

Maike Christadler

Die Häute der 'Anderen'

Indianerkostüme am Württembergischen Hof

„Die Künigin war also bkleydt/Wie ich ungefehrlich dich bescheidt // Auff ihrem Häupt hatt sie ein Cron/Auß Federn gmacht/wie ich verstohn // Von Papengäy/ blaw/grün und rot // Gleich wie ein schöner Krantz auffstoh: // Die Schämen oder Masca war/Eim schönen Weibsbildt ähnlich gar // Darnach der Leib und gantz Wath // Wie eins nackenden Menschen stath // Leibfarb/mit schönen gülden Stucken // Verschnürt war/als wer es trucken // Und glatt an Leib hinan geleimt // Hat hüpsch von weitem her gescheint: // Die Brüßt der Königin sah man hangn // Damit sie zierlich thete prangen // In Händen führt sie einen Stab // Das Regiment ich gsehen hab // Von Papengäy Federn gemacht // Nach Königlichem Zier und Pracht:/...“.

In schillernden Farben und mit Gusto an der Exotik beschreibt M. Jacob Frischlin die Figur der Amerika, die den Höhepunkt eines Festaufzugs bildete, der anlässlich der Fastnacht 1599 am Württembergischen Hof in Stuttgart stattgefunden hatte.¹ Danach trug die Amerika eine Krone aus Papageienfedern und eine Ganzkörpermaske, die sie als „schönes Weibsbildt“ erscheinen ließ: wie ein nackter Mensch ging sie einher, in „Leibfarb“, mit goldenen Ornamenten geziert, die wie „an den Leib hinan geleimt“ schienen. Sogar ihre Brüste erwähnt der Dichter eigens wie auch den Stab, der ihr Regiment symbolisiert.

Der Text beschreibt, was ebenso in historischen Aktennotizen und in einer Serie kolorierter Miniaturen überliefert ist (Abb. 1)²: Die Königin Amerika ist eine Rolle, und sie ist ein Kostüm. Herzog Friedrich I. (reg. von 1593–1608) hatte ein Ringrennen veranstaltet, das ganz im Zeichen Amerikas stand. Geladen war „sein gantze Landschafft“, die nach Frischlins Auskunft sechs Wochen am Hofe weilte, um über Regierungsgeschäfte zu beraten.³ Der Herzog selbst trug das Kostüm der Amerika, und Teile seines Hofstaates waren ebenfalls in Indianer-Häute gekleidet. Denn das, was Frischlin beschreibt, sind Kostüme der Nacktheit, die zur Schau stellen, was man gewöhnlich nicht zeigte: die nackte Haut, den bloßen Körper. Aber eben nicht den eigenen, sondern einen angeeigneten, den Körper der 'Anderen', derer, die der europäischen Gesellschaft des 16. Jahrhunderts als 'Wilde' galten.⁴

Was nun waren die Bedeutungen, die diese Verkleidung im Rahmen des Festaufzuges hatte und welche Wahrnehmungsmodelle standen den Betrachtern zur Entschlüsselung der Darbietung zur Verfügung? Die Inszenierung des Aufzuges steht im Kontext auch anderer Formen von Theatralität, wie sie auf der Bühne oder bei der Fastnacht geprägt wurden; zudem können Bilder über die mögliche Interpretation des Gesehenen Aufschluss geben.

Kostümierung selbst ist bereits Handlung, die als Maskerade gelesen werden kann. Deutlicher als bei der einfachen Verkleidung, die verbirgt und vorspielt, ist

in der Maskerade die Sichtbarmachung des ‘Darunter’ mitgedacht; sie ist ein sichtbares Spiel mit den Zeichen, die gewöhnlich Geschlecht, Identität oder Status signalisieren.⁵ Der Württembergische Hof nutzt die Kostüme der Repräsentation von Nacktheit/Kleidung und von Geschlecht zu seiner Selbstinszenierung und führt Konzepte von gesellschaftlichem Status und ethnischer Differenz vor.

Maskerade ist per se ein Medium, das ambivalente Bedeutungen produziert bzw. soziale und moralische Ambivalenzen repräsentiert. Deshalb interessiert mich nicht zuletzt die Frage, welchen Effekt der Aufzug auf die Konzeption einer (europäischen) Identität gehabt haben könnte. Was heisst es, Kleidung abzulegen, die ‘Zivilisation’ markiert, um eine Hülle anzulegen, die auf ein fremdes, ‘wildes’ Volk verweist? Was ent/hüllt eine Maske, die ver/kleidet?

Der Festaufzug wurde vermutlich durch die Weimarer Miniatur vorbereitet⁶, die die Teilnehmer des Aufzugs der ‘Amerika’ in ihren Kostümen detailliert wiedergibt. Diese sind mit großem Aufwand gestaltet: Federschmuck und Federgewänder ergänzen die modifizierte Nacktheit der zweiten Leiber, die mit Hilfe von Leder, Leinwand und im Fall der Brüste auch mit Pappmaché hergestellt wurden. Diese zweiten Häute sind über und über ornamentiert, in Adaption dessen, was man sich unter Tätowierungen und Körperbemalung vorstellte („als wer es trukken“).⁷ Die Miniatur zeigt ausserdem, dass sich die Veranstalter des Fest-Umzugs an den Kupferstichen der America-Serie des Verlagshauses de Bry orientiert haben, um ihre ‘Indianer’ zu kleiden. De Bry und anschließend seine Söhne und Erben haben zwischen 1590 und 1630 in vierzehn Bänden Reiseberichte verschiedener Autoren über Süd- und Nordamerika illustriert und publiziert. Bis 1599 wa-



1 Festaufzug am Württembergischen Hof in Stuttgart 1599. Die ‘Königin Amerika’, kolorierte Miniatur, Graphische Sammlungen der Stiftung Weimarer Klassik, Weimar (in: Elke Bujok, Neue Welten in europäischen Sammlungen, Berlin 2004, Abb. 1/6).

3 Festaufzug am Württembergischen Hof in Stuttgart 1599, Detail der Gefolgschaft der 'Königin Amerika'. Kolorierte Miniatur, Graphische Sammlungen der Stiftung Weimarer Klassik, Weimar (in: Elke Bujok, Neue Welten in europäischen Sammlungen, Berlin 2004, Abb. 1/3).



stinktion interpretiert.¹² So präsentiert de Bry im Bild die minutiöse Tätowierung der indianischen Führer in formaler Korrespondenz zu der elaborierten französischen Mode der Eroberer. Während die prächtigen Ornamente auf seiner Haut den Häuptling Holata Outina aussehen lassen, als sei er in reiche Gewänder gehüllt, wird sein Fußvolk gänzlich bloß gezeigt. (Abb. 2) Die Bilder führen dem Betrachter eine soziale Hierarchie ganz nach westlichem Vorbild vor.

Doch neben diesen Stichen, die das Tätowieren als eine Form der Zivilisierung körperlicher Nacktheit vorführen, gibt es andere Bilder, die Körpermodifikationen mit anthropophagen Ritualen in Zusammenhang bringen. So wie Nacktheit bereits als Zeichen moralischer Verworfenheit der Menschenfresser aufgefasst war, werden auch die Tätowierungen zu Markzeichen dieser absoluten Zivilisationslosigkeit.

Die de Bryschen Bilder – und ihre Übernahme in den Festaufzug (Abb. 3) – spiegeln sowohl Faszination und Bedrohung durch das Fremde, als auch das Bemühen, die Indianer in die gesellschaftliche Ökonomie der europäischen Kultur zu integrieren. Die semantische Unbestimmtheit von Tätowierung macht diese zu einem besonders geeigneten Medium der Maskerade. Die Nacktheit der Leiber der 'Anderen' wird am eigenen (europäischen) Leib relativiert, denn der zivilisierte Körper ist in der tätowierten Nacktheit ver/hüllt, während er gleichzeitig als 'wilder' markiert wird und ein Begehren nach dem Ablegen der Zivilisiertheit ent/hüllt.

Doch der Herzog ist nicht nur nackt, er tritt außerdem als Frau auf: Die Eindeutigkeit des semiotischen Systems 'Kleidung' wird in diesem cross-dressing ad absurdum geführt, sie gibt keinen verlässlichen Aufschluss mehr über das Geschlecht ihres Trägers – und der Mann im Frauenkleid läuft Gefahr einer tatsächlichen Geschlechtsmetamorphose.¹³ In der Figur Amerika, in deren Kleid Herzog Friedrich sich zeigt, vereinen sich die Reize verlockender Weiblichkeit – was ja Frischlin in seiner Beschreibung ihrer Brüste deutlich macht – mit ihrer allegorischen Überhöhung in die abstrakte Verkörperung des Kontinents. Der Herzog

kann sich so über das Spiel der Geschlechterrollen von seinen (männlichen) Untertanen bewundern lassen; und er kann in der Figur der Amerika die weltpolitische Bedeutung des Landes samt der ihr gebührenden Huldigungen durch alle Anwesenden auf seine Person übertragen¹⁴ – ohne für beide semantischen Ebenen auf den Effekt des Spektakels verzichten zu müssen, der sich aus seiner ‘Geschlechtsumwandlung’ ergibt.

Der Festaufzug operiert mit den changierenden Bedeutungen von Nacktheit, Körpermodifikation und Geschlecht und mit ihrer wechselnden Wahrnehmung. Sowohl das Geschlechterspiel, als auch die ethnische Maskerade verweisen auf die Uneindeutigkeit der Zeichen und stellen damit die Vorstellung einer monolithischen Identität in Frage.

Die Rollen der Aufzugs-Teilnehmer werden in einem performativen Akt der eigenen Identität anverleiht, die sich um die zur Schau gestellten Eigenschaften erweitert. Die Kostümierung als Maske gestattet es, traditionelle Ordnungen in Frage zu stellen: Träger von Masken können das ‘Andere’ repräsentieren, was gleichzeitig bedrohlich und ermächtigend ist.¹⁵ Eine spielerische und zeitlich beschränkte Umkehrung von gesellschaftlichen Rollen findet sich in ähnlicher Form in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Fastnacht. Sie inszeniert eine ‘verkehrte Welt’, in der die Herren als ‘Wilde’ (oder Frauen) gehen.¹⁶ Doch wird im Stuttgarter Aufzug nicht die bedrohliche Übernahme der Macht durch die Machtlosen in Szene gesetzt, sondern die Aneignung einer ‘anderen’ Macht durch den Herrscher und seinen Hofstaat. Der regulierte Ablauf, die strenge hierarchische Ordnung des Umzugs ebenso wie sein Bühnencharakter machen deutlich, dass der Rollentausch nicht dazu dient, gesellschaftliche Hierarchien wirklich zu erschüttern. Im Gegenteil: sie werden eingefordert und gefestigt.¹⁷ Das Lachen über die Travestie des Geschlechts und die Travestie des Leibes gestattet die Ausübung von Verhaltensweisen, die dem Herzog sonst vielleicht gar nicht gebührt hätten. Neben dem funktionalisierten Rollentausch steht die Aneignung einer fremden Gesellschaftsform, die – spielerisch inszeniert, vorgeführt und getestet – zugleich vom Zuschauer/Betrachter den Blick auf die eigene Gesellschaft fordert und einen ambivalenten Rezeptions-Raum eröffnet.¹⁸

Außer den Kostümen tragen einige der Teilnehmer des Aufzugs auch tatsächliche indianische Gerätschaften mit sich. So sind auf dem Aquarell zwei aztekische Federschilde wiedergegeben (Abb. 1), die noch heute im Stuttgarter Landesmuseum aufbewahrt werden. Das Mitführen originaler indianischer Artefakte erinnert an die in antiken Siegeszügen zur Schau gestellten Trophäen der Unterlegenen, diente aber bei den Festaufzügen vor allem dazu, ihnen eine besondere Authentizität zu verleihen.¹⁹

Auch die Auswahl der Bände der America-Serie, die vornehmlich als Vorlagen für den Entwurf der Kostüme gedient haben, spricht dafür, dass die Regisseure des Umzugs ein ‘getreues’ Bild der ‘Amerikaner’ konstruieren wollten. Die meisten Indianer sind nach Vorlagen aus den ersten beiden Bänden der Serie gestaltet; für die darin enthaltenen Kupferstiche hatte de Bry Aquarelle als Vorlage genutzt von Künstlern, die selber in die ‘Neue Welt’ gezogen waren mit dem offiziellen

Auftrag, dort Bilder des Landes und seiner Einwohner herzustellen. Diese Stiche haben über Jahrhunderte als getreue 'Abbilder' der amerikanischen Wirklichkeit gegolten – was sich ihrer ungewöhnlichen Unabhängigkeit gegenüber bis dahin vorherrschenden Bildmodellen verdankt.²⁰

Der Herzog führte seinen Untertanen und seinen Gästen also ein Spektakel vor, das ungemein 'echt' wirken sollte. Es suggerierte eine genaue Kenntnis des Württembergers von 'Amerika', die sich aus dem Besitz von Realien herleitete und auf neuesten Publikationen beruhte. In einem eindrucksvollen Schauspiel wurden exotisch-authentische Kostüme präsentiert, die gleichzeitig angeeignete Leiber sind: der Aufzug scheint eine inkarnierte Völkerschau *avant la lettre* zu sein.

Die Maskerade und der Geschlechtswandel des Herzogs produzieren eine Polysemie der Zeichen. Sie schafft Raum für die Repräsentation von Differenz, die es ermöglicht, die gesellschaftliche Ordnung und ihre präzise definierten Kategorien performativ und temporär in Frage zu stellen. Die angestrebte, möglichst 'authentische' Repräsentation von ethnischer Differenz bezeugt, dass der Württembergische Hof eine proto-wissenschaftliche, 'ethnografische' Kenntnis der 'Anderen' besaß, was die Teilhabe an einem der bedeutendsten Wissens-Diskurse seiner Zeit dokumentiert. Gleichzeitig eignet sich der Herzog in der allegorischen Dimension der 'Amerika' symbolisch deren Größe und mythischen Reichtum an, usurpiert damit spielerisch eine weit über seinen tatsächlichen Einfluss hinaus reichende politisch-gesellschaftliche Führungsrolle.²¹

Frischlin beschreibt in seinem Text nicht nur den Aufzug der 'Amerika', sondern schildert die gesamte Invention: So berichtet er, dass die geladenen Gäste des Herzogs ebenfalls in Aufzügen auftraten und Figuren verkörperten, nämlich die vier Kaiser der antiken Weltreiche, Cäsar, Alexander, Cyrus und Ninus (das sind die Herrscher des römischen, griechischen, persischen und assyrischen Reiches), die gekommen seien, um diese 'Amerika' anzusehen, die es zu ihrer Zeit noch nicht gegeben habe. Die Inszenierung des Umzugs präsentiert also eine Begegnung zwischen Zeit und Raum, zwischen historischen Mächten und geografischer Ausdehnung. Dabei legt Frischlin seinen Protagonisten als Beweggrund für ihre Anwesenheit die Neugier auf 'Amerika' in den Mund, die schließlich der größte „Theil der Welt“ sei und über „unerschöpfliche[] Schätze[] unnd Reichthumbe[]“ verfüge. Tatsächlich regt sich der alte Machtwille in den Herrschern – wenn auch „vergebenlich“.

In einem weiteren Aufzug entbrennt „Wolgemut von Frewenthal“ (verkörpert von Herzog Joachim Carlin von Braunschweig) in „gantzer Lieb“ zu 'Amerika', denn „ihr Weyß, Geberd und Bescheidenheit“ mache klar, dass sie sicherlich von hohem Geschlecht sein müsse. Er befragt die 'Amerika' schließlich, wieso sie nach Stuttgart gekommen sei, worauf diese antwortet, sie habe schon so viel von Herzog Friedrich von Württemberg gehört und als der zu Ehren der „anwesenden Fürstn und Herrn/Grafn/vom Adel/darzu immer // Dem schön Fürstlichn Frauenzimmer // Ein Ringrennen gantz wol bestellt //“ habe, sei sie auf sein Biten angereist.

Der Herzog von Württemberg, der selber im Kostüm der 'Amerika' steckt, verweist hier auf sich selbst und die gesamte Inszenierung des Umzugs. Das Spek-

takel erhält dadurch eine selbstreferentielle Dimension und wird an den historischen Moment und seine tatsächlichen Interpreten rückgebunden. Als Figur 'Amerika' läßt sich der Herzog ebenso in seiner Rolle als verführerische Frau und als allegorische Verkörperung des Kontinents huldigen und eignet sich symbolisch die Bedeutung des neuen Weltreichs an. Die geladenen Gäste hingegen erhalten die Rollen derjenigen zugewiesen, die die Reverenz erweisen müssen. Als Personifikation des Kontinents kann Friedrich eine Pracht zur Schau stellen, die sogar die der Antike in den Schatten stellt. Außerdem verfügt der Herzog als 'Amerika' über ein Wissen, das sowohl die Kenntnisse der antiken Welt überbietet als auch für die anwesenden Gäste nicht selbstverständlich gewesen sein dürfte.

Das Kostüm – oder besser die Maske –, die der Württemberger trägt, verbindet die Faszination am Weiblichen mit der am Exotischen, sie gestattet ihm, als Personifikation Macht auf sich zu vereinen und sie hat als Inkarnation des unbekannteren, wilden 'Anderen' eine bedrohliche Dimension. Über das Tragen der Häute der Anderen eignet sich der Württembergische Hof in einem Akt magischer Anverwandlung die furchteinflößende Präsenz der tatsächlichen 'Anderen' an – nicht ohne gleichzeitig über die Travestie auch einen komischen Effekt zu erzielen. Erstaunen, Furcht und Lachen sind in der Wirkung des Aufzugs eng miteinander verbunden.

Neben dem selbstreferentiellen Verweis des Herzogs als Figur 'Amerika' auf sich selbst, stellt der Aufzug zahlreiche weitere Aspekte seiner Theatralität zur Schau. Schon die zeitliche Übereinstimmung mit der Fastnacht verweist auf seinen Charakter als Spektakel. Deutlichstes Zeichen jedoch sind die Kostüme, die sich bereits aufgrund ihrer Beschaffenheit als solche zu erkennen geben. Frischlins Beschreibung der 'Amerika' evoziert die Wirkung des Kostüms auf den Betrachter: die Ornamente scheinen „angeleimt“. Auch die Rollen der Beteiligten illustrieren den Bühnencharakter des Umzugs: die Begegnung zwischen den antiken Herrschern und dem neuen Weltreich ist ebenso deutlich fiktiv wie die Liebesbezeugungen des „Wolgemut“. Der gesamte Auftritt beruht auf dem komplizierten Wissen aller Beteiligten, dass es sich um eine Inszenierung handelt. Alle 'Schauspieler' müssen die ihnen zugeteilten Rollen spielen – in dem Wissen, dass es Herzog Friedrich ist, der als Amerika auftritt. Auf diese Weise gelingt es dem Württemberger, spielerisch sich selbst zum Subjekt der Adoration, Bewunderung und Verehrung zu machen, seinen tatsächlichen Status praktisch zu erhöhen und seine Gäste auf eine Huldigung einzuschwören. In der inszenierten Schau findet der Herrschaftsanspruch des Herzogs einen visuellen und gleichsam rituellen Ausdruck. Performativ schwört der Herrscher mit der 'Mummerei', die dem Konzept der Maskerade entspricht, seine Untertanen, seinen Hofstaat und die teilnehmenden Gäste auf seine Herrschaft ein. Die Fastnacht, die sich häufig durch transgressives Infragestellen von Normen auszuzeichnen pflegte, ist hier zum Ort eines machtstabilisierenden Rituals geworden, dessen Konstruktion von elitärem Wissen und exotischer Prachtentfaltung die Legitimität der proto-absolutistischen Herrschaft zelebriert.

- 1 Elke Bujok widmet dem Stuttgarter Festaufzug einen Teil ihrer Dissertation: *Neue Welten in europäischen Sammlungen. Africana und Americana in Kunstkammern bis 1670*. Berlin 2004. Sie berücksichtigt ihn im Zusammenhang mit der Rezeption von Ethnographica, ohne ihn jedoch eingehender zu interpretieren. Die Zitate nach Frischlins *Beschreibung deß Fürstlichen Apparatus, ... mit welcher ... Herrn Friedrichen/Hertzen von Württemberg und Teck ... in der Faßnacht Mannliche unnd Ritterliche Thurnier unnd Ringrennen/gehalten worden ...* Stuttgart 1602, sind ihrem Text entnommen, hier S. 18.
- 2 Neben dem Text Frischlins sind Aktennotizen zu dem Festaufzug erhalten und eine Serie von kolorierten Miniaturen, die sich heute in der Graphischen Sammlung der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen befinden. Vgl. Bujok (wie Anm. 1), S. 13.
- 3 Unter den Gästen waren Prälaten, Bürgermeister, Amtmänner ebenso wie andere Fürsten und Regenten. Die Teilnehmer des Amerika-Aufzugs sind auf der Miniatur namentlich bezeichnet. Siehe Bujok (wie Anm. 1), S. 14.
- 4 Festaufzüge standen in der Tradition der imperialen Triumphzüge der Antike, die zuerst von den italienischen Herrschern imitiert und um 1500 ins deutsche Reichsgebiet importiert wurden. Schon der bildlich dokumentierte Triumphzug Maximilian I. (ca. 1516 und 1526) zeigt Indianer im Gefolge des Kaisers. Die Darstellung Amerikas und seiner Bewohner in Form von theatralischen Inszenierungen setzt spätestens Mitte des 16. Jahrhunderts ein als zu Ehren von Henri II. in Rouen ein Dschungel aufgebaut und von tatsächlichen Indianern und verkleideten Franzosen bespielt wurde. Festaufzüge oder Ballette wurden bis weit ins 18. Jahrhundert mit der Exotik von Kontinente-Darstellungen bereichert, die immer auch Indianer repräsentierten. Vgl. Suzanne Boorsch, *America in Festival Representations*, in: Fredi Chiappelli (Hg.), *First Images of America*. Berkeley et al. 1976, S. 503–524.
- 5 Efrat Tseëlön schreibt dazu: „(Masquerade) presents truth in the shape of deception. Like a neurotic symptom it reveals in the process of concealing.“ In: Introduction, in: dies. (Hg.): *Masquerade and Identities. Essays on gender, sex and marginality*. London/New York 2001, S. 5.
- 6 Bujok (wie Anm. 1), S. 150f.
- 7 Claudia Schnitzer: *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit*. Tübingen 1999, S. 329.
- 8 Zu Theodor de Bry und der America-Serie siehe Susanna Burghartz (Hg.): *Inszenierte Welten. Die west- und ostindischen Reisen der Verleger de Bry, 1590–1630*. Basel 2004; zur Nutzung der Bände als Vorlage für den Festaufzug siehe Bujok (wie Anm. 1), S. 152–157.
- 9 So kann Karen Ordahl-Kupperman konstatieren, dass die Worte ‘Nacktheit’ und ‘Wildheit’ stets zusammen auftauchen. Auch zur weiteren Beurteilung von Nacktheit und Kleidung im Kolonisierungsdiskurs vgl. dies.: *Indians and English. Facing Off in Early America*. Ithaca/London 2000, S. 50–76.
- 10 Kupperman (wie Anm. 9), S. 62.
- 11 Jacqueline Lichtenstein: *Making Up Representation: The Risks of Femininity*, in: *Representations* 20(1987), S. 77–87.
- 12 Kupperman (wie Anm. 9), S. 63.
- 13 Die Theater-Kritiker der englischen Renaissance fürchteten, dass die Travestie mit Frauenkleidern eine tatsächliche Geschlechtsumwandlung hervorrufen konnte. Vgl. Laura Levine: *Men in Women’s Clothing, Anti-Theatricality and effeminization, 1579–1642*. Cambridge 1994, S. 10–12.
- 14 Sabine Poeschel: *Die Darstellung der vier Erdteile*. München 1985, hat ge-

- zeigt, dass Erdteil-Darstellungen in Festaufzügen einen Herrschaftsanspruch zum Ausdruck bringen, der nicht unbedingt auf kolonialen Besitzungen beruhen muss, sondern die „ideelle Weltgeltung des Landesherren“ inszeniert (S. 213f.).
- 15 Tseëlon (wie Anm. 5), S. 6.
 - 16 Zu allen Formen der 'world upside down' immer noch einschlägig: Barbara Babcock (ed.): *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca/London 1978.
 - 17 Natalie Zemon Davis: *Women on Top: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe*, in: Babcock, *The Reversible World*, S. 147-189, hier 153.
 - 18 Vgl. Zemon Davis (wie Anm. 17), die Frauengestalten des Karnevals als Rollenmodelle für alltägliche Handlungsstrukturen analysiert. *Passim*.
 - 19 Schnitzer (wie Anm. 7), S. 358.
 - 20 Zu einigen Vorlagen der de Bryschen Stiche vgl. Paul Hulton: *America 1585. The Complete Drawings of John White*, Chapel Hill/London 1984.
 - 21 Die politische Dimension des Stuttgarter Aufzugs wird schon aus der Liste der geladenen Gäste deutlich. Er ist in zeitlicher und inhaltlicher Nähe zu den Tauffeierlichkeiten 1598 am Hof des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel konzipiert, der Elizabeth I. von England als Taufpatin seiner zweiten Tochter gewinnen konnte. Die beiden Höfe standen in Kontakt und gehörten beide zur protestantischen Opposition gegen den katholischen Kaiser. Im protestantischen Kontext ist auch de Bry zu verorten, dessen Bildprogramm stark antispagnolisch und antikatholisch war. Hierzu ansatzweise Horst Nieder: *Ritterspiele, Trionfi, Feuerwerkspantomime. Die Kasseler Tauffeierlichkeiten von 1598*. Marburg 1995. Es bleibt ein Desiderat der Forschung, den Stuttgarter Festaufzug in den Kontext ähnlicher Veranstaltungen zu stellen und seine politische Bedeutung genauer zu bestimmen.