

Pars pro toto

Historische Miniaturen
zum 75. Geburtstag
von
Heide Wunder

*herausgegeben von
Alexander Jendorff & Andrea Pübringer*



VERLAG PH. C. W. SCHMIDT

2014

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2014

Pars pro toto
Historische Miniaturen zum 75. Geburtstag von Heide Wunder
herausgegeben von Alexander Jendorff & Andrea Pühringer

 VERLAG PH. C. W. SCHMIDT
Neustadt an der Aisch

Alle Rechte vorbehalten.
(Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlags und des Verfassers
ist es nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem
oder elektronischem Weg zu vervielfältigen.)

Gestaltung, Satz: Tom Engel, Ebsdorfergrund-Roßberg
Schrift, Ornamente: DTL Elzevir

ISBN 978-3-87707-926-3

Gesamtherstellung:
 VDS – VERLAGSDRUCKEREI SCHMIDT
91413 Neustadt an der Aisch
Printed in Germany

I. Ideen und Perspektiven

Ludolf Kuchenbuch

Vom *caput* zum *corpus*.

Basisthesen und hominologische Hypothesen zur
servitus im mittelalterlichen Millennium 3

Carl-Hans Hauptmeyer

Land- und Stadtgemeinde des Späten Mittelalters und
der Frühen Neuzeit als Szenarien einer neuen

Zivilgesellschaft? 27

Andreas Hedwig

Adelsarchive und Adelsforschung – Zwischenbilanz aus
archivischer Sicht 39

Alexander Jendorff

Der Saurier und die Weltevolution.

Historiographische Beobachtungen zum angeblich
schwierigen Verhältnis zwischen Globalgeschichte und

Landesgeschichte 53

Ulrich Mayer

»Geschichte entdecken« im Spannungsfeld von Inhalten
und Kompetenzen.

Historische Bildung mit Hilfe eines zeitgemäßen

Geschichtslehrwerks 73

Luise Schorn-Schütte

Brauchen wir eine neue Politikgeschichtsschreibung?

Überlegungen zu einem uralten Thema 85

II. Religion und Glauben

Stefan Brakensiek

Überlegungen zu den lebensweltlichen Gemeinsamkeiten
zwischen christlicher Mehrheit und jüdischer Minderheit

in der Frühen Neuzeit 99

Franz Irsigler

»Wir schaffens nit, die hondt bellen!«

Hexenfurcht, Glockenklang und Volksglaube an Mosel

und Saar im 16./17. Jahrhundert 113

Bernhart Jäbnig

Kirchenvisitationen und Kirchenrechnungen als Quellen

für die ländliche Bevölkerung des Kirchspiels Schaaken

im 17. Jahrhundert 125

Anke Hufschmidt

Konversion konkret: Elisabeth Amalie von Hessen-

Darmstadt (1635–1709) und ihr Übertritt zum

katholischen Bekenntnis 139

*III. Normen und kulturelle Praktiken**Gerbild Scholz Williams*

Familiengeschichten: Leonhard Thurneysers auto-

biographisches »Außschreiben« 155

Uta Löwenstein

»Um Gottes Willen« – Armenfürsorge in einer hessischen

Landstadt 1585–1624 165

Heiko Droste

Die gerechte Verteilung öffentlicher Ressourcen.

Anders Gyldenklous Traktat zur Frage der Accidentien

(1654) 179

Helga Meise

»las ich ... schrieb ich allerhand«.

Rückkopplungen von Lesen und Schreiben bei

Landgräfin Elisabeth Dorothea von Hessen-Darmstadt,

geb. Herzogin von Sachsen-Gotha (1640–1709) 191

Karin Gottschalk

Vom Ursprung des Testaments 201

Jochen Ebert

- »... und baten ihr Ehe-Verlöbniß edictmäßig ad
 Protocollum zu nehmen ...«.
 Eheprotokolle als sozial- und wirtschaftshistorische
 Quelle 213

Klaus-~~J.~~ Lorenzen-Schmidt

- Bäuerinnen greifen zur Feder.
 Schreibende Frauen in den holsteinischen Elbmarschen
 (19./20. Jh.) 229

IV. Geschlechter und Gesellschaft

Kerstin Merkel

- Agnès Sorel, das Schönheitsideal der Zeit und die
 Usurpation eines königlichen Gewandes 245

Christine Reinle

- Der Prozess der Jeanne d'Arc.
 Zur Argumentationslogik der Richter 263

Grethe Jacobsen

- Women and Power – three Danish Cases on a European
 background 287

Anne-Charlott Trepp

- Luther 1525: Vom »feisten Doktor«, von brünstigen
 Jungfrauen und toten Bauern 299

Katrin Keller

- Das Frauenzimmer.
 Die Fürstinnenhofstaate in Wien, München und Dresden
 im Vergleich (1550 bis 1750) 311

Christina Vanja

- Weiber und Männer im Bade – Ehepaare beim Kuren im
 alten Pfäfers 325

Pauline Puppel

»... kein mitregierung zugleich darbey« –
das Ende der vormundschaftlichen Regentschaft in
Hanau-Münzenberg 1626–1631 337

Susanne Rode-Breymann

Über Alma und Gustav Mahler Schreiben 349

Karin Hausen

Vicki Baum und ihre Zigarren und Zigaretten
rauchenden Romanfiguren. Zum Zusammenspiel
von Massenkonsum, Massensliteratur und Wandel
der Geschlechterverhältnisse Ende der 1920er Jahre 361

*V. Liebe und Ehe**Merry Wiesner-Hanks*

Intermarriage in the Early Modern World 377

Dorothee Rippmann

Ehen im Spiegel von Eheberedungen
(Schweiz, 15. und 16. Jahrhundert) 385

Margret Lemberg

Glaube und Liebe.
Fürstliche Eheschließungen als Mittel der Konfessionalisierung
– Hessen-Kassel um 1600 401

Siegrid Westphal

Liebe als Argument?
Eheprobleme in der Reichsritterschaft Franken um 1800 413

Regina Schulte

»Dies Luis ische wäri Närrin«.
Brautbriefe von Luise von Mecklenburg-Strelitz 427

VI. Landleben und Stadtgeschichten

Birgit Emich

Beamtengrab und Staatsausbau.

Oder: Warum erhielt der Geheime Rat Günther von Passow
ein Denkmal? Eine Miniatur aus Mecklenburg 436

Susanne Rappe-Weber

Landwirtschaft und Geselligkeit im Tagebuch des

Verwalters Schönwald auf Burg Ludwigstein (1808–1811) 457

Karen Nolte

Krankheit, Armenpflege und die bürgerlich-protestantische

Arbeitsethik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts 469

Andrea Pübringer

Zwei ungleiche »Schwestern«?

Die Kurstädte Bad Homburg vor der Höhe und

Bad Nauheim 479

Josef Matzerath

»Seine Hochedelgeborenen«.

Aspekte adeliger Sozialisation im 19. Jahrhundert aus der

Perspektive eines Nobilitierten 499

Holger Th. Gräf

Unternehmer – Jagd – Aristokratismus.

Die »Frankfurter Jagdherren« im Spessart (1861–1919) 511

Eckart Conze

Von Hindenburg zu Hitler.

Charismatransfer im deutschen Adel 1914 bis 1934 523

Jens Flemming

Polemik, Kolportage und verlorene Zukunft.

Arnolt Bronnen, der Nationalsozialismus und der

Weimarer Rundfunk 539

SCHRIFTENVERZEICHNIS HEIDE WUNDER

2003–2014 554

Agnès Sorel, das Schönheitsideal der Zeit und die Usurpation eines königlichen Gewandes

Kerstin Merkel

Kleidung ordnet in eine Gruppe ein. Mit der Wahl eines Gewandes definiert man, wer man ist und zu wem man gehört. Das Lesen und Dechiffrieren von Gewändern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit bietet im tatsächlichen Sinne des Wortes noch viel Stoff. Gerade bei Agnès Sorel, der Mätresse Karls VII. von Frankreich, lohnt sich ein intensiver Blick, da nicht nur Bildquellen, sondern auch die sterblichen Reste ihres Körpers eine überraschende Aussage zur Botschaft des Kostüms wie auch zum zeitgenössischen Schönheitsideal treffen.

Ihr Geburtsjahr vermutet man zwischen 1422 und 1426.¹ Genauso vage sind die Angaben zu den Geburtsjahren ihrer Kinder. Die erste Tochter wurde wohl kurz nach 1436,² vielleicht auch erst 1438³ geboren, es folgten noch mindestens drei weitere Kinder. Agnès stammte aus niederem Adel, ihr Vater Jean Soreau, Sieur du Coudon, diente als Soldat, ihre Mutter war Catherine Maignelais.

Karl VII. ernannte sie zur Ehrendame seiner Ehefrau Maria von Anjou. Er beschenkte Agnès reich mit Landbesitz und Schlössern. So erhielt sie auch offiziell ihren Namen als »Dame de Beauté«, was sie nicht nur als eine besondere Schönheit kennzeichnete, sondern vielmehr als Herrin eines Schlosses namens Beauté-sur-Marne.

Agnès starb am 9. Februar 1449 in der Burg von Anneville-sur-Seine. Ihr Körper wurde in der Kirche Saint-Ours in Loches bestattet, ihr Herz im Kloster Jumièges. In den Resten ihres Körpers wurde 2004/05 ein extrem hoher Quecksilbergehalt nachgewiesen, was die alten Gerüchte bestärkte, sie sei vergiftet worden. Doch wurde Quecksilber auch als Medikament gegen Darmwürmer eingesetzt, von denen die königliche Mätresse befallen war, außerdem war es Bestandteil von Kosmetika. So bleibt die Todesursache letztlich unklar.⁴

1 Françoise KERMINA, Agnès Sorel. La première favorite, Perrin 2005, S. 35. Ihre Argumentation basiert auf den neuesten Untersuchungen ihres Schädels. Der Pathologe gibt ihr Alter zwischen 23 und 27 Jahren an.

2 Ebd., S. 35.

3 Jacques HARS, Jacques Coeur 1400–1456, Perrin 1997, S. 178.

4 Sie litt unter Schweinespulwürmern, wie die pathologischen Untersuchungen 2004 ergaben.

Die Bestattungsfeierlichkeiten wurden im Auftrag des Königs in ungewöhnlicher Pracht gefeiert. 4.300 Livres wurden in den Trauerapparat investiert, etwa in Kleidung für rund 500 Personen wie pelzgesäumte Roben, Kopfbedeckungen mit Hermelin, feine Tuchmäntel aus Cambrai, schwarze Draperien für Kutschen und Pferde. Doch sollte das Gedenken an Agnès auch in dauerhafter Form gesichert werden, und Karl gab dazu gleich zwei Grabdenkmäler in Auftrag.

Beide Grabdenkmäler waren in doppelter Hinsicht spektakulär. Erstens ist die Örtlichkeit beachtlich, denn das Denkmal für ihr Herzgrab wurde in der Marienkapelle der Abtei von Jumièges aufgebaut. Ihr Körpergrab und dessen Denkmal wurden mitten im Chor der Kollegiatkirche in Loches errichtet.⁵ Zweitens ist Agnès nicht modisch, sondern zeremoniell gekleidet. Zusammengenommen bedeuten beide Faktoren eine gesellschaftliche Aufwertung, die mit allen Gepflogenheiten und Traditionen bricht. Die Abtei Jumièges war nur für hochkarätige Adelsprominenz als Ort der Bestattung zugänglich, und die Grablege sowie ein Denkmal mitten im Chor einer Kirche stand im Mittelalter nur Heiligen,⁶ Stiftern⁷ oder fürstlichen Familien⁸ zu. Agnès hingegen gehörte zu keiner dieser Gruppen. Der Ort ihrer Bestattung bedeutete eine posthume Nobilitierung der Mätresse und ist zugleich eine Fortsetzung der Tatsache, dass ihr Auftreten bei Hofe einen Charakter annahm, der sie als »offizielle« Mätresse eines französischen Königs kennzeichnete. Das bedeutet, sie war keine Konkubine, die einzig der sexuellen Befriedigung diente, sondern agierte innerhalb des Hofgefüges in einer hochrangigen und allgemein anerkannten Position.

Agnès Sorel hatte selbst schon durch Geschenke und reiche Stiftungen in Loches für ihre Bestattung vorgesorgt, ein erstaunliches Denken bei einer jungen Frau, die schon vor ihrem 30. Lebensjahr gestorben ist. Der Auftrag für die beiden Grabdenkmäler kam jedoch direkt vom König.

In Jumièges wurde das Herzgrab in der Chapelle de la Vierge im nördlichen Querhaus errichtet. Auf einem schwarzen Sockel kniete die weiße Marmorstatue von Agnès und bot ihr Herz der Jungfrau Maria dar.⁹ Vermutlich wurde die Marmorfigur schon während der Religionskriege zerstört, denn zum Zeitpunkt der Revolution existierte nur noch der schwarze Sockel, der dann ebenfalls vernichtet wurde. In einem Schreiben vom 24. November 1796 wird dazu aufgerufen, »le célèbre tombeau de cette héroïne« zu retten. Doch das Antwortschreiben vom 3. Dezember 1796 stellt klar, dass

5 Die Kirche steht nur wenige Schritte entfernt von dem königlichen Schloss in Loches, in dem Karl VII. und Agnès sich gerne aufgehalten haben.

6 Z. B. Heinrich und Kunigunde im Bamberger Dom, Willibald im Eichstätter Dom. Der Übergang von einer Bestattung zur Reliquienverehrung war in solchen Fällen fließend.

7 Z. B. Pfalzgraf Heinrich II. in Maria Laach.

8 Z. B. die hessischen Landgrafen in der Marburger Elisabethenkirche, die französische Königsfamilie in St. Denis.

9 Robert PHILIPPE, Agnès Sorel, Saint-Amand/Cher 1983, S. 181; KERMINA, Agnès (wie Anm. 1), S. 140; S. 141 mit der Inschrift des zerstörten Herzgrabes.



Abb. 1: Agnès Sorel, Grabdenkmal in Loches, Kollegiatkirche, nach 1450 (Seitenansicht)



*Abb. 2: Agnès Sorel, Grabdenkmal in Loches, Kollegiatkirche, nach 1450
(Detail Kopf und Oberkörper)*



Abb. 3: Agnès Sorel, Grabdenkmal in Loches, Kollegiatkirche, nach 1450 (Detail Gesicht)

Grab sei wie die anderen in Jumièges zerstört worden. Da es nur ein schwarzer rechteckiger Stein gewesen sei, wäre der künstlerische Verlust nicht dramatisch.¹⁰

Der Körper von Agnès wurde in der Kollegiatkirche zu Loches bestattet, wo mitten im Chor, umrahmt vom Chorgestühl, auf einem schwarzen Unterbau die weiße Liegefigur aufgebaut wurde. Als Künstler gelten Jacques Morel, Michel Colombe oder Guillaume Brassefort. Es ist nicht das einzige Grabdenkmal, das Karl VII. in Auftrag gab. Ebenso ehrte er seinen Onkel, den Duc de Berry in Bourges, die Dauphine Marguerite in Thours und seinen besonders geschätzten Feldherrn Barbazan, der für

¹⁰ Abbé Adalbert MAURICE, *L'emploi du legs d'Agnès Sorel à Jumièges*, in: *Jumièges. Congrès scientifique du XIIIe centenaire*, Rouen 1955, S. 95–108, S. 95 zum Grab. Auf S. 98 erwähnt der Autor, bis 1562 hätte der schwarze Stein einen Gisant getragen.



Abb. 4: Agnès Sorel, Grabdenkmal in Loches, Kollegiatkirche, nach 1450 (Detail Widder)

ihn 1431 in einem Kampf gefallen war und den er in Saint Denis an der Seite von René d'Anjou bestatten ließ. Der König gedachte mit einem Grabdenkmal also nur nahen Verwandten oder verdienten Würdenträgern.¹¹ Mit der Fürsorge für die Memoria seiner Mätresse setzt er sich jedoch über alle Konventionen hinweg. Im Mittelalter gab es insgesamt nur drei Beispiele für prominente Mätressengräber: Agnès Sorel, Ines de Castro und Agnes Bernauer. Die beiden letztgenannten waren eines gewaltsamen Todes gestorben: Ines wurde geköpft, Agnes ertränkt. Beide Male war der Vater des Liebhabers Auftraggeber des Mordes. Bei Agnès Sorel wurde immer wieder spekuliert, dass der Thronfolger den frühen Tod der Mätresse zu verantworten habe. Auf jeden Fall ist allen dreien gemeinsam, dass sie mitten aus einer leidenschaftlichen Beziehung durch den Tod herausgerissen wurden, und bei allen dreien setzte sich der »verwitwete« Liebhaber über alle Konventionen hinweg und ließ ein prominentes Grabdenkmal für seine plötzlich verlorene Liebe errichten.

Das Grabdenkmal der Agnès in Loches

Agnès ruht betend auf dem schwarzen Unterbau, die Hände vor der Brust aneinandergelegt (Abb. 1–3). Ihre Füße stehen auf zwei Widdern (Abb. 4), die in der Literatur gerne als Anspielung auf ihren Namen gedeutet werden, nur sind es eindeutig keine Lämmer (agnus), sondern erwachsene männliche Tiere (aries). Zu beiden Seiten ihres Kopfes hält ein Engel ihr Kissen. Sie trägt über ihrem offenen Haar eine Krone, die an der Stirn mit einem kleinen Bogen ausgestattet ist. Ihre Kleidung besteht aus einem

¹¹ KERMINA, Agnès (wie Anm. 1), S. 142.

Abb. 5: François Roger de Gaignières, Zeichnung des Grabmals der Agnès Sorel, Aufsicht, um 1700, Paris, Bibliothèque Nationale, Pe 2

engen, körperbetonenden Untergewand, dessen Gürtel tief auf der Hüfte aufsitzt. Darüber trägt sie einen Surkot mit sehr tiefen Armöffnungen. Diese reichen bis auf die Oberschenkel, sodass man von beiden Seiten Einblick auf den von enger Kleidung modellierten Frauenkörper gewinnt. Vom Dekolleté bis zur Hüfte zieht sich mittig eine Leiste mit Schmuck- oder Zierknöpfen über ihren Leib. Um den Hals schmiegt sich eine Kette in Form eines Bandes, auf dem flache runde Elemente befestigt sind, in der Mitte sind diese zu einer Art Blüte angeordnet.

Die Liegefigur ist wahrscheinlich in großen Teilen nicht mehr original. Während der Französischen Revolution wurde sie massiv zerstört.¹² Die Reste brachte man später nach Paris, wo sie von dem Bildhauer Pierre Nicolas Beauvallet restauriert wurden.¹³ Ergänzungen oder Veränderungen lassen sich im Vergleich mit zwei Zeichnungen (Abb. 5–6) erahnen, die um 1700 entstanden sind. Sie stammen von François Roger de Gaignières (1642–1715), einem französischen Antiquar, dessen Zeichnungen französischer Kunst-



werke eine wertvolle Quelle des vorrevolutionären Bestandes darstellen.¹⁴ Bei aller

¹² Zur Geschichte des Grabmals vgl. vor allem Ernest HAT, *Histoire de la ville de Loches*, Tours 1879, ND Marseille 1977, S. 137–156; als »malheureusement restauré« bezeichnete es zu Recht Paul DURRIEU, *Comptes-rendus des séances de l'académie des inscriptions et belles-lettres* 66 (1922), S. 150–168.

¹³ Anne BILLON, *Les restaurations de Pierre-Nicolas Beauvallet au musée des monuments français*, in: *Bulletin archéologiques du comité des travaux historiques et scientifiques* 27 (1999), S. 51–65. In einem Brief vom 10.3.1806 berichtet der Bildhauer, er erneuere die Nase, die Krone, die Hände, die Robe von oben bis unten, die Flügel und die Hände der Engel, den Kopf eines Lammes und diverse andere Partien. Schon der Kunsthistoriker Réau kritisiert die Arbeiten als nicht originalgetreu, wobei er sich vor allem auf das fehlende Buch bezieht; ebd., S. 95.

¹⁴ Die Sammlung befindet sich heute in Paris, Bibliothèque Nationale, Pe 2, fol. 70 mit dem Grabmal

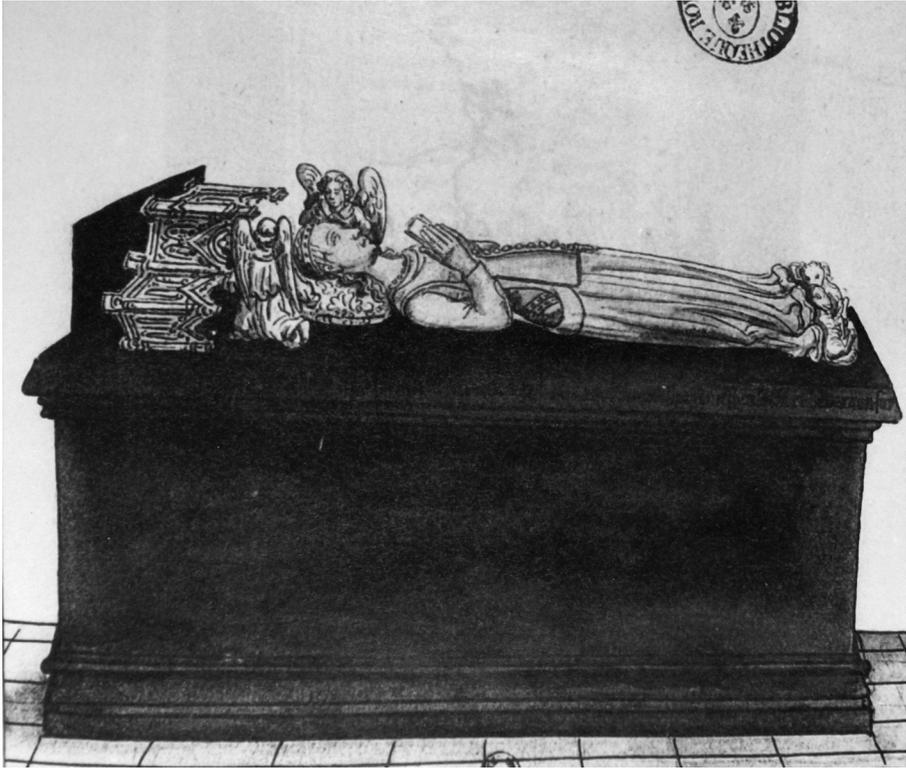


Abb. 6: François Roger de Gaignières, Zeichnung des Grabmals der Agnès Sorel, Seitenansicht, um 1700, Paris, Bibliothèque Nationale, Pe 2

Vorsicht gegenüber seiner individuellen Interpretationen bieten die Bilder einen relativ authentischen Eindruck der Werke. So wird bei dem Grabdenkmal von Agnès Sorel deutlich, dass sie einst unter einem Baldachin ruhte, der verloren gegangen ist, deshalb wirkt auch der schwarze Stein, auf dem sie liegt, heute so unproportional groß. Ein wichtiger Unterschied ist, dass Agnès Sorel keine Krone trug! Offenbar hat sich der Bildhauer hier eine Freiheit genommen, die auf das Gemälde von Jean Fouquet zurückgeht (Abb. 7): Die rechte Tafel des Diptychons zeigt Maria mit ihrem Kind, die linke den Stifter Étienne Chevalier. Er war Schatzmeister unter Karl VII. und ein Vertrauter von Agnès Sorel, der sogar bei ihrem Tod zugegen war und als ihr Testamentsvollstrecker fungierte. Diese persönlichen Verbindungen mögen dazu geführt haben, dass man die Maria in dem Diptychon als ein Bildnis der schönen Mätresse sehen wollte, zumal deren nackter Busen von einer fast aufdringlichen erotischen Präsenz geprägt ist. Das Diptychon war als Grabbild der Ehefrau von Étienne Chevalier gedacht, der 1452 verstorbenen Katherine. Es wurde also einige Jahre nach dem Tod von Agnès

von Agnès Sorel, vgl. Jean ADHÉMAR, Les tombeaux de la collection Gaignières, Teil II, in: Gazette des Beaux Arts 88 (1976), S. 1–128.

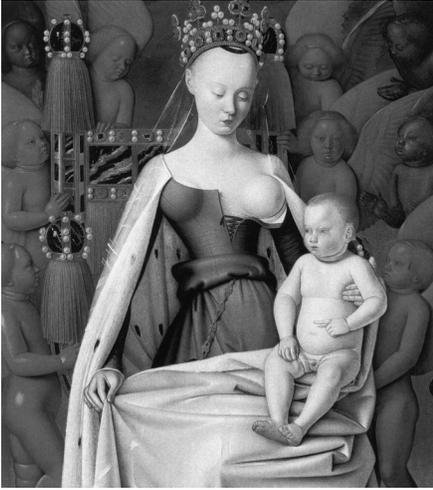


Abb. 7: Jean Fouquet, *Diptychon des Etienne Chevalier aus Melun*, rechter Flügel: *Maria mit Kind*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, nach 1452

in Auftrag gegeben und hat mit Sicherheit keine Porträtähnlichkeit mit ihr, sondern entspricht dem Schönheitsideal seiner Zeit. Doch dürfte es bei der Renovierung des Grabbildes eine Rolle gespielt haben, denn der Bildhauer rekonstruierte eine Krone, die ursprünglich nicht vorhanden war.¹⁵ Der kleine Rundbügel über der Stirn erscheint sowohl in dem Gemälde als auch in der Skulptur und kann als Beleg dafür genommen werden, dass der Bildhauer sich an dem Gemälde orientierte. Dieser Bügel ist bei einer Krone unüblich. Man findet ihn sonst nur bei den hohen Hüten der zeitgenössischen flämisch-burgundisch-französischen Damenmode.¹⁶ Die meist schwarzen Hüte, oft noch mit einem weißen Schleier geschmückt, zogen vom Gewicht nach hinten und konnten dank dieser Stirnbügel bequem wieder nach vorn gezogen und gerichtet werden. Zudem waren die Bügel meist ebenfalls schwarz und bildeten einen attraktiven Kontrast zu der damals beliebten weißen Haut. Da eine Krone vom Eigengewicht nicht dazu neigt, nach hinten zu gleiten, ist der Bügel in dem Gemälde von Fouquet ein rein dekoratives Element, das er aus der aktuellen Hutmode übernommen hat. Dieses eigenwillige Detail hat der Bildhauer beim »Restaurieren« vom Gemälde in die Skulptur übernommen.¹⁷

¹⁵ Vgl. Anm. 13.

¹⁶ Z. B. Petrus Christus, *Bildnis eines Mädchens*, Berlin, Staatliche Museen, um 1446; Hugo van der Goes, *Bildnis der Maria Baroncalli im Portinari-Altar*, Florenz, Uffizien, vor 1476. Es gibt nur wenige Beispiele, in denen der Bügel mit einem flachen Kranz verbunden ist, z. B. bei Hans Memling, *Ursulaschrein*, Brügge, Brügge, Memlingmuseum, vor 1489. Dort tragen im Medaillon auf dem Dach des Schreins mehrere Heilige einen schwarzen Kranz bzw. einen Schapel, der vorne mit einem schwarzen Bügel versehen ist.

¹⁷ Das Diptychon befand sich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in Melun. Die Tafel mit der Maria war wahrscheinlich sogar in Paris, als Beauvallet die Skulptur ergänzte. Das Gemälde wurde dort im Kunsthandel verkauft und hängt erst seit 1840 im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen.



*Abb. 8: Agnès Sorel, Grabdenkmal in Loches, Kollegiatkirche, nach 1450
(Detail Kopf und Oberkörper in einer alten Aufnahme)*

Doch damit ist die Geschichte der Grabskulptur noch nicht zu Ende. Alte Aufnahmen zeigen Agnès nochmals ohne Krone (Abb. 8).¹⁸ Die Bilder sind vor 1940 entstanden und verweisen darauf, dass die Skulptur in den ca. 130 Jahren seit ihrer ersten Restaurierung erneut massiven Zerstörungen ausgesetzt war, offenbar wurden die Zacken der Krone mutwillig abgeschlagen. Die alten Fotos zeigen aber auch, dass sich

¹⁸ Georg TROESCHER, *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst*, Bd. 2, Frankfurt 1940, Abb. 361; Pascal DUBRISAY, *Agnès Sorel. Féminité et modernité*, Cigogne 2005, S. 45, der das Foto in das 19. Jahrhundert datiert.

um den Hals eine schlichte edelsteinbesetzte Kette ohne die mittlere Blüte schmiegt, genau wie das in der Zeichnung von Gaignières überliefert ist. Die Hände sind höher vor dem Körper gefaltet und reichen bis zur Halskette. Vergleiche mit neuen Fotos (Abb. 2–3) lassen in der heutigen Ausführung die Augen und den Mund breiter und die Hände schlanker erscheinen. Weitere Aufnahmen zeigen im Bereich des Kleides über dem linken Bein tiefe Risse.¹⁹

Die Fotos lassen vermuten, dass es weitere gravierende »Restaurierungen« gegeben hat: Die Krone wurde nochmals ergänzt, die Hände tiefer gesetzt, die Risse geschlossen und die Halskette vergrößert, was darauf schließen lässt, dass die ganze Kopf- und Schulterpartie neu ergänzt wurde, denn die Skulptur ist eindeutig nicht anmodelliert, sondern aus einem Steinblock. Die Gesichtszüge haben nach einer zweimaligen Runderneuerung wohl kaum mehr etwas mit dem Original gemeinsam.²⁰

Ein altmodisches Kleid

Wenn auch im letzten Abschnitt nachgewiesen wurde, dass an der Grabskulptur so gut wie nichts mehr original ist, kann man sie gemeinsam mit den vorrevolutionären Zeichnungen von Gaignières dennoch als Bildquelle für die Kleidung von Agnès Sorel heranziehen, denn die Restaurierung ist in diesem Punkt verlässlich. Agnès trägt einen sogenannten *Surcot ouvert*, das Übergewand mit den sehr tief ausgeschnittenen Armlöchern. Wie kennzeichnend dieses Gewand für sie sein sollte, zeigt ein leider verlorenes Epitaph, das Gaignières gleichfalls in der Kirche zu Loches zeichnete (Abb. 9).²¹ Agnès kniet vor Maria mit dem Kind, begleitet von ihrer Namenspatronin. Sie trägt wiederum den *Surcot ouvert* und auf der Stirn einen schmalen Reif, der mit dem ursprünglichen Kopfschmuck in ihrer Grabplatte identisch ist.

Agnès Sorel war schon zu Lebzeiten bekannt für ihre modische Eleganz, umso mehr erstaunt die Wahl dieser altmodischen Kleidung, denn im 15. Jahrhundert war der *Surcot* in Frankreich absolut unmodern. Die Mätresse trägt also ein Gewand, dass

19 André MONToux, *Loches en Touraine*, Tours 1969, Foto S. 27. 1879 muss eine Krone vorhanden gewesen sein, denn HAT, *Histoire* (wie Anm. 12), S. 146, beschreibt in diesem Jahr die »couronne ducale«.

20 Umso bedenklicher ist der geradezu naive Umgang mit der »Authentizität« des Grabbildes, wobei sich Kunsthistoriker und Historiker gleichermaßen beteiligen. Immer wieder wird die Porträtähnlichkeit zwischen Grabbild und Altarbild herangezogen, um letzteres als Bildnis der Agnès zu begründen. Erstens ist die Ähnlichkeit nur in Ansätzen gegeben, und zweitens diente das Altarbild als inspirierendes Vorbild bei der Renovierung, wobei der Bildhauer sehr frei in der Umsetzung war. Der Höhepunkt aller Fehldeutungen ist allerdings die Tatsache, dass man bei den forensischen Untersuchungen des Schädels von Agnès mit Hilfe einer zweifelhaften Fotomontage suggerierte, das Grabbild sei ein authentisches Porträt der Verstorbenen; vgl. DUBRISAY, *Sorel* (wie Anm. 18), Abb. S. 79.

21 HAT, *Histoire* (wie Anm. 12), S. 148, das etwa 67 cm hohe Bronzeepitaph habe sich auf einem Pfeiler im Chor der Kirche, nahe der Treppe zur Sakristei befunden. Er protokolliert außerdem die Inschrift, die sich zu einem Acrostichon formt, ebd. S. 149–151; Agnès Sorel et sa légende, *Ausstellungskatalog Loches 1970* (Maschinenschrift), S. 125 f. zu dem Epitaph.

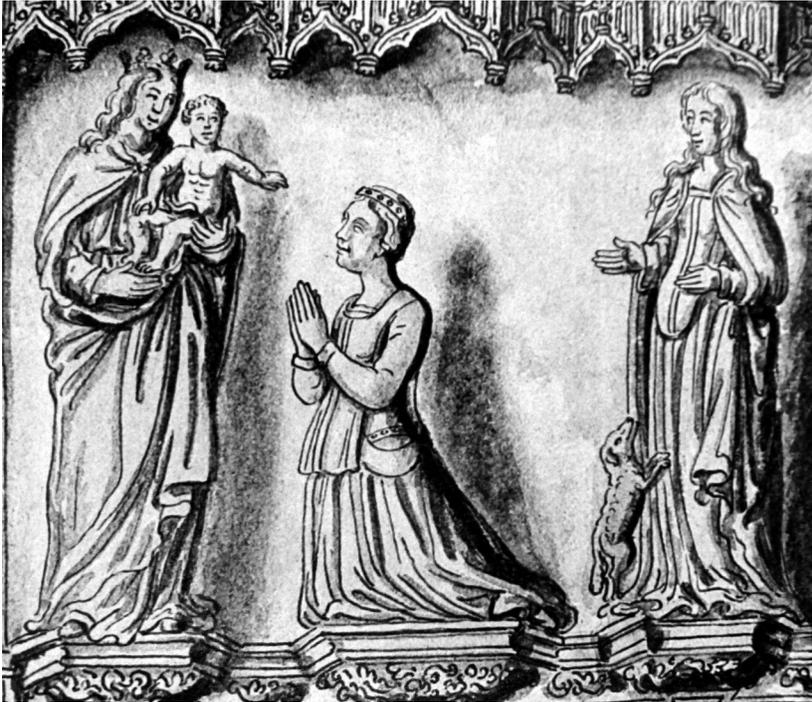


Abb. 9: François Roger de Gaignières, Zeichnung des Bronze-Epitaphs der Agnès Sorel, ehemals Loches, Kollegiatkirche, nach 1450, Zeichnung um 1700, Paris, Bibliothèque Nationale, Pe 2

rund 200 Jahre vor ihrem Tod in Mode kam, 100 Jahre zuvor den Zenit überschritten hatte und zu ihrem Todesdatum als retrospektiv und altmodisch bezeichnet werden kann. Zu Lebzeiten von Agnès trugen die Damen eng um die Schulter und Brust modellierte Kleider, die unter der Brust gegürtet wurden und dann voluminös und stoffreich auseinander fielen. Der Ausschnitt des Obergewandes war V-förmig bis zum Gürtel unterhalb der Brust geöffnet und ließ ein kontrastfarbenedes Untergewand sichtbar werden. Die Kleider waren überlang, mit Schleppen ausgestattet und wurden elegant von Hand gerafft.

Definition und Geschichte des Surkot

Der Surkot²² wurde über dem Kleid getragen, wie auch der Name »sur cotte« schon deutlich macht. Der ärmellose Surkot entwickelte sich ca. ab 1200 und war vorerst ein typisches Wintergewand, eine Art »Weste« des Mittelalters, die gleichermaßen von Männern und Frauen geschätzt wurde.

²² Es gibt zahlreiche Schreibvarianten wie seurcot, sorcos, soquanie. Zur Geschichte des Surkot im Frankreich des 13. Jahrhunderts vgl. Lore RITGEN, Die höfische Tracht der Isle de France in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, in: *Waffen- und Kostümkunde* 4 (1962), S. 2–24, besonders S. 16 f.

Diese winterlichen Obergewänder waren fellgefüttert und fielen deshalb locker und weit. Das wird nicht immer sichtbar gemacht, ist aber durch Bildbeispiele in der Buchmalerei belegt.²³ Das identische Gewand in Spanien hieß Pellote, was sich von dem lateinischen Wort Pellis ableitet und auf das Fellfutter des ärmellosen Obergewandes hinweist. Die Textilfunde der königlichen Grablege in Burgos las Huelgas liefern den Beweis dafür, so sind in den Surkots der Leonor von Kastilien (vor 1244) und jener des Fernando d la Cerda (3. V. 13. Jh.) Reste von Kaninchenfell erhalten.²⁴ Mit der Zeit entstand auch eine sommerliche Variante des dekorativen Kleidungsstückes, das mit Seide statt mit Pelz gefüttert war.

Wahrscheinlich in Spanien entwickelte sich im 13. Jahrhundert das sehr tiefe, etwa bis zur Taille ausgeschnittene Armloch, das den Blick von der Seite auf das eigentliche Kleid gestattete.²⁵ Aus Spanien wanderte dieses reizvolle Element des Enthüllens über Frankreich bis nach England. Im 14. Jahrhundert wurden in Frankreich und England die Armlöcher bis unter die Hüfte geöffnet, übrig blieb an Brust und Bauch nur ein schmaler, oft pelzverbrämter Stoffstreifen, oft mit einer Zierknopfleiste, so wie jene Kleidung, die Agnès Sorel in ihrem Grabmal trägt.

Es war der zeitliche Höhepunkt des modischen Surkot ouvert und zugleich sein Abgesang, als er sich als zeremonielles Gewand der Königin, quasi als ihr Kennzeichen, etablierte. Vermutlich war es Jeanne de Bourbon, Ehefrau von Karl V. von Frankreich, die den Surkot ouvert als Königin so populär machte. Sie wird in zahlreichen Darstellungen (Abb. 10) in dieser Kleidung dargestellt, die zu ihrem Kennzeichen wurde.²⁶ Die Mode entwickelte sich weiter, das Gewand der Königin blieb. Jetzt übernahmen auch hochrangige Adelige diese retrospektive Kleidung, vor allem in der letzten Darstellung ihres Daseins: als Grabskulptur. Im ausgehenden 14. und im 15. Jahrhundert trägt der weibliche Gisant aus gehobenen Kreisen im französischen und englischen Umfeld den offenen Surkot. Im Tod ordnet man sich mit dem Kleid der hierarchisch höchsten Klasse zu, auch wenn man das altmodische Gewand im Leben vielleicht nie getragen hatte. Ein besonderer Aspekt war hierbei die Nutzung des

23 Z. B. in der Weingartener Liederhandschrift, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, S. 28, 48, 123, 139 sowohl bei Männern als auch Frauen. Dazu auch Elke BRÜGGEN, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Heidelberg 1989, S. 79.

24 Katrin KANIA, *Kleidung im Mittelalter. Materialien – Konstruktion – Nähtechnik*. Ein Handbuch, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 426, 431.

25 Mark CHAMBERS, »Hys surcote was ouert«. The »Open Surcoat« in Late Medieval British Texts, in: *Medieval Clothing and Textiles 7* (2011), S. 87–108, hier S. 108 zu den frühesten Textbelegen. In seiner sprachwissenschaftlichen Untersuchung kommt Chambers zu dem Ergebnis, dass der Terminus erstmals um 1270/80 am angevinischen Hof in Neapel auftrat. Doch meines Erachtens belegen die Grabfunde von Burgos las Huelgas, dass in Spanien die Mode schon existierte, bevor der Begriff in Neapel auftauchte.

26 Z. B. in der lebensgroßen Skulptur gemeinsam mit ihrem Ehemann, Paris, Louvre; in der textilen Altarverkleidung von Narbonne kniend als Stifterin, Paris, Louvre; in ihrer Grabskulptur, Paris, St. Denis; in zahlreichen Buchmalereien.



Abb. 10: Jeanne de Bourbon, Antependium von Narbonne, um 1375
Paris, Musée du Louvre,



Abb. 11: François Roger de Gaignières, Grabmal des Jean de Florigny und der Marguerites Ferrières († 1414), ehemals Abtei Estrée, Zeichnung um 1700,
Paris, Bibliothèque Nationale, Pe 2

Surkot als Wappenkleid. In den Zeichnungen von Gaignières, der auch noch die mittelalterliche Farbfassung sehen konnte, finden sich zahlreiche Beispiele (Abb. 11). Der Surkot wurde dabei in der Mitte geteilt, die eine Hälfte des Gewandes zeigt das Herkunftswappen der Frau, die andere das Wappen ihres Ehemannes.

Agnès Sorel wurde also durch ihre Kleidung in die höchste soziale Gruppe der Gesellschaft eingeordnet. Karl VII. stattete sie im Tode mit einem Kleid aus, das nur Königinnen und Herzoginnen zustand. Er adelte sie quasi posthum.²⁷ Nachfolgende

²⁷ Philippe gibt an, Karl VII. habe Agnès 1449 in den »état de princesse« gesetzt, leider ohne Quellenangabe. Der Autor erkennt auch, dass die Mätresse »en apparat de duchesse« gekleidet ist; vgl. PHILIPPE, Agnès Sorel (wie Anm. 9), S. 171, 181.



Abb. 12: François Roger de Gaignières, Grabmal der Diane de Poitiers († 1566), Anet, Schlosskapelle, Zeichnung um 1700, Paris, Bibliothèque Nationale, Pe 2

Könige waren mit dem Adelstitel bei ihren Mätressen freigiebiger. So wurde es seit dem 16. Jahrhundert üblich, diese zur Herzogin zu machen. Selbst der Surkot ouvert sollte am Körper der Mätressen noch ein langes Leben führen. Der späteste und anachronistischste Fall dürfte die kniende Grabskulptur der Diane de Poitiers sein († 1566), die tatsächlich noch das altmodische Kleidungsstück dezent unter ihrem Umhang hervorschauen lässt, kombiniert mit einem modernen Häubchen, wie sie es auch als Witwe trug (Abb. 12).

Wie sehr der Surkot ouvert als Kleid des Hochadels, speziell der Königin und der Prinzessinnen in der französischen Kunst des 15. Jahrhunderts verbunden wird, zeigen zahlreiche Bildwerke von biblischen Frauen und Heiligen,²⁸ die von königlicher Abstammung sein sollen; ebenso Salome, die in Rogier van der Weydens Johannes-Triptychon (1455/60) das altmodische Kleidungsstück trägt (Abb. 13). Als bekanntes Beispiel ist noch der Ursulaschrein (vor 1489) von Hans Memling zu nennen, in dem die hl. Ursula inmitten der Schar ihrer Jungfrauen mit dem Surkot ouvert als Königs-

²⁸ Als einige exemplarische Beispiele in Jaqueline BOCCADOR, *Statuaire médiévale en France de 1400 à 1530*, Bd. 2, Zoug 1974, Esther, Albi, Kath. Chorgestühl (S. 167, Abb. 193), Maria, Église de Saint-Loup (S. 296, Abb. 378), Katharina, Autun, Musée Rolin (S. 284, Abb. 303), Barbara, Autun, Musée Rolin (S. 284, Abb. 304), Katharina, Châteaudun, Schlosskapelle (S. 271, Abb. 296).

Abb. 13: Rogier van der Weyden, *Johannesaltar* (Detail *Salome*), Staatliche Gemäldegalerie der Museen zu Berlin, um 1455/60

tochter gekennzeichnet ist. Der damalige Betrachter des Grabmals dürfte Agnès sofort dank ihrer »usurpierten« Kleidung in die höchste Gesellschaftsebene eingeordnet haben.

Das Schönheitsideal – Bild und Wirklichkeit

Agnès Sorel war ein Schönheitsideal ihrer Zeit – doch wie muss man sich das vorstellen? Eine sehr hohe Stirn, dünne oder gar keine Augenbrauen, kleiner Mund – genau wie in dem Marienbild von Fouquet? Wie oben dargestellt wurde, handelt es sich bei dem Bild aber um ein Ideal, nicht um ein authentisches Porträt. Schaut man sich die zeitgenössischen Frauenbildnisse der franko-flämischen Malerei an, so finden sich diese Kennzeichen immer wieder. In der Forschung hat sich deshalb das Gerücht etabliert, die Frauen hätten sich im 15. Jahrhundert die Stirn ausrasiert bzw. die Haare ausgerissen, ebenso die Augenbrauen, um diesem Ideal zu entsprechen. Schaut man sich die Maria in dem Diptychon an, ist der Schädel bis fast zur oberen Mitte kahl.

Allein schon praktisch gesehen muss man das sehr kritisch bewerten. Einen rasierten Kopf würde ständig der stoppelige Schimmer des nachwachsenden Haares verunzieren; das kommt also gar nicht in Frage. Dichte Haare auf einer so großen Fläche auszureißen wäre extrem schmerzhaft und würde zudem zu Hautreizungen und Entzündungen führen, was auch nicht ideal für die Präsentation einer hohen Stirn wäre. Zuletzt muss einem klar sein, dass der Verlust der vorderen Haarfläche auch zum Verlust eines erheblichen Haarvolumens führt. Nun waren aber gerade zu dieser Zeit lange Flechten und komplizierte Steckfrisuren wie seitliche »Hörner« und Zopfschaukeln modern. Zu deren Herstellung benötigte man oft zusätzliche künstliche Haarteile, so dass keine Frau freiwillig auf ihr eigenes Haar verzichtet hätte.

Bei Agnès Sorel bietet sich die einmalige Chance, ihre Frisur zum Zeitpunkt ihres Todes bzw. ihrer Bestattung zu rekonstruieren. Bei der Öffnung des Sarges am 5. März 1777 fand man unter dem Deckstein des Grabes ein gemauertes Ziegelgewölbe, darin einen Eichenholzsarg, darin dann einen Zedernholzsarg und zuletzt





Abb. 14: Agnès Sorel, Schädel (Detail Augenbrauen)

einen Bleisarg. Diese Konstellation trug zur hervorragenden Erhaltung der Leiche und ihrer Kleidung bei. Den oberen Abschluss ihrer Frisur bildete ein Schleier, der ca. 12 bis 14 cm breit und ca. 26 bis 28 cm lang war. Er spannte sich über ihren Kopf von Seite zu Seite. Zu beiden Seiten ihres Kopfes hingen »boucle flottantes«, das sonstige Haar war zu einem über 50 cm langen Zopf geflochten und auf der hinteren Seite des Kopfes unter dem Schleier festgesteckt. Die Haare waren braun bis aschblond, die Locken an den Seiten des Kopfes rötlich und brüchig.²⁹

Die detaillierte Beschreibung der Frisur trifft genau die Mode, die sich etwa zum Zeitpunkt von Agnès Sorels Tod in Italien entwickelt hatte.³⁰ Sie deckt sich mit der Frisur einer Büste in der École supérieure des beaux-arts, bei der es sich der Überlieferung nach um ein Bildnis der Agnès Sorel handelt. Die stilistische Ähnlichkeit der Büste zu zeitgleichen italienischen Werken ist unübersehbar, ob es sich allerdings um Agnès handelt, ist fraglich.³¹ Die Beschreibung der Leiche von Agnès Sorel macht je-

²⁹ HAT, *Histoire* (wie Anm. 12), S. 155 f.; KERMINA, *Agnès* (wie Anm. 1), S. 10 f.; DUBRISAY, *Sorel* (wie Anm. 18), S. 50. Sie muss in einem Kleidungsstück aus Goldstoff bestattet worden sein, da man Reste von Goldfäden fand.

³⁰ Eines der frühesten bekannten Beispiele ist Antonello da Messinas »Lesende Madonna« in Baltimore, Walters Art Museum, um 1460; besonders markant findet sich die Frisur bei Ghirlandaio, *Porträt der Giovanna Tornabuoni*, um 1488, Madrid, Palacio Villahermosa, Sammlung Thyssen-Bornemisza.

³¹ Emmanuel SCHWARZ, À propos du buste dit d'Agnès Sorel conservé à l'école des beaux-arts: Les fantaisies de la légende, de la politique et de l'histoire de l'art, in: *Bulletin Archéologique* 29 (2002), S. 81–103, hier S. 98, zieht den treffenden Vergleich zu Büsten von Francesco Laurana und zu einer

denfalls deutlich, dass sie mit den relativ kurz geschnittenen seitlichen Haarsträhnen eine der frühesten Frauen war, die diese Frisur in Frankreich trug. Die Brüchigkeit der seitlichen Haar im Gegensatz zu dem gut erhaltenen Haar im langen Zopf belegt, dass die »boucle flottantes«, also die flatternden Locken einer erheblichen Belastung beim Frisieren ausgesetzt waren, wurden sie doch mit Hitze in die gewünschte Form gebracht.³² Bei dieser Frisur kommt eine rasierte Stirn nicht in Frage.

Aussagekräftig ist auch ihr Schädel, der sich mitsamt der Haut und den Gesichtshaaren erhalten hat (Abb. 14). Das faszinierendste Detail findet sich in den kräftigen Augenbrauen, die ganz und gar nicht dem Ideal in den Gemälden entsprechen, am wenigsten dem der Madonna von Melun. Agnès Sorel trug ihre Brauen so, wie die Natur sie wachsen ließ.

Die zeitgenössischen Porträts mit den hohen Stirnen und den hauchdünnen Augenbrauen sind also mit größter Vorsicht zu betrachten und auf gar keinen Fall unreflektiert als Quelle dieser Zeit oder gar als veristische Porträts von Agnès Sorel heranzuziehen. Das Idealgesicht der Zeit ist mit malerischen Mitteln übertrieben worden, genau wie das Ideal unserer Zeit früher mit fotografischer Handwerkskunst, jetzt mit digitaler Raffinesse überformt wird.

Resümee

Mit den Grabdenkmälern setzte sich Karl VII. über alle Konventionen hinweg und erwies seiner Mätresse posthum eine doppelte Ehrung, zum einen mit besonders hochrangigen Bestattungsorten, zum anderen mit einer königlichen Bekleidung, die ihr gar nicht zustand. Doch sucht man in der erhaltenen Grabskulptur vergebens die »wahre Agnès« – hier sind die sterblichen Überreste der Dame de Beauté wesentlich aussagekräftiger, die belegen, dass sie mit ihrer avantgardistischen Frisur tatsächlich ein besonderes Modebewusstsein besaß, aber auch, dass sie keineswegs dem stilisierten Schönheitsideal der zeitgenössischen Porträts entsprach.



Medaille von Niccolò di Forzore Spinelli, in der er um 1472 Maria Morelli darstellt (Abb. 17).

³² Die Beanspruchung der Haare beim Frisieren bestätigen auch mikroskopische Untersuchungen der Haarstruktur, vgl. DUBRISAY, Sorel (wie Anm. 18), S. 72.

