



netzwerk mode textil

„Kleidung versus Mode in der Frühneuzeit“

Berlin (D) > 15. 03.2017, 18.00 Uhr

Ein Vortrag von Philipp Zitzlsperger im Vortragssaal im Kulturforum, Staatlichen Museen zu Berlin

Ausgehend von Dürers *Selbstbildnis im Pelzrock* (1500, Alte Pinakothek München) eröffnete Philipp Zitzlsperger seinen Vortrag. Nicht nur die christusähnliche Haltung, auch die Kleidung mit der aufwändig dargestellten Pelzschabe waren um 1500 für einen Nürnberger Maler ungewöhnlich. Daraus leitet sich die grundsätzliche Frage ab, welche Wahrheiten wir heute aus den Quellen der Frühneuzeit schöpfen können. Nur sehr wenige Realien haben sich über diesen Zeitraum konservieren lassen, daher sind wir auf die Angaben der Bild- und Textüberlieferungen angewiesen. Aber sind Bilder und Texte Spiegel der Wirklichkeit? Welche verlässlichen Rückschlüsse sind möglich? Bildquellenkritik war über einen langen Zeitraum nicht etabliert und demnach ersetzen Bilder zunächst die fehlende Wirklichkeit.

Im Zusammenspiel von Kostümgeschichte und Kunstgeschichte ist das Bewusstsein wichtig, dass Bilder zwar mit einer idealisierenden Absicht entstanden sein können, dass aber die vorherrschenden Kleiderordnungen auch im Bild einzuhalten waren. Es sollen sogar Richter damit beschäftigt gewesen sein, sich um die Durchsetzung der Reichspolizeiordnung – auch im Bild – bemüht zu haben. Laut dieser war das Tragen von Pelzschaben für Künstler zu dieser Zeit eben nicht vorgesehen. Jedoch wurde Albrecht Dürer 1509 in den Nürnberger Rat gewählt und erst dieses Amt berechtigte ihn nun, den Pelz zu tragen. Da aber das Selbstbildnis auf 1500 datiert ist, kommt der Zeichenhaftigkeit der Kleidung eine große Bedeutung zu: stimmt die Datierung oder hat Dürer sich bereits neun Jahre früher in der ersehnten zukünftigen Kleidung dargestellt?



Bild 1: Albrecht Dürer, Selbstbildnis im Pelzrock, 1500, Öl auf Leinwand, Alte Pinakothek München

In der Gegenüberstellung der Silberstichtafeln *Hochzeit der Kleider* (aus *Deutsche Volkstrachten* von Friedrich Hottenroth) und dem Fresco *Der Zinsgroschen* von Masaccio (1424-1485, Brancacci-Kapelle) weist Zitzlsperger auf Unterschiede in der Ausführung der Kleiderdarstellung hin. So zeigt die als Lexikon der Kleidergeschichte bezeichnete Tafel eine Hose in Mi-Partie, was auf dem Fresko nicht erkennbar ist, wobei die dargestellte Pose des Sticks sehr an die des Freskos angelehnt ist. Das gleiche Phänomen ist bei der Gegenüberstellung der Kopfbedeckung und des Kragens der Naumburger Stifterfigur Uta von Ballenstedt mit der Kleidertafel zu entdecken: die Verzierungen und Schmuckelemente auf der Tafel fallen viel aufwändiger und reicher aus als die der Skulptur, und so wiederholt Zitzlsperger die Frage nach der Wirklichkeit der Bilder.

Die Untersuchung der Zeichenhaftigkeit der Kleidung, so führt Zitzlsperger aus, ist eine Disziplin, die an die Insignienkunde angelehnt ist und ihren Ursprung im sakralen Umfeld hat. Sie nahm ihren Anfang etwa um 1700 und florierte in Rom unter Filippo Bonanni. In einem seiner wissenschaftlichen Werke über die Zeremonialgeschichte beschreibt Bonanni die Zeichenfunktion des Pluviale als Regenhülle des Klerikers, welche für die Tränen, den Schmerz und die Trauer Christi steht. Zugleich verweist das Pluviale aber auch auf die Personalunion des antiken Kaisers und des Pontifex Maximus und will im Einsatz bei zeremoniellen Handlungen auch so als weltliches Zeichen gelesen werden. Und in dieser Weise erklärt Zitzlsperger in der weiteren Ausführung die unterschiedliche Darstellung der beiden Porträtbüsten des Papstes Urban VIII. Barberini (1623-1644). Der Künstler Gianlorenzo Bernini zeigte das kirchliche Oberhaupt 1623 im liturgischen Pluviale und 1632 in der Camauro und Mozzetta. Allein der optische Kontrast zeigt ganz augenscheinlich einen Gegensatz in der Bedeutung, der aber lange nicht benannt wurde, weil es keine zeitgenössischen Textquellen zu den Darstellungen gibt. Heute jedoch können wir nicht umhin, die Insignien für die ikonografischen Studien ernst zu nehmen. Anhand der Kleidung kann man einen Wechsel von der kirchlichen zur weltlichen Ausrichtung festmachen. Hierbei hilft das Wissen über Zeremonialkleidung, über außerliturgische Trachten und über die „signa iurisdictionis“, die Zeichen der päpstlichen Rechtsprechung.

Zitzlsperger verweist zur Bedeutung der Insignienkunde für die Kunstgeschichte auf Ferdinand de Saussure und Charles Sanders Peirce, die zu Anfang des 20. Jahrhunderts durch das „Denken in Zeichen“ neue Ansätze für Linguistik, Psychologie und Philosophie veranlassten. Mit Erwin Panofskys Werk „Ikonographie und Ikonologie“ wurde die Deutung der Zeichenhaftigkeit in der Kunstgeschichte etabliert und aufbauend auf den Forschungen von Aby Warburg verfasste Percy Ernst Schramm in den 50er Jahren „Herrschaftszeichen und Staatssymbolik“, ein Werk in drei Bänden. Auch aus Paul Zankers Schrift „Die Maske des Sokrates“ 1995 geht hervor, dass durch die Zeichenhaftigkeit der Kleidung und Frisuren das Philosophenporträt erst nachvollzogen werden kann.

In den vielen folgenden historischen Bildbeispielen belegte Zitzlsperger, dass der Zeichenhaftigkeit der dargestellten Kleidung zwar möglicherweise rein modische Vorlieben zugesprochen werden können, vielmehr aber liefert sie Auskunft über soziale Herkunft, Amtsausübung, politische Ausrichtungen und gesellschaftlichen Status. So leitet er eindrucksvoll eine Kragensystematik her, die die beiden auffällig zu unterscheidenden Kragentypen „Spanische Halskrause“ versus „Französischer Spitzenkragen“ in Beziehung bringen:



Bild 2: Gian Lorenzo Bernini, Büste Francesco I. d'Este, Marmor, 1650-52, Museo Estense, Modena

Betrachtet man die Abbildungen des Herzogs Francesco I. d'Este in Modena auf der Büste von Gian Lorenzo Bernini von 1650 und auf den zeitgenössischen Münzprägungen, so lässt sich ein deutlicher Wechsel von französischem und spanischem Kragen festmachen. Zitzlsperger legt die Vermutung nahe, dass es eine nachhaltige Entscheidung sei, in welcher Kleidung man sich in Marmor meißeln oder auf Münzen prägen lies, und dass es bei der Kragenwahl um weit mehr als nur eine modische Darstellung gegangen ist. Beleuchtet man dann die historisch-politische Situation des Herzogs, so findet man ihn als Spielball zwischen den Großmächten Madrid und Paris mit wechselnden Bündnissen in beide Richtungen, und so könnte man überspitzt ausgedrückt einen Allianzenwechsel mit einem Kragenwechsel in Verbindung bringen.

Auch in den Darstellungen des Kronprinzen Charles, 1623, und König Charles I., 1631, von Daniel Martensz Mytens (1590-1647/48) werden erst die steife Halskrause und dann der weiche Spitzenkragen gezeigt. Die Forschung wertet den Kragen in erster Linie als Modezeichen, weil keine Textquellen in dieser Sache Auskunft geben und somit bleibt Charles I. so lange als modebewusster König dargestellt, bis die Forschung weitere Hinweise geben kann.



Bild 3: Peter Paul Rubens, Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube, 1609, Öl auf Leinwand, Alte Pinakothek München

Die beiden Kragenmodelle des Ehepaars Rubens (Selbstporträt mit Isabella Brant in der Geißblattlaube um 1609) rein als politische Zeichen zu lesen, würde aus dem Eheporträt eine tief entzweite, delicate Angelegenheit machen, konstatiert Zitzlsperger. Die englische Forschungsliteratur spricht von „fashionable collar“ und verweist damit eher auf den Modegeschmack der Zeit. Was die Darstellung aber wirklich zeigt, muss zum heutigen Zeitpunkt offenbleiben. Mögliche Hinweise liefern zwei Selbstbildnisse, einmal ohne erkennbaren Kragen im Freundschaftsbild *Vier Philosophen* (1611-1612) und mit spanischem Kragen (1638). Die Mitgliedschaft Rubens´ im Stadtrat seit 1613, seine spätere Tätigkeit als Diplomat bei Friedensverhandlungen sowie die folgende Ernennung zum Sekretär des Geheimen Rats lassen Rückschlüsse auf die Zeichen seines Kragens zu.



Bild 4: Peter Paul Rubens, Vier Philosophen, 1611-12, Öl auf Holz, Palazzo Pitti, Florenz

Dass der Modebegriff am Anfang des 17. Jahrhunderts nicht mit dem Modebegriff von heute vergleichbar ist, erklärt Zitzlsperger unter anderem mit dem Bestehen der Luxusgesetze und der ständischen Ordnung für viele Berufe, so dass eine Abgrenzung nur innerhalb der eng gesetzten Grenzen möglich war. Die Kritik an Mode war auch immer eine Kritik an den Standesgrenzen. Die „Trickle-down“ Kleidertheorie von Simmel zeigt die Anstrengungen der oberen Schichten, sich immer wieder aufs Neue abzugrenzen, der Beginn des bis heute andauernden Modekreislaufes entwickelte sich. Ein moderner Modebegriff, der durch das Erfüllen von individuellen Begehren nach Gernot Böhme stark von dem kapitalistischen Konsumbegriff geprägt ist, konnte sich erst nach der Durchbrechung der Kleiderzwänge bilden, wie es auch Herbert Marcuse in „Triebstruktur und Gesellschaft“ beschreibt.



Bild 5: Anthonis van Dyck: Mary Villiers, 1636, Museum of Art North Carolina

In Van Dycks Frauenporträts sieht Zitzlsperger die Absicht der englischen Hofdamen am Anfang des 17. Jahrhunderts, sich durch Kleidung – wenn auch nur im Bild – Distinktion zu verschaffen. Die weißen Atlaskleider mit den Puffärmeln und den tiefen Dekolletés hat es in materialisierter Form nicht gegeben, allein die Bilder vermitteln den Eindruck, dass die Damen sich zu dieser Zeit so kleideten. Das führte in der Folge zu Fehlinterpretationen für das Bildverständnis, was sehr eindrucksvoll am Beispiel des Historienfilms „Cromwell – Krieg dem König“ (1970) belegt wurde.

Der Vortrag hat gezeigt, dass die Deutung der Zeichen im Bild nicht nur auf Textquellen beruhen kann, sondern dass sich Zeichenhaftigkeit auch im Bild selbst zeigt. Die Zeichen der dargestellten Kleidung fordern sehr unterschiedliche Deutungsansätze. So ist es unumgänglich, dass die verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen sich zukünftig enger verzahnen, um diesem Anspruch gerecht zu werden. Abschließend beantwortet Zitzlsperger seine eingangs gestellte Frage mit der Feststellung: Bilder konstruieren eine Wirklichkeit, sie spiegeln sie nicht.

In der sich anschließenden Diskussion wurden viele Fragen – unter anderem zu Kleiderordnungen für Frauen, informelle Kleiderordnungen wie Dress-Codes, die Rolle des Künstlers als Kleiderkreator oder im außerkünstlerischem Umfeld – erörtert und geben Anregung für weitere Forschungen.

Text: © Helga Behrmann

Bilder: © Philipp Zitzlsperger

Helga Behrmann für *netzwerk mode textil e. V.* (online: 18.06.2017)

Begleitschrift:

Philipp Zitzlsperger: Dürers Pelz und das Recht im Bild: Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte, Berlin 2008, Oldenbourg Akademieverlag, ISBN 978-3-05-004522-1