15, 16). Dieser entwickelt sich schrittweise aus dem Hemdrand, der gegen Ende des 2. Jahrzehnts die bis da entblößte Brust zu decken beginnt (Abb. 12), plissiert und mit Litzen und Stickerei garniert, in feinstem Linnen oder Seide, Gegenstand allerhöchsten Aufwandes. Zu voller Entfaltung kommt in diesen zwei Jahrzehnten das weitausladende Barett bei Mann und Frau. Gern in kühner, schräger Tragweise, begraben unter üppigem Federschmuck, zerhauen und mit

Agraffen geschmückt, gipfelt hier der Drang der Zeit nach ausladenden Formen. Unter den zahllosen Spielarten verdient das Ende des 2. Jahrzehnts aufkommende flache, breitrempige Tellerbarett besondere Beachtung (Abb. 12, 14). Daneben trägt der reife Mann trotz des seit dem 2. Jahrzehnt entschieden gekürzten Haarschnitts weiter die Haube in oft kostbarster Ausführung. Nach 100jähriger Unterbrechung nimmt das männliche Zeitalter gegen die Jahrhundertwende auch die Barttracht wieder auf. Das halblange Haar in sog. Kolbenschnitt des 2. und 3. Jahrzehnts zusammen mit der Bartkrause und dem rundgeschnittenen Vollbart leihen dem Kopf die zeit- und stilgemäße Rundung (Abb. 15). Die Vorliebe der Frau fürs Barett verdrängt nicht die feste Haube, in deren Mannigfalt und Kostbarkeit, gern aus dem Ausland bezogen, die vornehme Damenwelt wetteifert. Dabei ist ein An- und Abschwellen der aureolenförmigen Haube vom 1. zum 3. Jahrzehnt zu verfolgen. Zum Kirchgang bleibt die gelegte, von der Gotik überkommene Haube, »das gebänd«, in Ehren zusammen mit dem Schulterkragen, der »heuke«. Das Haar, im allgemeinen im Netz gefangen (Abb. 17), wird nicht nur von Jungfrauen auch gern zum Zopf geflochten, zu beobachten bis gegen die Jahrhundertmitte (Abb. 25). Die Schuhform nimmt beim Manne, tief ausgeschnitten, in den Zwanzigern die Wendung vom »Kuhmaul« zum »Entenschnabel« mit ausgezogenen Ecken (Abb. 15).

Die Mannigfalt der Garderobe von Mann und Frau in der Hochblüte der Renaissance, ihre üppige Entfaltung im beschriebenen Stilverlauf des Gewandschnitts mit seinem Aufgebot kostbarster Stoffe, Brokat, Samt und Seide, edler Pelze und feinsten Linnens, ihr Zusammenwirken und nicht zuletzt das raffinierte »Schnitzelwerk« mit buntem Unterfutter lassen das Kostüm zu einem einzigartigen, dem Zeitalter der großen deutschen Maler so angemessenen Farbenrausch entflammen. Die dabei geübte feine Nuancierung in der Zusammenstellung der Farben und Stoffe, wie wir sie auf den Bildnissen bewundern, geht gewiß nicht allein auf Rechnung ihrer Meister, sondern zeugt gleichermaßen von der hohen Farbenkultur derer, die die Kleider trugen. Für ihre uns heute fremde Farbempfindlichkeit spricht allein die zu beobachtende Gepflogenheit, daß Mann und Frau nicht nur im Schnitt, sondern auch in Stoff und Farbe sich offenbar um des farbigen Zusammenklangs willen, gern gleich tragen (Abb. 20, 21, 24, 25) und ihre Kinder uniform und gleichfarbig kleiden. Letzte Steigerung leiht dem strahlenden Kostümbild dieser Epoche das Aufblitzen erlesenen Goldschmucks und Geschmeides an Brust und Händen bei Mann und Frau in verschwenderischer Überfülle (Abb. 9, 10, 16, 21), gepaart mit höchstem Raffinement in Haar- und Hautpflege beider Geschlechter, hinter dem das make up unserer Damenwelt weit zurücksteht.

*Entartung und Einmünden in das Fahrwasser des spanischen
Kostümmanierismus. 1530–1550*

Zwei von außen neu auftauchende Faktoren führen im Verein zur völligen Umgestaltung und Verfremdung des deutschen Renaissancekostüms. Der von Italien ausgehende Manierismus, eine überfeinerte formalistische Geschmacksrichtung, erobert in spanischer Prägung kostümlich bald die ganze kultivierte Welt, vermutlich hervorgegangen aus dem von Kaiser Karl V. trachtlich nach altburgundischem Vorbild geschaffenen spanischen Hofzeremoniell. Entartungserscheinungen im Kostüm der vierziger Jahre bereiten in Deutschland der neuen Bewegung den Weg. Der pelerinenartig verbreiterte Schaubenkragen umflattert in vielfacher Stufung die Schultern (Abb. 20), ein Mischgebilde von Schauben und Faltröck, Elemente von beiden vereinend, taucht auf, der Schaubenärmel (Abb. 23), nur ein reines Schaustück noch, baumelt, vielfach zerlegt, lose um Ellenbogen (Abb. 26). Das klassische Beispiel für den manieristischen Trachtwandel in seinen ersten Ansätzen liefert das noble Kaiserbildnis in modernstem Dreiß bereits für 1532. Sein kontrastreicher Vergleich mit dem Augsburger Patrizierbildnis vor einem halben Jahrzehnt macht den völligen Umschwung augenscheinlich (Abb. 13). Das pomphafte Paradestück der Schauben hier tritt beim Kaiser, zurückgeschlagen mit herabhängenden Scheinärmeln, ganz zurück hinter dem »Goller« darunter, einem kurzschößigen, meist ärmellosen, vor einem halben Jahrzehnt aufgekommenen Zwischengewand über dem Wams (Abb. 18, 19) und von eigenem Schnitt. An die Stelle der kurzen Taille (Abb. 13) ist eine lange getreten, die, unterstützt von den schräg nach unten laufenden Schlitzen, dem Körper Schlankheit verleiht. Die Schultern, vordem gesenkt (Abb. 13), laden, durch Polsterung der Wamsärmel künstlich gesteigert und gehoben, weit aus. Diese völlige Akzentverschiebung prägt das alte, untersetzte, ausgewogene in ein ganz neues, gestrecktes Körperideal von schwebender Haltung um. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die auf das natürliche Maß zurückgeführte Fußform anstelle des breiten »Entenschnabels«, dem die betonte Tragefunktion die Form lieh. Zehn Jahre später bezeugt das Bildnis des Königlichen Kaufmannes Georg Fugger, von 1541 (Abb. 26), so verwandt es in Haltung und Habit seines kaiserlichen Herrn ist, die völlige Unterwerfung unter das inzwischen ausgereifte spanische Kostüm. Durchgehendes Schwarz vom Kopf zu den Füßen, das das farbenfrohe Zeitalter abgelöst hat, ist das markanteste Kennzeichen, keinerlei Schlitzung mehr duldend; nur in der Halskrause und Manschette leuchtet das Hemd auf. Zur Schulterpolsterung ist die des Gollers unten getreten, die

sich über der leicht zugespitzten Taillenschnürung etwas wölbt, der Beginn des Gänsbauchs, dieser typischsten Tracht- und Körperverbildung des Manierismus. Den letzten Schritt bedeutet die völlige Verdrängung der Schaubе durch das Goller, das sich ein Nürnberger auf seinem Bildnis von 1544 zum einzigen Übergewand erkoren. Seine weibliche Partnerin (Abb. 27), gleichfalls ganz dunkel gekleidet, zeigt den auf spanisch gewandten Kleiderschnitt der Frau. Das engärmelige Schaubenkleid umschließt hier, entsprechend dem Goller, ein hochgeschlossenes, kurzes Jäckchen, anstelle des ehemals über dem Décolleté weitgeöffneten Krägelchen. Das Signal zum Einbruch der spanischen Tracht gibt bezeichnenderweise wieder das Baret, und zwar die radikale Zurückbildung des Tellerbaretts auf ein schmalrandiges Käppchen, in dem Karl V. 1550 zum Augsburger Reichstag einreitet, von einem Zuschauer als »ein klein spanisch Hütlein« vermerkt. Die Zeit der breitkrempigen, die Horizontale betonenden Baretts ist vorbei (Abb. 24). Parallel damit geht die Kürzung des Haars bis zum völligen Kurzschnitt. Im Verein mit einem Ende der vierziger Jahre aufkommenden langwallenden Bart (Abb. 23) wird hierdurch auch das ehemals runde, in ein dem Manierismus entsprechendes langgestrecktes Kopfprofil verwandelt.

Bezeichnenderweise bleibt Sachsen von der ganz Deutschland, auch den Nordwesten überflutenden spanischen Mode noch bis zum Schicksalsjahr der Schlacht von Mühlberg 1546 unbeeinflusst (Abb. 28). Erst als Gefangener des Kaisers zu Augsburg 1548 bequemt sich Kurfürst Johann Friedrich zur spanischen Tracht. – An die Stelle des bürgerlichen, mit volkstümlichen Zügen von der Landsknechtstracht bereicherten deutschen Renaissancekostüms, in Form und Farbe Ausdruck einer gelösten, dem Leben zugewandten Epoche, ist ein enges, zugeknöpftes, ja verschlossenes, ganz auf Schwarz abgestimmtes Gewand von ausgesprochen aristokratischem Gepräge getreten. Das Zeitalter der Gegenreformation und des Despotismus kündigt sich an mit all seinen düsteren Nebenerscheinungen.

BENUTZTE FACHLITERATUR ZUM KOSTÜM

Sigrid Flamand Christensen, Die männliche Kleidung in der süddeutschen Renaissance. Berlin 1934.

Eva Nienhold, Die deutsche Tracht im Wandel der Jahrhunderte. Berlin 1938.

Dies., Die deutsche Frauenhaube der Frührenaissance. In: Ztschr. für hist. Waffen- und Kostümkunde, N. F. Band 2, S. 162 ff.

Elias Caspar Reichard, Matthäus und Veit Konrad Schwarz, Magdeburg 1786.

Johannes Voigt, Deutsches Hofleben im Zeitalter der Reformation, Dresden (1927).

Alwin Schultz, Deutsches Leben im Mittelalter. Wien 1892.



1



2

1. Süddeutscher Meister: Sächsenspiegel, München, Staatsbibl. Cod. germ. 436, fol. 12 r, um 1465.

Noch hochgeschlossener und gegürteter Schoßbrock des Jünglings, enge Strumpfhosen, langwallende Locken. Alter Mann mit weitem, vorn offenem, langem und ungegürtetem Mantel mit breitem Rundkragen, dies eine Vorform der Schaube. Frau mit ballonförmiger Leinenhaube.

chen, vorne mit Kordeln zusammengeknüpft. Kleid der Dame mit gleichem Schnürwerk am weiten Halsausschnitt, der das in gleicher Art aber reicher verzierte Hemd sehen läßt. Goldgestickte, kugelförmige Haube mit Schleier. Das »Schnürlein« in der Hand der Dame dürfte eine Quastenendigung für eine Mütze sein.

2. Monogrammist W. B.: Historie von Herzog Herpin, Berlin, ehem. Staatsbibl., Cod. germ. 464, S. 282, 1487.

Verknappung aller Formen, vor allem beim männlichen Kostüm: tiefer Ausschnitt mit breiter, das Hemd freilegender Verschnürung, ebenso am geschlitzten Ärmel. Schoß des Rockes verkürzt, die Hüften nur mit enger Hose umspannt. Zweierlei Ärmel auch bei der Dame als modischer Putz, beide elegante Frisuren und Haarschmuck, Schapel beim Bräutigam, Federgesteck bei der Braut (ähnliche Formen der weiblichen Haartracht in Burgund).



3

5. Hausbuchmeister: Liebespaar, Gotha, Landesmus., um 1490.

Weit ausgeschnittenes Wams des Jünglings, am Halse mit Schnüren zusammengehalten, läßt das fein gefältete, borteneingefabte Hemd auch am Ärmel weitgehend sichtbar werden. Um die Schulter gelegtes Mäntel-



4

4. Hausbuchmeister (?): Kurfürst Philipp d. Aufrichtige v. d. Pfalz, Heidelberg, Univ. Bibl. Cod. palat. germ. 87, 1480. Frühestes Beispiel der ausgereiften Schaub. Vorne offener, bis zur Wade reichender Mantel, weitärmelig von kostbarem Brokat mit Pelz gefüttert, der besonders am Kragen und an den Säumen sichtbar wird. Weiterentwicklung der Schaub von Abb. 1. Offene



6

5. A. Dürer: Junges Paar vor Tanz schreitend, Hamburg, Kunsthalle, 1490–94. Rock des jungen Mannes, dessen Schoßteile zu einem schmalen Latz verkümmert sind, vorne nur von zwei sich kreuzenden Bändern zusammengehalten, legt die Schenkel bis zur Hüfte frei. Erstmals Schlitzmotiv der Ärmel. Mütze mit Nackenschirm als Vorstufe zum Renaissancebaret, mäßig spitzer Schuh mit Umschlag. Langschleppiges Festkleid des Mädchens, im V-förmigen Ausschnitt und am geschlitzten Ärmel wird das Hemd sichtbar. Schellen an den Ärmeln, Fransenschapel im Haar, spitze Schuhe mit Trippen.



5

6. H. Burgkmair d. Ä.: Der Meister als Bräutigam und Hochzeiter, Benediktinerstift Seitenstetten, 1497/98. Früheste Zeugnisse reifender Renaissanceformen. Rechts der Maler als Bräutigam in eleganter gelbbrauner Schaub mit Ärmelschlitz am Oberarm, die das Hängenlassen des unteren Teils ermöglichen. Enges Wams mit bunt geschlitzten Ärmeln mit Querwülsten, hautenge Hosen mit aufgestickter (ungedeuteter) »Devise«, Haare in Netzhaube eingefangen, darüber barettartige Mütze. Links: weitaus einfachere Kleidung zum Kirchgang, halblange Schaub, im Rücken mit tiefen Falten am Goller, braunrote enge Hose, offene Haare. Neue abgestumpfte Form der Schuhe.



7

7. A. Dürer: Nürnbergerin auf dem Kirchgang, London, Brit. Mus., 1500.

Langer, vorn offener, faltenreicher rötlicher Umhang ohne Ärmel, am Kragen passensartig angearbeitet. Darunter pelzgefütterter Rock sichtbar. Große Leinenhaube über Drahtgestell.

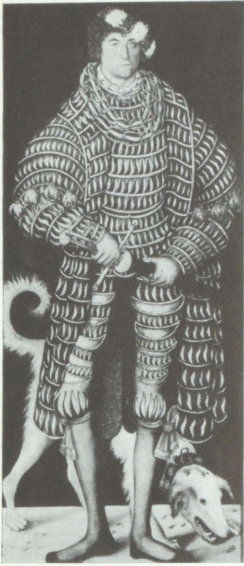
8. M. Zasinger, Ball auf der alten Hofveste in München, 1500.

Der Herzog Albrecht IV. (im Erker) mit pelzgefütterter langärmeliger Schaube, die Arme durch den oberen Schlitz gesteckt; die übrigen Herren teils in knielangen, ungefütterten Schauben, teils im kurzen, vorn offenen Mäntelchen. Enges, tief ausgeschnittenes Wams, knapp sitzende Hosen.

Bei Herren und Damen ringsum aufgeschlagenes Barett vorherrschend, die Damen teils hochstehende Beutelhauben mit über die Stirn reichenden Schleiern. Damen tief dekolletierte Schleppkleider mit langen, vielfach über den Handrücken reichenden, geschlitzten Ärmeln, durch die das Hemd in Puffen herausgezogen ist.



8



9



10

9. L. Cranach d. Ä.: Herzog Heinrich d. Fromme v. Sachsen, Dresden, Gemäldegal., 1514.

»Zerhauene« Landsknechtstracht an der Grenze des modisch Möglichen. Grüne kurze, halbärmelige Schaub, rotes hochgeschlossenes Wams und Schenkelhose. Alles in reichster Schlitzung mit grell gelbem Futter und Einfaß ausgeputzt. Grüne Strumpfbänder deuten auf Teilung v. n. Hose und Strümpfen. Breite Hobelspanketten und kostbare Ärmelanhänger aus Metall und Perlen.

10. L. Cranach d. Ä.: Kathar. v. Mecklenburg, Gemahlin Herzog Heinrich d. Frommen, Dresden, Gemäldegal., 1514.

Weiter Rock aus groß gemustertem, in breite Falten gelegtem Stoff, wie er für Sachsen typisch bleibt. Knappe, vorn über dem Hemd mit Goldschnüren zusammengehaltene Taille, deren weiter Ausschnitt mit einem breiten gestickten Brusttuch abschließt. Langer, geschlungener Gürtel. Enge Ärmel, die sich über dem Ellenbogen in Schlitzern öffnen und das Hemd durchscheinen lassen. Reicher Halsschmuck. Schiefgestelltes Baret mit Straußenfeder-garnierung über Haarhaube.



11

11. Urs Graf: Schweizer Landsknechtsgruppe, Basel,, Kupferst. Kab., 1515.

Vorwiegend reine Wamstracht, deren Kennzeichen vielfältige Schlitzung (auch der Hose). Typisches Beispiel der »zerhauene« Tracht der Landsknechte, die auch in die Zivilkleidung übergreift. Rechte Rückenfigur trägt den neu aufkommenden langen Schoßbrock, den sogen. Faltrack. Kleine Baretts mit üppigem Federschmuck.



15

15. Chr. Amberger zugeschr.: Augsburger Patrizier, Wien, Kunsthist. Mus., 1525. Knielange Schaubе, schwarz mit braunem Pelzwerk, als wichtigstes Repräsentationsgewand des Mannes bleibt es lange in Mode. Weite Sackärmel über den ebenfalls weiten roten Ärmeln des Wamses. Hosen mit geschlitzten Überzügen, deren eine Hälfte bis zum breiten Entenschnabelschuh das Mi-parti wieder aufgreift. Der Stehkragen am plissierten Hemd mit quastenverzierter Schnur gebunden.

16. Chr. Amberger zugeschr.: Augsburger Patrizierin, Wien, Kunsthist. Mus., 1525. Tief ausgeschnittenes rotes Schaubenkleid mit geschlossener Taille und offenem, seitlich übereinander tretendem Rock mit markierten Säumen. Tütenförmig erweiterte Ärmel mit ebenfalls weitem Unterärmel (Hemd?), schmaler Gürtel mit lang herabhängendem Stöbel. Im Ausschnitt eingeknüpftes, gesticktes breites Brusttuch. Fein gefältetes Hemd mit Verzierung am Stehkragen und vorderen Verschuß. Aureolenhaube in reicher Perlstickerei.

17. L. Cranach d. Ä.: Bildnis einer jungen sächsischen Dame, Prag, Nationalgal., 1527. Ausgesprochen kursächsische Hoftracht, die für Norddeutschland typisch ist, nur mit

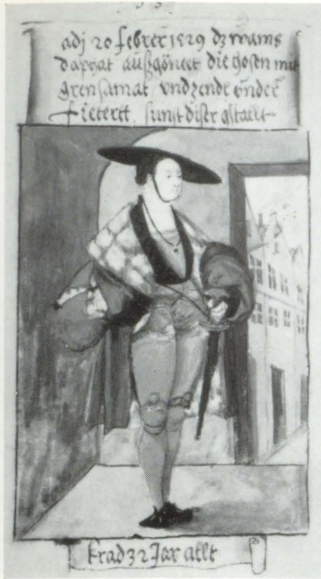


16

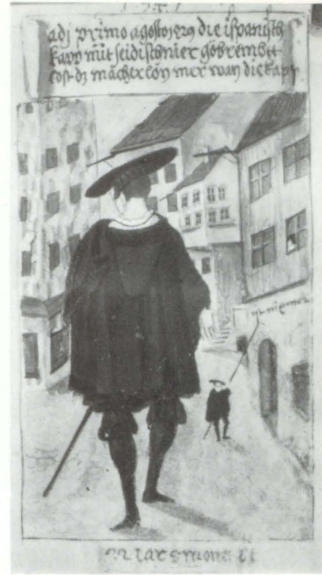
hochgestelltem, bis zum Ohr reichendem Gewandkragen. Nach hinten fallendes, mit Perlen besticktes, golddurchwirktes Haarnetz (vgl. zu dem Kostüm Abb. 10).



17



18



19

18. »Kleiderbüchlein«, fol. 35a, 1529.

Unter der kurzen pelzgefütterten Schaub mit ballonförmigen, sterngeschlitzten Ärmeln trägt der Dargestellte ein schwarz gemustertes Westchen, von ihm »goller« benannt, ein weiterhin viel verwendetes Kleidungsstück. Die roten Hosen am Oberschenkel mit grünem Samt und Zendel garniert.

19. »Kleiderbüchlein«, fol. 35b, 1529.

Interessante Rückansicht eines schwarzen spanischen Mäntelchens mit Kapuze. Flaches Tellerbarett mit geschlitztem Steg zum besseren Halt am Kopfe.



20

20. Conrad Faber v. Kreuznach zugesch.:
Gilbrecht v. Holzhausen, Frankfurt a. M.,
Staedel, 1535.

Charakteristische Schaubenform der drei-
ßiger Jahre mit gefältetem dreifachen
Pelerinenkragen und eingeschnittenem
Stehkragen. Kunstvoll gestickter breiter
Halskragen am fein plissierten Hemd.



21

21. Conrad Faber v. Kreuznach zugesch.:
Anna Ratzenbergerin, Frau des Gilbr. v.
Holzhausen, Frankfurt a. M., Staedel, 1535.

In Farbe, Stoff und Ausführung dem Ko-
stüm des Mannes verwandt. Kurze hohe
Taille mit breitem goldgesticktem Brust-
tuch und gleichemustertem Gürtel, Steh-
kragen und Haubenstreifen. Weite, am
Schulteransatz gereichte Beutelärmel mit
Manschetten. Tief in die Stirn und über die
Ohren gezogene Leinenhaube mit schnek-
kenartig erweiterten seitlichen Hörnern.



22

22. H. Aldegrever: Aus der Folge der Hochzeitstänzer der westfälischen Ritterschaft, Nr. 5. 1538.

Faltenlose, übers Knie verkürzte Schabe mit breitem Kragen und weiten Sackärmeln mit Querschlitzen am Ellenbogen. Einziger Zierat: breite und schmale Samtstreifen an allen Säumen. Dame in langem, vorn hochgenommenem Schleppekleid.



23

23. H. Aldegrever: Aus der Folge von Hochzeitstänzern der westfälischen Ritterschaft, Nr. 5, 1538.

Mann in kurzem »Faltenrock«, dessen Obertheil wie eine Schabe gearbeitet ist mit ausladendem Kragen, wulstigen Ärmeln und Riegelverschluss auf der Brust. Längsgeschlitzte, mehrfach abgebundene Oberschenkelhose und Strumpfbänder. Kleines, schräggestelltes Federbarett, langer Bart.



24

24. B. Bruyn: Kölner (?) Bürger, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Mus., 1539.
Ganz geschlossener dunkler Anzug (schwarz mit rot) im Sinne des spanischen Kostüms. Vom weißen Hemd mit stärkerer Krause und Posamentverschluß ist nur ein Teil des Stehkragens sichtbar.

25. B. Bruyn: Kölner (?) Bürgerin, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Mus., 1539.
Ähnliche Geschlossenheit wie beim Kostüm des Mannes. Nur geringe Teile des Hemdes mit kleiner Krause treten in Erscheinung. Eng anliegendes Samtmieder, das ein andersfarbiges Untergewand sehen läßt. Weiter Ärmel, sich am Unterarm verengend. Breiter Gürtel mit großer Schmuckschließe. Karmoisinrote, nach hinten ausladende Haube, die seitlich vor den Ohren die Flechten zur Wirkung kommen läßt.

26. C. Seisenegger (?): Graf Georg Fugger, Privatbesitz, 1541.
Ganz auf schwarz abgestelltes Gewand im Sinne des spanischen Hofzeremoniells. Nur am Hals und am Handrücken kommt das Weiß des Hemdes zur Wirkung. Die weit ausladenden Ärmel gehören zur Schaube, die einen Hängeärmel als Anhängsel mitführt. Wams mit kurzem, vorn geteiltem Schoß, Goller am Halsausschnitt sichtbar.



25

Die Hosen werden pluderig und im unteren Drittel gerafft. Kurz geschorenes Haar, darüber flaches Barett mit Schmuck und Feder. Die Schuhe wieder in natürlichem Umriß.



26



27

27. G. Pencz: Ehefrau des Nürnberger Malers Erhart Schwetzer, Berlin, ehem. Staatl. Museen, 1545.

Selbst in der bürgerlichen Kleidung macht sich die spanische Tracht bemerkbar im strengen Umriß und dunklen Farben (hier braun). Eng anliegende, hoch geschlossene Taille mit gollerartig aufgesetztem Kragenteil. Weiter Rock und schmaler Gürtel. Ausladendes Baret mit Pelzbesatz.

28. L. Cranach d. Ä.: Jungbrunnen, Ausschnitt, Berlin, ehem. Staatl. Museen, 1546.

Hoftracht in Kursachsen. Gegenüber dem nach spanischer Mode gekleideten Süden im Schnitt rückständig und von heiterer Farbigkeit. Die Kavaliers in kurzer Pelzschube mit breitem Kragen. Vielfach reiche Schlitzung der Ärmel, Damen mit tiefen Ausschnitten. Flache Baretts, teils mit, teils ohne Federschmuck, oder hohe Krempehüte mit Federn.



28



29

29. »Kleiderbüchlein«, fol. 136, 1553.

Schwarze, breit ausladende Schaub und hochgeknöpftes Goller nach spanischem Schnitt aus »Schamlot« (Tuchart). Die geschlitzten Pluderhosen (mit Schamkapsel) und Strümpfe aus weißer Seide. Schuhe in dem Fuß angepaßter Form.



30

30. Koloman Colman, Kostümharnisch des Wilh. v. Rogenbrug, Wien, Waffensammlung des Kunsthist. Mus., 1515–20.

Im Kostümharnisch macht sich die gleiche modische Tendenz bemerkbar: zerhauen und geschlitzt wird hier ebenfalls als Zierat verwendet. Die breit ausladenden Schultern und die in Stufen geteilten Ärmel weisen die gleichen Merkmale auf wie das zivile Gewand.

Margarete Braun-Ronsdorf