

Zur Bildwürdigkeit der Halskrause. Kleidung und Insignie bei Rubens und in der flämischen Malerei

I.

Mit den folgenden Ausführungen wird der Versuch unternommen, der facettenreichen Modetheorie eine vestimentäre Bildtheorie hinzuzufügen. Sie soll an einer Detailuntersuchung erörtert werden, die sich auf die Darstellung des Kragens in der flämischen Porträtmalerei konzentriert und vor allem Männerbildnisse in Augenschein nimmt. Ausgangspunkt ist Peter Paul Rubens' Selbstbildnis mit Ehefrau in der *Geißblattlaube* (1609, München). Am Münchner Gemälde fällt auf, dass der Meister mit einem französischen Spitzenkragen bekleidet ist, während seine Frau, Isabella Brandt, eine mächtige Halskrause trägt (Abb. 1). Der große Unterschied der Kragen gibt insofern zu denken, als er nicht geschlechtsspezifisch ist, denn in der flämischen Bildwelt um 1600 war die Halskrause auch bei Männern ebenso verbreitet wie der französische Kragen bei den Frauen. Aus diesem Grund hat die Forschung immer wieder darauf aufmerksam gemacht, dass Kragen – auch jene in der *Geißblattlaube* – Ausdruck ausgeprägten Modebewusstseins der Protagonisten seien.¹ Die Assoziation des Modischen impliziert zwei gewichtige Vorurteile, die sowohl für die Bilddeutung als auch für den vormodernen Modebegriff folgenreich sind: Zum einen wird stillschweigend davon ausgegangen, dass der Kragentypus in den südlichen Niederlanden von seinen Trägern und Trägerinnen nach eigenem Gutdünken ausgewählt werden konnte, und zum anderen wird den Porträts unterstellt, dass sie Vehikel freier Selbstdarstellung seien und letztere gerade durch das sichtbare Modebewusstsein in Erscheinung trete.

Doch ob der flämische Kragen der Rubenszeit überhaupt als Mode bezeichnet werden kann und welche Voraussetzungen für seine Bildwürdigkeit galten, ist bislang ungeklärt. Das liegt vermutlich daran, dass keine schriftlichen Quellen aus der Zeit überliefert sind, die Anhaltspunkte für eine Kulturgeschichte des flämischen Kragens liefern. Luxusgesetze oder andere zeitgenössische Einschätzungen, die die Halskrause bzw. den französischen Kragen kategorisieren oder limitieren, sind unbekannt. Lediglich verschwenderischer Materialaufwand der Produkte wurde seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert beißender Kritik unterzogen,² die für die hier vorgenommene Fragestellung jedoch unerheblich ist.

Es ist grundsätzlich lohnenswert, über Kragenformen wegen ihrer Bildförmigkeit nachzudenken. Diese war in der Rubenszeit offensichtlich kein Ergebnis textbasierter Reflexionen, sondern Ausdruck einer visuellen Reflexion über die gesellschaftliche Bedeutung der Kleidung, auf deren Vorsprachlichkeit am Ende des Artikels

zurückzukommen ist. Zum anderen aber lohnt es sich, über den bildlichen Einsatz der Kragenformen nachzudenken, weil der Modebegriff, wie er spätestens seit Georg Simmel (1905) verwendet wird,³ für das Verständnis vormoderner Bekleidung nicht immer greift. Die ›Alamode‹-Thematik war zwar im beginnenden 17. Jahrhundert bereits virulent, doch wird sie heute bisweilen überschätzt und unzulässig generalisiert. Das hat Folgen für die Bilddeutung. Grundsätzlich ist Mode zuallererst kurzlebig, also einem kontinuierlichen Wandel unterworfen. Zudem steht Mode zwischen den Polen von Distinktion und Anpassung. Diese Dichotomie ermöglicht dem Einzelnen, mit seiner Bekleidung einerseits innovativ, herausstechend und damit distinktiv zu sein, andererseits aber auch seine gesellschaftliche Gruppenzugehörigkeit durch vestimentäre Anpassung sichtbar zu machen. Mode hat darüber hinaus auch immer etwas mit Kontingenz zu tun, also mit der Unvorhersehbarkeit ihrer Entwicklung und vor allem mit der Unberechenbarkeit des Kleidungsverhaltens ihrer Akteure.⁴ Selbstverständlich steht Mode als beschleunigter Wandlungsprozess auch immer in engstem Zusammenhang mit Luxus und Kapitalismus, wie bereits Werner Sombart (1913) das materialistische Modesystem frühkapitalistischer Gesellschaften zu Recht deutete.⁵ Letzteres gilt auch für die Halskrause. Doch in den Bildern der Rubenszeit ist sie weder Ergebnis kurzlebiger Modeerscheinungen noch Resultat individueller Kleiderwahl der dargestellten Akteure zwischen Distinktion und Anpassung bzw. Teil modischer Kontingenz. Vielmehr ist die Halskrause Zeichen gesellschaftlicher Würde. Sie ist Insignie der Amtswürde und damit Amtstracht, wie im Folgenden anhand der Bildquellen in den südlichen Niederlanden der Rubenszeit nachzuweisen ist.⁶

Die Untersuchung dieser Bildquellen hinsichtlich frühneuzeitlicher Mode- bzw. Kleiderkultur erfordert die methodische Auseinandersetzung mit einer ›vestimentären Kunstgeschichte‹, die insbesondere an der Schnittstelle von Kunst- und Sozialgeschichte arbeitet. Für ein besseres ikonographisches Verständnis der Halskrause in der flämischen Bildnismalerei der Rubenszeit ist die Verknüpfung von Porträtforschung und Prosopographie grundlegend. Denn der Abgleich der Darstellung einer authentischen Person im Bild mit ihren Lebens- sowie Karrieredaten kann wichtige repräsentative Sinnbezüge aufdecken helfen,⁷ welche die Kleidung im Porträtbild zum biographischen Symptom der dargestellten Person macht. Um die Entsprechung prosopographischer Daten und porträtierter Kleidung zu erkennen, sind quantitativ belastbare Vergleiche heranzuziehen, bei denen ebenfalls die Chronologie der Karriereschritte und Kleiderauffälligkeiten in Relation gesetzt werden können. Hilfreich hierfür ist die Netzwerktheorie, die seit den wegweisenden Studien Wolfgang Reinhard⁸ in den Geschichtswissenschaften mittlerweile etabliert ist und für die Porträtforschung bereits erprobt wurde.⁹ Darüber hinaus ist zu konzedieren, dass die visuelle Inszenierung von gruppenspezifischen Zeichen eine wesentliche, in der kulturgeschichtlichen Forschung der letzten Jahre prominent herausgestellte Rolle beanspruchen kann.¹⁰ Kleidung im Bild(nis) ist so gesehen auf dem Gebiet der visuellen Kommunikation unbestritten ein maßgebender Bestandteil des Symbolhaushalts gesellschaftlicher Gruppen in allen Epochen.

II.

Ein großes Selbstbewusstsein muss den jungen Peter Paul Rubens erfüllt haben, als er gerade aus Italien nach Antwerpen zurückgekehrt war, Isabella Brandt geheiratet hatte und um 1609 die *Geißblattlaube* malte. Sie ist schon allein wegen ihrer Maße spektakulär, denn die beiden Protagonisten sind mit den ganzen Körpern in Lebensgröße zu sehen. In der Frühneuzeit war dieser Darstellungsmodus Königen, Fürsten und Päpsten vorbehalten. In der *Geißblattlaube* sitzt Rubens auf einem Pfosten mit überschlagenen Beinen und seine Frau auf dem Boden, vermutlich auf einem untergelegten Kissen. Zärtlich legen sie ihre rechten Hände aufeinander, während ihre linken Hände Attribute halten: Isabella den zusammengefalteten Fächer,¹¹ Peter Paul den Griff seines Degens. Der Degen ist eine deutliche Anspielung auf Rubens gesellschaftlichen Anspruch, der seiner Wirklichkeit um 1609 noch nicht entsprach. Denn den Degen öffentlich zu tragen, war Privileg des Adels, dem Rubens erst seit 1624 angehörte.¹²

Auffallend an dem Münchner Selbstporträt sind die unterschiedlichen Kragen von Peter Paul und Isabella. Während er einen offenen, weit über die Schultern ausgelegten Spitzenkragen französischer Fassung trägt, bildet Isabellas Halskrause im spanischen Stil aus besonders feiner Spitze einen auffälligen Kontrast zu der ihres Mannes. An Isabellas Kragen sticht vor allem die filigrane Ausführung ins Auge.¹³ Umso mehr drängt sich die Frage auf, warum Rubens sich selbst im Münchner Porträt nicht auch mit einer Halskrause schmückt. Denn immerhin war die Halskrause in dieser Zeit auf flämischen Porträts auch bei Männern verbreitet. Erzherzog Albrecht, damaliger Regent der Niederlande, ist auf seinen Porträts stets mit opulenter Halskrause anzutreffen. Rubens selbst hat ihn 1620 als Pendant zu Erzherzogin Isabella (ebenfalls mit Halskrause) in diesem etablierten Bildnistypus dargestellt.¹⁴ Selbst jedoch verzichtet Rubens auf den Halsschmuck und bringt auf diese Weise sein Münchner Eheporträt in ein seltsames Ungleichgewicht, das die Frau in einen höfischen Bezug zu stellen, den Gemahl jedoch davon auszunehmen scheint. Unter modischen Vorzeichen müssten der französische und spanische Kragen als ehelicher Mode-Dissens zwischen frankophilem Ehemann und hispanophiler Ehefrau gedeutet werden. Doch scheint die Kragenwahl im Bild anderen Kriterien zu folgen.

III.

Die Halskrause ist in der flämischen Malerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einer Insignie geworden, die unter den Männern nur bestimmten Würdenträgern vorbehalten war. Das zeigen vor allem die zeitgenössischen Eheporträts wie etwa des Ehepaars Rockox (Abb. 2). Rubens malte die beiden Adoranten der Außenflügel des Rockox-Triptychons im Jahr 1615. Wie auf einem Großteil der niederländischen Eheporträts trägt die Frau eine schlichte, in undulierende Falten gelegte Halskrause. Wie beim Erzherzogspaar trägt auch der Mann eine Halskrause. Diesem Befund ist der prosopographische zur Seite zu stellen, dass Nicolaas Rockox mehrmals Bürgermeister von Antwerpen war. Als *pars pro toto* für die Porträts hoher Amtsträger stehen vergleichbare Arbeiten wie etwa Rubens' *Bildnis des Kanzlers von Brabant*,

Petrus Pecquius (1615, Brüssel), des höchsten Amtsträgers in Brüssel nach dem Erzherzogsehepaar Albrecht und Isabella; und deutlich darauf Bezug nehmend (mit der tizianesken Säule im Hintergrund) Anthonis van Dycks *Porträt des Nicolaas Rockox* (1621, St. Petersburg). Beide erscheinen in ihren Amtsroben, dem Tabbaard und der Halskrause.¹⁵

Die Halskrause dekoriert jedes Männerporträt, dessen Modell administrative Ämter versah, Jurist oder Gelehrter war. Zu diesem Ergebnis führt der weitere Abgleich von Dargestelltem und Prosopographie. Beispielsweise war Jean Charles de Cordes Mitglied des großen Rates der Stadt und damit offensichtlich berechtigt, zumindest im Bild eine Halskrause zu tragen (Abb. 3).¹⁶ Seine Frau rechts trägt keine Halskrause, sondern einen tiefen Ausschnitt vorne und hinten einen fächerartig aufgestellten Stehkragen mit reicher Saumzier. Unlängst wurde darauf hingewiesen, dass der offene Kragen Privileg des Antwerpener Adels war, der sich durch die Pflege des französischen Hofstils vom Patriziat der Stadt absetzen konnte.¹⁷ Wenn dies richtig ist (das Rubens-Porträt der Erzherzogin Isabella würde dem widersprechen), dann scheint dem Ehemann eine andere Pflicht auferlegt worden zu sein, denn mit seiner Halskrause erscheint er nicht französisch-aristokratisch, sondern als Repräsentant des städtischen Rats.

Den Insigniencharakter der Halskrause belegen weitere Bildbeispiele. Aufschlussreich ist dabei der Blick auf die in dieser Zeit neu aufkommende Gattung des Künstler-Ehe- und Künstler-Familien-Porträts, in denen die Künstler generell keine Halskrause tragen. Das gilt für Anthonis van Dycks Bildnis des Malers Cornelis de Vos (1618) ebenso¹⁸ wie für van Dycks Kasseler Porträt des Malers Frans Snyders mit seiner Frau (1621, Abb. 4). Für das flämische Künstler-(Familien-)Porträt wurde in der Rubenszeit eine einheitliche Kragen-Typologie entwickelt, die dem Mann den französischen Spitzenkragen und seiner Frau die spanische Halskrause zusprach. Alle im Ehe- oder Familienporträt identifizierbaren Künstler waren keine Amtsträger, weder Mitglieder des Stadtrats noch Juristen. Sie waren offensichtlich nicht berechtigt, eine Halskrause anzulegen. Diesem Bildtypus gehört auch Rubens' *Geißblattlaube* an (Abb. 1).

Der ursächliche Zusammenhang von Kragentypus und gesellschaftlicher Stellung seines Trägers offenbart sich in weiteren Bildnissen Rubens'. Den sanktionierten Krageneinsatz setzte der Meister besonders eindrücklich auf dem Freundschafts- oder Philosophenporträt von 1611/12 um (Florenz, Palazzo Pitti, Abb. 5).¹⁹ Links im Hintergrund ist der stehende Peter Paul Rubens kragenlos dargestellt.²⁰ Schräg vor ihm sitzt sein bereits 1611 verstorbener Bruder Philipp, dessen voluminöse weiße Halskrause sich kontrastreich vom dunklen Bildgrund abhebt. Philipp war nicht nur Philosoph und Schüler von Justus Lipsius (1547–1606), sondern auch Sekretär des Regierungskabinetts in Brüssel.²¹ Seine Arbeit in den höchsten Regierungskreisen legitimierte die Halskrause, die im Bild außerdem sonst allein dem Universitätsprofessor Lipsius zustand, der zudem mit dem fellbesetzten Tabbaard seiner Zunft bekleidet ist. Deutlich ist auch zu erkennen, dass Joannes Woverius (1576–1636) am rechten Bildrand einen schlichten weißen Kragen trägt und keine

Halskrause, die ihn erst später in van Dycks Porträt (nach 1620) aus dem Louvre schmückt. Und in der Tat war Woverius in Italien und Frankreich auf Reisen, bevor er schließlich seit 1613 Mitglied des Stadtrats von Antwerpen und seit 1620 Mitglied des Finanzrats in Brüssel wurde.²² Als Rubens' Florentiner Philosophenporträt 1611/1612 entstand, war der enge Freund der Rubensfamilie offensichtlich noch nicht im Stande, eine Halskrause zu tragen – ebenso wenig wie Peter Paul Rubens im selben Bild.

Die ›vestimentäre‹ Synchronisation von Bildnis und Prosopographie lässt sich auch in Rubens' Selbstporträts weiterverfolgen. Dort trägt er vor 1630 nie eine Halskrause – auf den erwähnten Ehe- und Gruppenporträts ebenso wenig wie auf dem Selbstbildnis in Windsor (um 1625) oder Florenz (um 1628),²³ wie in dem von Paul Pontius gefertigten Porträtstich von 1626, der Vorlage für postume Publikationen blieb.²⁴ Rubens' gesellschaftlicher Status änderte sich erst 1629 entscheidend. Zwar hatte ihn der spanische König bereits 1624 mit dem Adelstitel versehen, doch blieb diese Beförderung für den Einsatz der Halskrause im Bild anscheinend bedeutungslos. Erst mit seiner Ernennung durch König Philipp IV. zum Sekretär des Geheimen Rats im Jahr 1629 dürfte ihm auch das Halskrausenprivileg zugesprochen worden sein. Nicht sein Adelstitel von 1624, sondern erst das hohe Amt ermöglichte die Halskrause im Selbstbildnis.²⁵ Rubens' *Wiener Selbstporträt* von etwa 1636 dokumentiert seinen gesellschaftlichen Aufstieg (Abb. 6): Erstmals ist er nun mit der Halskrause zu sehen. Sein hohes und stolzes Standesbewusstsein kulminiert regelrecht in der Partie des hellen Gesichts und der leuchtenden Halskrause, die beide von der dunklen Umgebung kontrastreich abgesetzt sind. Nun sah sich auch Rubens im Stande, neben der Insignie der Halskrause die Tizian-Säule im Hintergrund in sein Selbstbildnis zu integrieren. Das Bild thematisiert kein gewandeltes Modebewusstsein des Grandseigneurs, sondern den Stolz des Künstlerfürsten, nun endgültig der gesellschaftlichen Elite anzugehören. Hingegen fällt in seinem letzten Selbstporträt mit Ehefrau Hélène Fourment und ihrem gemeinsamen Sohn Peter Paul von 1639 (New York) auf, dass der Künstlerfürst die Halskrause wieder abgelegt hat. Mit dem sichtbar diagonal über die Brust gelegten Gurt des Degens und seinem Handschuh an der rechten Hand deutet Rubens seinen adeligen Stand an, verzichtet jedoch auf die Halskrause. Es ist bekannt, dass sich Rubens nach 1634 aus den politischen Geschäften zurückzog. Sein Amtsverzicht dürfte den Verzicht auf die Halskrause im Bild begründen.²⁶

IV.

Der Einsatz der Halskrause in den hier untersuchten flämischen Porträts der Rubenszeit ist nicht Ergebnis modischer Individualität der Dargestellten, sondern vielmehr Reflexion von Insignienkultur im Bild. Diese Erkenntnis wirft weitere Fragen auf. Denn wie bereits betont, fehlen schriftliche Quellen, die sich mit den Gesetzmäßigkeiten des Krageneinsatzes im Lebensalltag der südlichen Niederlande befassen. Bilder, insbesondere Porträts, sind wichtige visuelle Quellen, die die fehlenden schriftlichen Quellen ersetzen können. Bei der bildlichen Darstellung von Kleidung

stellt sich jedoch das grundsätzliche Problem, dass Bildwirklichkeit und Lebenswirklichkeit bekanntlich nicht immer deckungsgleich sind. Bilder von Kleidern sind nicht als Spiegel, vielmehr als Konstruktionen der Wirklichkeit zu verstehen.²⁷ Bilder haben ihre eigene Tradition und Semantik, die von der dargestellten Kleidung ebenso maßgeblich geprägt werden wie umgekehrt die mediale Anverwandlung der Kleidung neue vestimentäre Bedeutungsräume erschließt. Kleidung kommt im Medium Bild/Skulptur eine Schlüsselrolle zu. Methodischer Ausgangspunkt für ihre Entschlüsselung ist der semiotische Ansatz Roland Barthes' (1967).²⁸ Von dieser ›Lesbarkeit der Mode‹ ausgehend hat sich zuletzt Dagmar Venohr der Relation von modernem Modebild und Modetext zugewandt, um der Sinnhaftigkeit der Mode im Medialen auf den Grund zu gehen.²⁹ Bislang wurde die Schlüsselfrage der Modetheorie nach der Bedeutung vestimentärer Zeichen auf Grundlage von erklärenden Texten vorgenommen. Die hier vorgelegte Analyse und Deutung der Halskrause hingegen versucht den Mangel an Texten nicht als Hinderungsgrund, sondern Motivation zu verstehen, dem Bild seine eigene Qualität als visueller Quelle zuzugestehen.

Kunsthistoriker haben in der Vergangenheit vielfach versucht, der ›Sprache der Dinge‹ in gegenständlichen Bilddarstellungen auf den Grund zu gehen. Leitende Frage war, inwieweit dargestellte Dinge einer Alltagsrealität gerecht werden, diese repräsentieren oder symbolisch deuten. Erwin Panofsky sah hinter den Dingen in Bildern der Frühen Niederländer einen »disguised symbolism«.³⁰ Gegen die daraus erwachsene, bisweilen übertriebene Rätselbild-Ikonologie wandte sich bereits Johan Huizinga; später hat Svetlana Alpers mit ihrem Buch *Art of Describing* (1983) die Dingwelt der bildenden Kunst wieder auf ein Wahrheitsniveau zurückgeführt, das für die holländische Kunst den beschreibenden über den erzählenden Sinn bildlicher Darstellungen stellte.³¹ Die Kritik an einer logozentristischen, auf Texte fokussierten Ikonologie ist auch in Zusammenhang mit der flämischen Kragendarstellung von zentraler Bedeutung. Sie verlangt nach einem hermeneutischen Zugang zu Dingdarstellungen, um zu zeigen, dass sich die Bedeutung von Dingen in Bildern nicht allein über textlich-programmatische Fixierung erschließt. Auch wenn in der Frühneuzeit bestimmte Dinge nicht Gegenstand humanistisch gelehrter oder theologischer Diskurse waren, können sie dennoch symbolische Sinnstiftung generieren. Die symbolische Bedeutung der Dinge kann sich in ihrer Bildwelt selbst erschließen und Wirklichkeiten konstruieren, die einer textlichen Reflexion zeitlich voraus sind, zumal in rezenten Studien darauf abgehoben wurde, dass Bilder Themen und Motive aufgreifen können, für die es noch keine Sprache gibt.³² In Bezug auf die flämische Halskrause ist so gesehen nicht auszuschließen, dass sie sich erst durch ihren standesspezifischen Einsatz im Bild von einem Modeartikel zu einer Insignie in der Lebensrealität wandelte. Um diese Bedeutungsmetamorphose zu belegen, sind weitere Forschungen notwendig.

Kleidung und Realien bestellen folglich einen eigenen symbolischen Haushalt, der im Bild zu einem bildsymbolischen erweitert wird. Die Vielfalt möglicher Verweisstrukturen und assoziativer Verknüpfungen, die auch vom symbolischen Charakter der Kleidung ausgehen, sind kulturell konditioniert. Der Einsatz der Kleidung

in der Alltagsrealität einer bestimmten Epoche erfolgt gewissermaßen in einem sozialen, psychologischen, historisierenden, juristischen und normativen Bedingungs-gemeinde, das in seiner Verhältnismäßigkeit vom Maler nicht automatisch auf das Bild, in dem es dargestellt ist, übertragen wird. Es ist deshalb die Aufgabe der Kunst- und Bildwissenschaft, nicht nur den modischen Charakter der Kleidung und ihre distinktive Funktion zu erkennen, sondern darüber hinaus vor allem ihren symbolischen Gehalt zu ermitteln. Die Übersetzungsmodalitäten zu rekonstruieren, mit denen ein Kostüm oder Kleidungsstück aus seiner Alltagsrealität in das Bild übertragen oder im Bild überhaupt erst entwickelt und erfunden wurde, kann zu umfassenden Erkenntnisgewinnen führen.

- 1 Zur Deutung des Kragens als Modeerscheinung vgl. beispielsweise Ruth Matilda Anderson, »The Golilla. A Spanish Collar of the 17th Century«, in: *Waffen- und Kostümkunde* 11, Heft 1, 1969, S. 1–19, hier S. 13; Janet Arnold, »Three Examples of Late Sixteenth and Early Seventeenth Century Neckwear«, in: *Waffen- und Kostümkunde* 15, Heft 2, 1973, S. 109–124, hier S. 109; *De Mode in Rubens' Tijd*, Ausst.-Kat., Deurne, Antwerpen: Provinciaal Museum Sterckshof, 1977, hier S. 22–33; David R. Smith, »Rembrandt's Early Double Portraits and the Dutch Conversation Piece«, in: *The Art Bulletin* 64, 1982, S. 259–288, hier S. 260; Aileen Ribeiro, *Dress and Morality*, London: Batsford, 1986, S. 68–70; Emilie E. S. Gordonker, *Van Dyck and the Representation of Dress*, Turnhout: Brepols, 2001, S. 34; Aileen Ribeiro, *Fashion and Fiction. Dress in Art and Literature in Stuart England*, New Haven / London: Yale University Press, 2005, S. 49–50; Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, S. 77; Aileen Ribeiro, »Dress in Adriaen van de Venne's Album of 1626«, in: *Netherlandish Fashion in the Seventeenth Century (Riggisberger Berichte 19)*, 2012, S. 41–49, hier S. 48–49; Jenny Tiramani, »Three multilayered Ruffs in the Historisches Museum Basel«, in: *Netherlandish Fashion in the Seventeenth Century (Riggisberger Berichte 19)*, 2012, S. 93–106.
- 2 Bert Watteuw, »Framing the Face. Patterns of Presentation and Representation in Early Modern Dress and Portraiture«, in: Catrien Santing, Barbara Baert und Anita Traninger (Hg.), *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, Leiden: Brill, 2013, S. 245–270, hier S. 252. Zur Kritik an der Halskrause vgl. auch Aileen Ribeiro, *Dress and Morality*, op. cit., S. 69–77.
- 3 Georg Simmel, »Philosophie der Mode«, in: *Moderne Zeitfragen* 11, 1905, S. 5–41. Unter dem Titel »Die Mode« wieder abgedruckt in: Georg Simmel, *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig: Klinkhardt, 1911, S. 29–64.
- 4 Elena Esposito, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- 5 Werner Sombart, *Luxus und Kapitalismus*, München/Leipzig: Duncker & Humblot, 1913.
- 6 Der flämische Kragen der Rubenszeit wird bis heute nicht als Insignie gedeutet. Exemplarisch hierzu Watteuw, *Framing the Face*, op. cit., hier S. 256. Zu einem ausführlicheren Vergleich der flämischen Kragendarstellungen vgl. Philipp Zitzlsperger, »Rubens's Collars – Fashion or Insignia?«, in: Bert Watteuw (Hg.), *(Un)dressing Rubens* (im Erscheinen).
- 7 Biographische Details für Porträtanalysen zu berücksichtigen empfiehlt auch Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy*, op. cit., S. 20.
- 8 Wolfgang Reinhard, *Freunde und Kreaturen: »Verflechtung« als Konzept zur Erforschung historischer Führungsgruppen*, München: Vögel, 1979.

- 9 Philipp Zitzlsperger, *Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht*, München: Hirmer, 2002; Philipp Zitzlsperger, *Dürers Pelz und das Recht im Bild – Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin: Akademie-Verlag, 2008; Philipp Zitzlsperger, »REQUIEM– Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der frühen Neuzeit. Ergebnisse, Theorien und Ausblicke des Forschungsprojekts«, in: idem und Arne Karsten (Hg.), *Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit*, Berlin: Reimer, 2010, S. 23–65.
- 10 Vgl. hierzu exemplarisch Barbara Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reichs*, München: Beck, 2008.
- 11 Zur Bedeutung des Fächers im niederländischen Raum vgl. de Winkel, *Fashion and Fancy*, op. cit., S. 72–74.
- 12 Nils Büttner, *Rubens*, München: Beck 2007, S. 38–39; Martin Warnke, *Peter Paul Rubens. Leben und Werk*, Köln: DuMont, 2006, S. 13; Lilian H. Zirpolo (Hg.), *Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture*, Lanham Md.: Scarecrow Press, 2010, S. 272; Lisa Rosenthal, *Gender, Politics, and Allegory in the Art of Rubens*, Cambridge: University Press, 2005, S. 203–208.
- 13 Der Bezug zu den filigranen Kragenformen der Erzherzogin Isabella, Regentin der Niederlande, in den Porträts Frans Pourbus' d. J. ist offensichtlich. Rubens wiederholte den Typus der Halskrause etwa 1620 in seinem Bildnis der Erzherzogin.
- 14 Birgitt Borkopp-Restle und Barbara Welzel, »Licht und Bewegung – Der vestimentäre Auftritt von Erzherzogin Isabella und Erzherzog Albrecht in ihren Staatsporträts«, in: Philipp Zitzlsperger (Hg.), *Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung (Textile Studies 1)*, Berlin: Mann, 2010, S. 99–112.
- 15 Zum Tabbaard als Amtsinsignie vgl. de Winkel, *Fashion and Fancy*, op. cit., S. 145–167.
- 16 Zu Porträt und Prosopographie des Jean Charles de Cordes vgl. Michel Draguet, *Rubens, a Genius at Work. The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium Reconsidered*, Ausst.-Kat., Brüssel, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Tielt: Ed. Lannoo, 2007, S. 140–141.
- 17 *Ibid.*
- 18 Vgl. Susan J. Barnes, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven: Yale University Press, 2004, S. 102–103.
- 19 Datierung bei Warnke auf 1612. Vgl. Warnke, *Peter Paul Rubens*, op. cit., S. 85.
- 20 In einer ersten Version des Florentiner Bildes, wie auf den unteren Malschichten zu erkennen, trug Rubens zuerst einen Hut, den er für die Endversion wieder abnahm. Vgl. Nico van Hout, »A Second Self-Portrait in Rubens's ›Four Philosophers‹«, in: *The Burlington Magazine* 142, 2000, S. 694–697.
- 21 Otto von Simson, *Peter Paul Rubens*, Mainz: Zabern 1996, S. 54.
- 22 Barnes, *Van Dyck*, op. cit., S. 105.
- 23 Warnke, *Peter Paul Rubens*, op. cit., S. 24–28.
- 24 Vgl. beispielsweise das Doppelporträt von Rubens und Van Dyck in einem Stich von Erasmus Quellinus (1641), vgl. Abb. 69 in Rosenthal, *Gender, Politics, and Allegory*, op. cit., S. 193.
- 25 Die Amtswürde war erblich und wurde 1640 auf Rubens Sohn Albert übertragen. Durch diese Auszeichnung hoffte der spanische Hof 1629 der beabsichtigten Entsendung Rubens' nach England ein größeres Gewicht zu verleihen. Ulrich Thieme und Felix Becker (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 29, Leipzig: Seemann, 1935, S. 139. Zu Rubens' Beförderungen kam hinzu, dass er 1630 schließlich vom englischen König Karl I. zum Ritter geschlagen wurde.
- 26 Rosenthal, *Gender, Politics, and Allegory*, op. cit., S. 199–234.
- 27 Lou Taylor, *The Study of Dress History*, Manchester: University Press, 2002, S. 118–121; Zitzlsperger, *Dürers Pelz*, op. cit., S. 130–132 und S. 144–155.

- 28 Roland Barthes, *Die Sprache der Mode* [1967], übers. von Horst Brühmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- 29 Dagmar Venohr, *Medium macht Mode. Zur Ikonotextualität der Modezeitschrift*, Bielefeld: Transcript, 2010.
- 30 Erwin Panofsky, »Jan van Eyck's Arnolfini Portrait«, in: *The Burlington Magazine* 64, 1934, S. 117–127.
- 31 Vgl. hierzu ausführlicher Philipp Zitzlsperger, »Zur Wirklichkeit der Dinge im Bild. Frühneuzeitliche Differenzen zwischen Alltag und Darstellung«, in: *kritische berichte* 3, 2011, S. 17–28.
- 32 Jörg Trempler, *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild*, Berlin: Wagenbach 2013, S. 7–13.



Ill. 1 Peter Paul Rubens, *Rubens et Isabella Brant sous la tonnelle de chèvrefeuille*, 1609, huile sur toile, 179 × 136,5 cm, Alte Pinakothek, Munich

Abb. 1 Peter Paul Rubens, *Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube*, 1609, Öl auf Leinwand, 179 × 136,5 cm, Alte Pinakothek, München



Ill. 2 Peter Paul Rubens, Ailes du *Triptyque Rockox* avec la représentation de l'incrédulité de Thomas et le couple des donateurs, 1613-1615, huile sur bois, 140 × 234 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers

Abb. 2 Peter Paul Rubens, Seitenflügel des *Rockox Triptychons* mit der Darstellung des ungläubigen Thomas und dem Stifterehepaar, 1613–1615, Öl auf Holz, 140 × 234 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen



Ill. 3 Peter Paul Rubens, *Portrait de Charles de Cordes*, vers 1618, huile sur bois, 105,4 × 76,2 cm, Palais Łazienki, Varsovie

Abb. 3 Peter Paul Rubens, *Porträt des Jean Charles de Cordes*, um 1618, Öl auf Holz, 105,4 × 76,2 cm, Łazienki-Palast, Warschau



Ill. 4 Anthony van Dyck, *Double portrait du peintre Frans Snyders et de son épouse Margaretha de Vos*, vers 1621, huile sur toile, 83 × 110 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Cassel

Abb. 4 Anthony van Dyck, *Doppelbildnis des Malers Frans Snyders und seiner Frau Margaretha de Vos*, um 1621, Öl auf Leinwand, 83 × 110 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel

Abb. 5 Peter Paul Rubens, *Die vier Philosophen*, um 1611, Öl auf Holz, 162,5 × 137 cm, Palazzo Pitti, Florenz



Abb. 5 Peter Paul Rubens, *Les quatre philosophes*, vers 1611, huile sur toile, 162,5 × 137 cm, Palazzo Pitti, Florence



Abb.6 Peter Paul Rubens, *Autoportrait*, vers 1636-38, huile sur toile, 110,0 × 85,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne

Abb.6 Peter Paul Rubens, *Selbstbildnis*, um 1636-38, Öl auf Leinwand, 110,0 × 85,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien

Philipp Zitzlsperger, traduit par Florence Rougerie

De la dignité picturale de la fraise. Habit et insignes chez Rubens et les peintres flamands

I.

À travers les analyses qui sont à suivre, nous tenterons d'ajouter à la théorie de la mode, déjà riche de nombreuses facettes, une théorie de l'image vestimentaire. Celle-ci doit être explicitée au moyen d'une étude de détail qui se concentre sur la représentation du col dans la peinture de portrait flamande, en prenant pour l'essentiel des portraits d'hommes en considération. Le point de départ de notre réflexion est l'autoportrait avec sa femme de *Sous la tonnelle au chèvrefeuille* (1609, Munich) de Peter Paul Rubens. Dans ce tableau exposé à Munich, on remarque que le maître porte un col français en dentelle, tandis que son épouse, Isabella Brandt, porte une imposante fraise (ill. 1). Cette différence notable entre leurs cols ne laisse pas de surprendre, dans la mesure où son port n'est associé à aucun sexe en particulier, car dans l'univers pictural flamand autour de 1600, la fraise est tout aussi répandue chez les hommes que le col français