

Mit Nachdruck und Tiefenschärfe haben Kunsthistoriker versucht, der ‹Sprache der Dinge› in gegenständlichen Bilddarstellungen auf den Grund zu gehen und zu bestimmen. Leitende Frage war, inwieweit dargestellte Dinge einer Alltagsrealität gerecht werden, diese repräsentieren oder symbolisch deuten. Und immer wieder musste konstatiert werden, dass die Realitätsnähe von Darstellungen einer materiellen Kultur kaum zu greifen ist, dass die ‹Sprache der Dinge› zwischen Realismus und Scheinrealismus oszilliert, die *Sprachmetapher* mitnichten greift. Panofsky sah hinter den Dingen veristischer Darstellungen der Frühen Niederländer einen ‹*disguised symbolism*›. Gegen die daraus erwachsene, hypostasierende Rätselbild-Ikonologie wandte sich bereits Johan Huizinga ebenso wie mit Svetlana Alpers *Art of Describing* (1983) die Dingwelt der bildenden Kunst wieder auf ein Wahrheitsniveau zurückgeführt wurde, das für die nordalpin-holländische Kunst den beschreibenden über den erzählenden Sinn bildlicher Darstellungen stellte.² Im Folgenden ist keine Dichotomie von Erzählung und Beschreibung aufzumachen. Vielmehr soll die Kritik an einer logozentristischen Ikonologie aufgegriffen und ein hermeneutischer Zugang zu Dingdarstellungen erprobt werden, um zu zeigen, dass sich die Bedeutung von Dingen in Bildern nicht allein über textliche und programmatische Fixierung erschließt. Auch wenn in der Frühneuzeit bestimmte Dinge nicht Gegenstand humanistisch gelehrter oder theologischer Diskurse waren, können sie dennoch symbolische Sinnstiftung beanspruchen. Gleichgültig ob südlich oder nördlich der Alpen – die symbolische Bedeutung der Dinge kann sich in ihrer Bildwelt selbst erschließen und Wirklichkeiten generieren, die einer textlichen Reflexion zeitlich voraus sind.³

Die folgenden Beispiele fokussieren methodisch die Kleiderwelt in Bildern als Teilmenge der Dingwelt. Exemplarisch werden zwei Bildgattungen herangezogen: das autonome Porträt der deutschen Renaissance und das zeitgleiche Historienbild. Ziel ist es zu zeigen, dass einerseits zeitgenössische Quellen (Traktate, Gesetze, Emblematik etc.) die Kleidung als Zeichen verstehen, über ihre Symbolik jedoch nicht aufklären.⁴ Andererseits aber liefert gerade das autonome Porträt wegen seiner reduzierten, handlungslosen Menschendarstellung ein erstes Deutungsmuster, das in einem zweiten Schritt den spezifischen Einsatz der Kleidung als Insignie im Historienbild offenbart, der – wie zu zeigen ist – eine eklatante Differenz von Bild- und Alltagsrealität offenbart, die eine Bedeutungsmetamorphose bedingt. Aus der Differenz zwischen Alltag und Bild den Wandel der symbolischen Bedeutung zu filtern, ist in einem dritten Schritt der exemplarische Weg zu einer ‹Ding-Ikonologie›. Sie ist auf den quantitativen Vergleich der Bilder angewiesen.

Dürers Bildnis des Hieronymus Holzschuher (1526) zeigt den 57-jährigen im beengten Büstenausschnitt, mit schütterem, weißem Haupthaar und Vollbart im

Dreiviertelprofil (Abb. 1). Die Pupillen sind fest auf den Betrachter gerichtet. Immerhin die Hälfte der Bildfläche wird von dem mächtigen Oberkörper in Anspruch genommen. Dieser ist vom Bildrahmen stark beschnitten, wodurch der Dargestellte in den äußersten Vordergrund, dem Betrachter in unmittelbare Nähe rückt. Der begrenzte Bildausschnitt ist einerseits Dürers stilistischer Körper-Monumentalisierung in seiner Spätphase geschuldet, andererseits aber auch als Mittel der Betonung des dargestellten Fells zu werten, das von der übrigen Oberbekleidung kaum noch etwas frei lässt. Die Inszenierung des Fells ist in diesem Bildnis ostentativ in den Bedeutungsvordergrund gerückt. Sein Bezug zur damaligen Lebenswirklichkeit ist garantiert, jedoch erklärt er nicht automatisch, warum dieses und nicht ein anderes Kleidungsstück zur Darstellung kam. Die gewaltige Flächenausdehnung des Fells in Dürers Holzschuherporträt legt die Vermutung nahe, dass es sich bei der Oberbekleidung um eine Schaubie handelt, die um 1500 häufig durch einen Pelzkragen ausgezeichnet war, der in diesem Fall – Dürers feinmalerische Qualitäten lassen die eindeutige Identifizierung zu – einem Marder entstammt.

Wie an anderer Stelle bereits ausführlich erörtert,⁵ eignet dem Marderfell die hohe Qualität einer Insignie. Unterschieden wurde im 16. Jahrhundert kenntnisreich zwischen Rücken- und Kehlmarder, die subtile hierarchische Differenzierungen zuließen, hier aber nicht weiter zu vertiefen sind. Luxusgesetze der Zeit und vor allem die Reichspolizeiordnung von 1530 mit Grundgesetzcharakter sind die wesentlichen Referenzquellen. Daraus geht hervor, dass der Marder seinen Träger als ratsfähigen Bürger auszeichnete, der vermögend und im Stand war, Ratsmitglied zu sein, sofern er in das höchste Regierungsgremium, den Stadtrat, gewählt wurde. Der Marderpelz als Insignie bezeichnet Holzschuher folglich nicht als Stadtrat, sondern er attestiert ihm im Porträt lediglich seine Zugehörigkeit zur städtischen Elite, die ihm die Teilnahme an der Stadtregierung ermög-



1 Albrecht Dürer, *Holzschuherporträt*, 1526, Berlin, Gemädegalerie.

lichte. Viele weitere autonome Porträts vor allem von der Hand Christoph Ambergers sind auf diesen Sachverhalt bereits untersucht worden und es konnte im Abgleich mit prosopographischen Daten bestätigt werden,⁶ dass auf den Bildnissen sowohl Ratsmitglieder als auch ratsfähige Bürger mit einer marderpelzverbrämten Schaubе angefan sind.

In der Regel konnte der Pelz unterschiedlichen Kleidungsstücken appliziert werden. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gab es zahlreiche Variationen der männlichen Oberbekleidung, die vor allem durch Nachlässe überliefert,⁷ deren Nomenklatur nicht immer eindeutig, so doch bezeichnend für die Vielfalt der Modelle ist. Letztere ist auch bildlich gut dokumentiert im sog. Trachtenbuch des Matthäus Schwarz,⁸ der tagebuchartig seine verschiedenen Kostüme in Bildern aufführte und kurz kommentierte, jedoch selten die zeremoniellen Anlässe erwähnte, zu denen die Kleider getragen wurden. Interessant ist aber, dass aus den genannten Quellen hervorgeht, dass das Fell als Insignie an verschiedenen Varianten der männlichen Oberbekleidung als Futter und Kragenbesatz angebracht sein konnte. Doch in den autonomen Porträts der Zeit wird der Variationsreichtum nicht gezeigt. Denn das städtische Patriziat ließ sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts durchweg mit der Schaubе porträtieren, an der das Marderfell zu sehen ist. Schriftliche Quellen bieten keine Erklärung für die symbolische Bedeutung der Schaubе und für die Tatsache, warum ein Holzschuher sich z.B. nicht im Wappenrock konterfeien ließ, der zum festen Bestandteil einer jeden Männergardarobe der gesellschaftlichen Stadeliten zählte, jedoch in der Porträtmalerei kaum zum Einsatz kam.⁹ Auch der Wappenrock bot reichlich Möglichkeiten der Fellpräsentation,¹⁰ aber offensichtlich war er für die Porträtmalerei dennoch ungeeignet. So überliefert die Porträtmalerei der deutschen Renaissance ein verzerrtes Bild des Patriziats, das uns stets mit der Pelzschaubе gegenübertritt, obwohl der Kleiderschrank – nach den erwähnten Quellen zu urteilen – im Alltag einige repräsentative Alternativen bot.

Es sind sakrale und profane Historienbilder aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, auf denen viele Figuren zur Darstellung kommen, die ein anderes (aber deswegen nicht authentischeres) Alltagsbild der zeitgenössischen Bürger entwerfen, als es die autonomen Porträts suggerieren. Wichtige Darstellungen städtischer Gesellschaften aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, an denen ständische Differenzierung durch die Abbildung von Gewandung überprüft und diskutiert werden kann, stammen aus Augsburg, jener Reichsstadt, deren kommunales Alltags- und Festgebaren in zahlreichen Gemälden seit 1500 ungewöhnlich häufig festgehalten wurde. Hierzu zählen vor allem die sogenannten Geschlechtertänze und die vier berühmten Augsburger Monatsbilder.¹¹ (Abb. 2) Die Monatsbilder zeigen auf jedem Gemälde drei Monate. Dargestellte Sujets sind den entsprechenden, durch kleine Inschriften gekennzeichneten Jahreszeiten angepasst, wenn beispielsweise im Mai das Maibad, im Juni die erste Heuernte oder im September die Weinkelterung thematisiert werden. Auf den monumentalen Gemälden fällt auf, dass oft eine große gesellschaftliche Spannbreite berücksichtigt wurde, die dem Bettler ebenso Platz einräumt wie dem Zahnbrecher und dem Patrizier. Und es fällt ebenfalls auf, dass die Monate März bis einschließlich Oktober insbesondere dem ländlich-bäuerlichen oder dem städtischen Handel gewidmet sind, während in den Wintermonaten (November bis einschließlich Februar) die städtischen Eliten ins Spiel gebracht werden, denen freilich genrehaft immer wieder niedere Bevölkerungsschichten belebend zugeordnet sind.



2 Anonymus, Augsburgers Monatsbild: *Oktober bis Dezember*, um 1531, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen.

Dort ist zu sehen, dass die volkreichen Szenen zahlreiche wohlhabende Bürger enthalten, deren farbenfrohe Kleidung alle Arten von Wappenröcken, mantelartigen Kappen und Schauben darstellen, die jedoch allesamt nicht pelzverbrämt sind. Wenige Ausnahmen bestätigen hier die Regel.¹² An dieser Stelle ist noch einmal in Erinnerung zu rufen, dass der Marderpelz eine Insignie bürgerlicher, ratsfähiger Eliten und nicht an kalte Jahreszeiten gebunden war, der jedoch in den volkreichen Szenen der Augsburgers Monatsbilder so gut wie nicht zum Einsatz kommt. Allein auf dem Monatsbild *Oktober–Dezember* sind unten rechts die großfigurigen Ratsherren zu sehen, wie sie der Reihe nach aus dem Augsburgers Rathaus treten und in lange braune Schauben gekleidet sind, deren ausladende Kragenpelze farblich als Marderfelle ausgezeichnet sind. Wenn also die Augsburgers Monatsbilder allgemein als Spiegel gesellschaftlicher Alltagskultur gesehen werden, auf denen das Treiben auf dem Land und in der Stadt festgehalten ist, dann zeigen sie ein anderes Bild der Bekleidung, als es die eingangs beschriebenen Kleidergesetze, insbesondere die Reichspolizeiordnung von 1530, suggerieren. Denn den Monatsbildern nach zu schließen trugen allein die amtierenden Stadträte die Pelzschaupe, die sich als geschlossene Gruppe präsentieren, die ansonsten in den anderen Genreszenen des Zyklus weder vereinzelt noch in Gruppen wieder auftauchen. Der Marderpelz war jedoch nicht allein Ratsinsignie, sondern vielmehr auch Zeichen der ratsfähigen Bürger. Auf den Monatsbildern aber ist er ostentativ allein Insignie der Ratsmitglieder. Diese Statistik ist insofern interessant, als sie zu erkennen gibt, dass in den vier Monatsbildern mit einer Kostümarginstrumentation gearbeitet wird, die – entgegen dem realen Stadtbild – im gemalten Bild hermetische Kleidergruppen bildet. Denn man wird kaum vermuten dürfen, dass in Augsburg um 1530 Kaufleute keinen Marderpelz trugen, nur weil sie nicht Mitglieder des Rates der Stadt waren, zumal schon allein die autonomen Porträts Ambergers das Gegenteil visualisieren. In den Augsburgers

Monatszyklen tragen sie vielmehr keinen Marder, um dem Stadtrat, in Absetzung vom Rest der Gesellschaft, eine offensichtlich exponierte und vor allem privilegierte Stellung einzuräumen.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Kleiderkultur in den deutschen Städten in den Schrift- und Bildquellen unterschiedlich dargestellt wird. Während Luxusgesetze und v.a. die Reichspolizeiordnung dem Marderpelz lediglich Insigniencharakter für städtische (ratsfähige) Eliten attestieren, verengen die Augsburger Monatsbilder das Einsatzspektrum der Insignie konkret auf die Ratsmitglieder. Beide Quellengattungen entwerfen ein unterschiedliches Bild der vestimentären Alltagsrealität. Das autonome Porträt der Zeit stellt darüber hinaus die städtischen Eliten nahezu ausschließlich in der Marderpelzschaupe dar. So ergeben sich drei verschiedene Quellengattungen, die drei verschiedene Gesellschaftsbilder konstruieren.

Es ist nicht wenig überraschend, dass die Inspektion einer großen Zahl von weiteren Historienbildern der Zeit ein viertes Gesellschaftsmodell hinsichtlich des Marderfells bereit hält und darüber hinaus zusätzlich bestätigt, dass zeitgenössische Gewänder nicht als modische und dekorative Bildelemente verstanden wurden, sondern als Kostümentargumentation zur Verdeutlichung der Bilderzählung. Denn soweit ich sehe, wird der Marderpelz als Insignie in mehrfigurigen Szenendarstellungen überraschend sparsam eingesetzt. Er bleibt beschränkt auf jene Protagonisten, die in der dargestellten Handlung die Aufgabe der Rechtsprechung übernehmen. Dies belegt ein umfassender Überblick über Heiligen- und Martyriumsszenen, in denen die Verurteilung implizit mit erzählt wird.¹³ Exemplarisch sei auf Hans Schäufelins Christgartener Altar (1515/1516) hingewiesen, auf dessen drei Szenen der *Dornenkrönung*, *Ecce Homo* (Abb. 3) und *Handwaschung* (Abb. 4) Pilatus lediglich in der Handwaschungsszene den Marderpelz trägt, eben in dem Moment, als er das Urteil spricht. Auf den anderen Bildern trägt Pilatus



3 Hans Schäufelin, *«Ecce homo»* des Christgartener Altars, 1515–16, München, Alte Pinakothek.



4 Hans Schäufelin, *«Handwaschung»* des Christgartener Altars, 1515–16, München, Alte Pinakothek.

das gleiche Gewand, jedoch ohne Marderpelz. Dessen selektiver Einsatz, der durch die Vielzahl ähnlicher Kostümarginformationen dieser Zeit bestätigt wird, führt zu einer vierten, konkreten Bedeutung des Marderpelzes als Insignie der Rechtsprechung.

Während also die Reichspolizeiordnung von 1530 das Fell des Marders als Insignie der ratsfähigen Stadeliten versteht, wie es in den autonomen Porträts zur Darstellung kommt, verlegen sich die Kostümarginformationen der Historienbilder auf das Zeichen des Stadtrats bzw. des Richters. Der Stadtrat als Stadtregierung und die Rechtssprechung als judikativer wie exekutiver Vollzug durch die Obrigkeit laden die Konnotation der Pelzschabe im Bild mit den entsprechenden Inhalten auf. Der Marderpelz durchläuft eine Bedeutungsmetamorphose von der reinen Standesinsignie zur erweiterten Symbolik von Macht und Gerechtigkeit.

Vor diesem Hintergrund der Sehgewohnheiten, die offensichtlich von bildlichen Kostümarginformationen geprägt waren, gewinnt das autonome Porträt ein neues symbolisches Potenzial, das erst ansatzweise beleuchtet ist.¹⁴ Während Historienbilder die Pelzschabe sparsam und selektiv einsetzen, ist sie auf autonomen Porträts fast ausschließlich vorzufinden. Auch wenn es sich um unterschiedliche Bildgattungen handelt, ist ihre Vergleichbarkeit unter dem Vorzeichen der Kostümarginformation bzw. der übergeordneten Frage nach der ‚Wirklichkeit der Dinge‘ gefordert, weil sie unterschiedliche Wirklichkeitskonstruktionen offenbaren, die nur in ihrer thematischen Verschränkung auf Erklärungsmodelle hoffen lassen – Erklärungsmodelle, die vielleicht auch begründen helfen, warum einige Protagonisten in ihren Porträts explizit auf die ansonsten so beliebte Marderpelzschabe verzichteten. Einige von ihnen hatten eigentlich allen Grund, sich



5 Christoph Amberger,
Bildnis des Christoph Fugger,
1541, München, Alte Pinako-
thek.

der würdevollen Insignie des Marderpelzes zu bedienen, da sie gerade erst in den ratsfähigen Stand erhoben worden waren. So wurden die Fugger 1538 in den erblichen Reichsgrafenstand, Matthäus Schwarz 1541 von Karl V. in den erblichen Adelsstand befördert. Beide Ereignisse ermöglichten den Betroffenen hinfort das Tragen des Marderpelzes. In seinem Trachtenbuch reagierte Matthäus Schwarz prompt auf seine Beförderung, indem er sich auf dem entsprechenden Jahresbild mit einer Marderschaube darstellen ließ und inschriftlich den Marder stolz erwähnte.¹⁵ Das bedeutende neue Privileg wirkte sich jedoch nicht auf die autonomen Porträts der Promovierten aus. Die gleichzeitig entstandenen Bildnisse Hans Jakob und Christoph Fuggers (Abb. 5) von der Hand Christoph Ambergers aus dem Jahr 1541 tragen gerade nicht die besagte Pelzschaube, auf die auch Matthäus Schwarz in Ambergers Porträt von 1542 verzichtete – eine überzeugende Deutung des Sachverhalts steht noch aus.¹⁶

Die Kostümargumentation im Bild kann eine Schlüsselfunktion übernehmen hinsichtlich der hier problematisierten Fragestellung, die nicht auf den Kunstcharakter der Dinge, sondern ihr symbolisches Eigenleben im Bild ausgerichtet ist. Kleidung im Bild bietet einer bildwissenschaftlichen Kulturgeschichte exemplarisch den methodischen Ansatz, das Ding über funktionalistische Erklärungsmuster hinaus als dynamische Kraft gesellschaftlicher Selbstwahrnehmung zu verstehen. Modetheorien und Modegeschichtsschreibung der letzten beiden Jahrhunderte trugen dazu bei, die Bedeutung der Kleidung zeichentheoretisch zu verengen und damit ihren symbolischen und eben dynamischen Bedeutungsüberschuss zu verunklären. Generell wird Kleidung als Objekt verschiedener Distinktionsstrategien (trickle-down, trickle-up, trickle-across etc.) für die Bildung gesellschaftlicher Gruppen gesehen. Dabei wird leicht übersehen, dass sich Kleidung im Differenzierungsprozess mit zum Teil diffusen Bedeutungsinhalten auflädt, die durch die Macht der Gewohnheit dem Unterbewusstsein angehören und insbesondere in der Frühneuzeit in keinem Diskurs auftauchen. Erst Ende des 18. Jahrhunderts bricht in den großen Akademien der sog. *Kostümstreit* los, der sich mit der Dichotomie von Idealität und Authentizität der Gewandung im Historien-, Ereignisbild und Denkmal auseinandersetzt.¹⁷ Eine Generation später dann beklagte der Engländer Thomas Carlyle als erster die unreflektierte Macht der Kleider in seinem geistreichen *Sartor Resartus* (1833–1834) und versuchte mit diesem *«Esprit des Costumes»* erstmals eine *«Philosophie der Kleider»* vorzulegen. Carlyle plädiert für die Tiefenanalyse der Kleidung, die nicht allein als zweite Haut, Schmuck und Distinktionsmittel, sondern vielmehr als vielschichtige Kleidermetapher und Symbolik einer sich stets wandelnden Gesellschaft zu verstehen ist.¹⁸

Die bisweilen enigmatische Semantik der Kleidung ist alles andere als eine dekorative Oberflächenerscheinung. Kleidung ist Kommunikationsmedium, dessen Wurzeln bis in die Evolution der Tierwelt im Sinne Darwins Theorie von der *«selection of beauty»* reichen.¹⁹ Im Zeitalter des vormodernen Zivilisationsprozesses liefern die Schriftquellen Belege für den Insigniencharakter der Kleidung – nicht mehr. Den eigentlichen Bedeutungsüberschuss der Gewandung, der über jede Zeichenhaftigkeit hinaus geht, liefern die Bilder. Doch Kleidung war nie einer bildwissenschaftlichen Methodendiskussion ausgesetzt, obwohl Panofsky sein gesamtes methodisches Gebäude zur Ikonografie und Ikonologie auf dem Beispiel der Hut-Kultur aufbaut. Willibald Sauerländer ergriff 1983 engagiert Par-

tei für eine reflektierte Kleider-Ikonologie insbesondere der mediävistischen Kunstgeschichte,²⁰ wenngleich er selbst in der Folge wieder davon abließ und keine weiteren Studien zum Thema vorlegte. Der Faden ist seit dem bis ins beginnende 21. Jahrhundert nicht mehr aufgegriffen worden.²¹

Die ‚Wirklichkeit der Dinge‘ im Bild ist folglich – das sollten die Beispiele zur bildlichen Kostümarginformation zeigen – von Textfixierungen zu befreien. Im Zentrum des Interesses steht jene Typengeschichte, die von Panofsky in seinen früheren Äußerungen zur Ikonologie noch als «objektives Korrektiv» zur Textquelle gesehen wurde. Nie hat er sich diesbezüglich deutlicher ausgedrückt, als in seinem Vortrag vor der Kieler Kantgesellschaft 1931.²² Demnach ist erst die Bild- und Typengeschichte ein Garant dafür, ob die für die Bildinterpretation herangezogenen literarischen Quellen tragen und zuverlässig sind. Texte mögen Sujets thematisieren, die ähnlich im Bild zur Darstellung kommen. Texte können jedoch auch, wenn sie als Fundament der Bildbedeutung betrachtet werden, zu Missverständnissen und Fehldeutungen führen. So ist heute das «objektive Korrektiv» der Typengeschichte eine Selbstverständlichkeit kunstgeschichtlicher Methoden, aber nur, wenn die Relevanz von textlichen Vorgaben für das Bild zu prüfen ist. Exemplarisch sei auf Dürers *Melancholia § I* verwiesen, deren zahllose Interpretationen von textlich-programmatischen Axiomen ausgehen, deren semantische Gültigkeit für Dürers Stich in der entsprechenden Bildgeschichte gesucht wird. Die Symbolik der Dinge im Melancholiestich steht für dessen deduktive Deutung, der die text- und programmatische Theorie vorangeht, die dann durch das «objektive Korrektiv» der Typengeschichte empirisch-induktiv nachgewiesen wird. Widersprüchlichkeiten jedoch stiften Unbehagen und verleiten Interpreten dazu, sie zu übergehen. Diese Form der «assoziativen Ikonografie» meidet die Falsifizierung und behandelt das Bild als Illustration eines Textes oder Programms.²³ Eine Kulturgeschichte der Dinge, die von der Bildgeschichte ausgeht, könnte neue Interpretationsakzente setzen.

Die Analyse der Kleidung im Bild ist deshalb für die Methodendiskussion einer bildlichen Dinganalyse so interessant, da sie kaum über Texte und schon gar nicht über philosophisch-theologische Programme verfügt. Der bereits erwähnte Thomas Carlyle beklagte 1833 dieses geistesgeschichtliche Defizit, den Mangel einer «Philosophie des Kleides». Das heißt, Kleidung im Bild entbehrt eines Programms, eines ‚Vortextes‘ oder der nachweisbaren Konzeption des Künstlers, denn es gab bis zum Beginn der Moderne keine humanistisch-philosophische Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Phänomen der Mode und Kleidung. Aber gerade weil die bildliche Darstellung der Kleidung einer textlichen Auseinandersetzung in der Frühneuzeit vorausgeht, bietet sie dem Interpreten die Möglichkeit, gewissermaßen von textlich-programmatischen ‚Vorbelastungen‘ befreit zu sein und der visuellen Auseinandersetzung des Kleiderphänomens *avant la lettre* nachzugehen. Daher geht es nicht um verhüllte Symbolik im Gegenständlichen, sondern vielmehr um Dingbedeutung im Bild ohne textliche Anleitung. Es ist dies der Ausgangspunkt für weitere Forschungen zur Sprachentwicklung, deren Begriffsbildung von der Umwelt des Menschen geprägt ist, zu der auch die Bilder als vorschichtliche Weltaneignung zählen. Nicht als Abbilder, sondern als ikonische Interpretationen von Welt und Ereignissen können sie sichtbar machen, was sprachlich noch nicht erschlossen ist. Die Dingwelt erschließt im Bild einen eigenen Symbolhaushalt, zu dem die quantitative Typengeschichte den Zugang bieten kann.²⁴

Die Kleidung im Bild bietet diesen Zugang, wie die angesprochenen Beispiele zeigen. Die Bedeutungsmetamorphose vom Kleideralltag zum Kleiderbild gewinnt besondere Deutlichkeit durch die Dekontextualisierung der Gewandung im handlungslosen autonomen Porträt. Sobald Kleidung im Lebensalltag von Zeitgenossen wahrgenommen werden kann, ist sie in einen performativen Kontext eingebunden. Das Gewand ist nicht auf sich allein und ihren Träger reduziert, sondern in Beziehung zu einer öffentlichen Außenwelt gesetzt, die das gesellschaftliche Mitglied sehen und betrachten kann und folglich seine Kleidung registriert und beurteilt, um schließlich den Bekleideten zu beurteilen und einzuschätzen. Entsprechend wählt der Bekleidete seine Garderobe aus, um sie mit der Öffentlichkeit, in die er sich zu begeben beabsichtigt, abzugleichen. Deshalb kleidet man sich zum Vorstellungsgespräch anders, als für den Opernball oder den Besuch im Fußballstadion. Dass Kleidung in dieser Hinsicht ein äußerst differenziertes Kommunikationsmedium ist, braucht nicht eigens betont und erklärt zu werden; zahllos sind hierzu seit Carlyle und dann Georg Simmels systematischer *Philosophie der Mode* (1905) die einschlägigen Versuche der Modetheorie, den sozialhistorischen und soziologischen Wert der Kleidung zu bestimmen.²⁵ Hinzu kommen Fetischismus- und Evolutionstheorien.²⁶ Dass Kleidung diesen kommunikativen Wert im Bild nicht verliert, mag trivial erscheinen. Doch darf darüber hinaus nicht übersehen werden, dass der Medienwechsel vom Alltag zum Bild neue Bedingungen für die Deutung des nunmehr bildgewordenen Gewandes kreiert. Dort liegt der Keim der Bedeutungsmetamorphose.

Die Bedeutungsmetamorphose vom Kleideralltag zum Kleiderbild, wie sie für den Marderpelz erläutert wurde, ist ein Bildpotenzial, das den Prozess einer semantischen Anverwandlung der zweiten Haut im Bild beschreibt und sich in der sog. «Kostümargumentation» manifestiert. Das Potenzial des Bildes liegt dabei in der differenzierten Auseinandersetzung mit dargestellter und nicht dargestellter Kleidung. Frühneuzeitliche Luxusgesetze und Polizeiordnungen beleuchten lediglich einen beengten Ausschnitt. Die sprachliche Reflexion der Kleidermetaphern bleibt dabei aus. Sie findet in der bildlichen Verarbeitung statt, die einer Philosophie der Kleidung weit vorausgreift und ihr später den Weg weist. Ein erster Höhepunkt sind die «*Querelle des Anciens et des Modernes*», die schließlich in den besagten Kostümstreit mündeten, in den Thomas Carlyle förmlich hineinwuchs, als er den seit Jahrhunderten sprachlich unreflektierten Gebrauch der Kleidung als zutiefst unerträglich empfand.²⁷

Mit dem Beispiel des Marderpelzes und der Pelzschabe konnte gezeigt werden, dass die quantitative Auswertung zeitgenössischer Bildwelten zu Ergebnissen führt, die den symbolischen Gehalt der Kleidung offenlegen, wie er durch schriftliche Überlieferungen allein nicht zu erschließen ist. Darüber hinaus ist der vestimentäre Bildvergleich eine vielversprechende Methode der Porträtanalyse generell, denn insbesondere das autonome Porträt bietet allein die dekontextualisierten Körper und Kleidungen vom Scheitel bis zur Sohle oder in unterschiedlichen Ausschnitten. Die möglichst ausführliche Berücksichtigung aller Bildmedien und -gattungen liefert den ikonischen Abgleich von Bildnis und Bildgeschichte. Gerade Historienbilder stellen einen unerschöpflichen Fundus vestimentärer Bezüge dar. Sie zeigen Kleidung im Bild als Bestandteil komplexer Handlungssituationen – und dies ist im autonomen Porträt meist nicht der Fall. Während im Lebensalltag die Kleidung als Kommunikationsmedium untrennbar

verbunden war mit der rituellen und zeremoniellen Situation, in der sie zum performativen Einsatz kam, ist der kommunikative Handlungsraum im autonomen Porträt sehr reduziert bzw. weitgehend ausgeblendet. Damit verliert die materielle Dingwelt im Bild handlungsorientierte Einbindung. Es mag sein, dass die Öffentlichkeit der Porträtbetrachter kalkuliert und deshalb die Wahl der Garderobe im Bild darauf ausgerichtet war. In den meisten Fällen jedoch ist genau diese Rekonstruktion für das jeweilige Bildnis nicht möglich, da wir in der frühneuzeitlichen Porträtkunst meist nicht davon unterrichtet sind, wo genau sich das betreffende Bildnis befand, in welchem Raum es hing und in welchem zeremoniellen Rahmen ihm die Zeitgenossen begegneten.²⁸ Sie könnte aber umgekehrt durch die Deutung der Kleidung im Bild neue Anhaltspunkte gewinnen, wenn vom dargestellten Gewand auf den Kontext geschlossen wird.

Die Welt der Dinge ist ein Kosmos ihrer Gebrauchskontexte. In den verschiedenen Quellengattungen erschließen sich ihre Bedeutungsräume jeweils unterschiedlich, widersprechen und ergänzen sich. Ihre Uneindeutigkeit macht sie zu Symbolen mit komplexen Sinnstrukturen, die jenseits einer Zeichensprache stehen, die auf gesellschaftlicher Übereinkunft und schriftlicher Fixierung beruht. Die Wirklichkeit der Dinge ist über weite Strecken eine bildliche Konstruktion, wie die Kostümargumentation beweist. Im Alltag sind Dinge ein wesentliches Ausdrucksmittel performativer Kommunikation, die auf Öffentlichkeit angewiesen ist. Wenn die dingliche Kommunikation im Bild eingefroren ist, beansprucht sie neue Bedeutungsräume gegenüber einer bildbetrachtenden Öffentlichkeit. Das Bild führt die Kommunikation fort, jedoch mit seinen eigenen Regeln und Konnotationen.

Anmerkungen

1 Der vorliegende Artikel konkretisiert und erweitert ein grundsätzliches Problem der bildlichen Darstellung materieller Kultur, das bereits eingehend bearbeitet wird in: Philipp Zitzlsperger, *Dürers Pelz und das Recht im Bild*, Berlin 2008.

2 Ausdrücklich hinzuweisen ist hierzu auf: Gerd Unverfehrt, *Wein statt Wasser. Essen und Trinken bei Jheronimus Bosch*, Göttingen 2003, hier wird die materielle Kultur in Boschs Gemälden in Bezug zur zeitgenössischen Lebenswirklichkeit thematisiert. Ebenso ist hinzuweisen auf: Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance* (1972), Berlin 1999, und den hier unternommenen Versuch, aus rekonstruierbaren Seherfahrungen den ‚kognitiven Stil‘ einer Zeit zu rekonstruieren. Exemplarisch für die kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der materiellen Kultur, anhand von Bildern, vgl: Peter Burke, *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen* (2001), Berlin 2003, hier bes. zur ‚Polysemie‘ und Kulturgeschichte der Bilder S. 195–217.

3 Zum Ansatz des vorsprachlichen Bildthemas in Bezug auf Katastrophenbilder vgl.: Jörg Trempler, *Katastrophen. Bild und Bedeutung. Eine Fallstudie zur Bildakttheorie*, Berlin 2011 (im Druck).

4 Zur kunsthistorischen Unterscheidung der Begriffe ‚Zeichen‘ und ‚Symbol‘ immer noch aktuell: Ernst H. Gombrich, ‚Ziele und Grenzen der Ikonologie‘ (1972), in: *Ikonographie und Ikonologie. Bildende Kunst als Zeichensystem*, hg. v. Ekkehard Kaemmerling, Bd. 1, Köln 1979, S. 377–433, hier S. 406–409. Im Folgenden wird der Symbolbegriff in dem Sinne verwendet, wie ihn die Kunstwissenschaft bereits in den 1960er-Jahren entworfen hat. Seine Wurzeln liegen in der romantischen Kunstphilosophie. Grundsätzlich ist mit ‚Symbol‘ eine komplexe Sinnstruktur gemeint, die nicht einer unter Menschen vereinbarten Zeichensprache entstammt, sondern darüber hinausweist, im Verborgenen liegt und Mehrdeutigkeit beansprucht.

5 Zitzlsperger 2008 (wie Anm. 1).

6 Neithard Bulst, Thomas Lüttenberg u. Andreas Prieuer, ‚Abbild oder Wunschbild? Bildnisse Christoph Ambergers im Spannungsfeld von Rechtsnorm und gesellschaftlichem Anspruch‘, in: *Saeculum*, 53, 2002, S. 21–73.

7 Jutta Zander-Seidel, *Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500–1650*, München 1990; Dies., ‚Kleidergesetzgebung und städtische Ordnung. Inhalte, Überwachung und Akzeptanz frühneuzeitlicher Kleiderordnungen‘, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1993, S. 176–188.

8 August Fink, *Die Schwarzschen Trachtenbücher*, München 1963; Valentin Groebner, ‚Die Kleider des Körpers des Kaufmanns. Zum ‚Trachtenbuch‘ eines Augsburger Bürgers im 16. Jahrhundert‘, in: *Zeitschrift für Historische Forschung*, 25, 1998, S. 323–358.

9 Vgl. hierzu beispielsweise die Porträtzeichnung des Kölner Patriziers Hermann von Weinsberg (1539) mit Wappenrock in dessen berühmter Autobiografie, die kein offizielles Porträtmalerei ist.

10 Beispiele für Wappenröcke mit Fellbesatz in Nachlässen bei Zander-Seidel 1990 (wie Anm. 7), S. 174. Seltene Beispiele der Darstellung im Porträt sind die Fuggerporträts (Hans Jakob, Christoph) in Los Angeles und München. Insbesondere das Bildnis Jakob Fuggers (München) zeigt den ständischen Marderpelz an den Säumen des schwarzen Obergewands.

11 Vgl. hierzu den hervorragenden Katalog *„Kurzweil viel ohn’ Maß und Ziel“. Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance*, hg. v. Deutschen Historischen Museum Berlin, München 1994.

12 Vgl. hierzu die detaillierte Bildanalyse zum Vestiment bei Zitzlsperger 2008 (wie Anm. 1), S. 37–40.

13 Zum statistischen Überblick vgl. ebd., S. 96–97, Anm. 151–152.

14 Die Frage nach der Bedeutung der Pelzschaube für die Bildwelten der deutschen Renaissance haben erstmals aufgeworfen Bulst, Lüttenberg, Prieuer 2002 (wie Anm. 6), S. 21–73. Zum Versuch der methodischen Emanzipation von den wenig differenzierten Schriftquellen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vgl.: Zitzlsperger 2008 (wie Anm. 1).

15 Fink 1963 (wie Anm. 8), S. 167. Der Hinweis zuerst bei Bulst, Lüttenberg, Prieuer 2002 (wie Anm. 6), S. 21–73, hier S. 43.

16 Annette Kranz, *Christoph Amberger. Bildnis-maler zu Augsburg. Städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts*, Regensburg 2004, Kat.Nr. 30, 31, 33. Die Deutung der Amberger’schen Fuggerporträts als kaiserlichen Typus, der dem Adel vorbehalten zu sein schien, verfängt nicht wirklich (Bulst, Lüttenberg, Prieuer 2002 (wie Anm. 6), S. 21–73, hier S. 66). Es wäre in diesem Zusammenhang zu klären, welchem Typus dann Porträts Kaiser Maximilians I. oder Karls V. in Pelzschaube entsprechen. Da es mehrere kaiserliche Porträttypen gab, ist eine kaiserlich-adelige Konnotation wenig eindeutig.

17 Zum Kostümstreit vgl. Jutta von Simson, ‚Wie man Helden anzog – Ein Beitrag zum ‚Kostümstreit‘ im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert‘, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 43 (1989), S. 47–63; Carsten-Peter Warncke, ‚Rang, Platz, Pose und Kostüm. Politische Kategorien öffentlicher Personaldenkmäler in der Frühen Neu-

zeit», in: *Kunst und Geschichte. Festschrift für Karl Arndt zum siebzigsten Geburtstag*, hg. v. Marion Ackermann, Annette Kanzenbach, Thomas Noll u. Michael Streetz, München 1999 (Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 38), S. 195–208; Philipp Zitzlsperger, «Kleiderbilder und die Gegenwart der Geschichte. Gattungsübergreifende Überlegungen zum Verhältnis von Personaldenkmal, Historienbild und der Kleidung in der Kunst», in: *Das Kleid der Bilder. Bildspezifische Sinn Dimensionen von Kleidung in der Vormoderne*, hg. v. David Ganz u. Markus Rimmele, Berlin (im Druck), (Textile Studies 4).

18 Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, London 1833/34, hier bes. Buch III, Kap. 3 die Ausführungen zu den Symbolen.

19 Winfried Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt am Main 2003; Horst Bredekamp, *Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin 2005, S. 76–77; Ders., *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010, S. 311–316.

20 Willibald Sauerländer, «Kleider machen Leute. Vergessenes aus Viollet-le Ducs 'Dictionnaire du Mobilier francais'», in: *Arte Medievale*, 1, 1983, S. 221–240.

21 Mittlerweile sind einschlägige kunsthistorische Untersuchungen erschienen, die ‚Kleidung im Bild‘ problematisieren, etwa: Andrea-Martina Reichel, *Die Kleider der Passion. Für eine Ikonographie des Kostüms*, (Diss. phil. Berlin 1998), digitale Publikation der Humboldt-Universität zu Berlin, URL: <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=957677715>, zuletzt aufgerufen am 10.03.2011; Andrea von Hülsen-Esch, *Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter*, Göttingen 2006 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 201); Marianne Koos, *Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts. Giorgione, Tizian und ihr Umkreis*, Emstetten/Berlin 2006; Annelie Lütgens, «Modedefotografie und ihre unheiligen Allianzen», in: *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung*, hg. v. André Holstein, Ruth Meyer Schweizer u. Tristan Weddigen, Bern/Stuttgart/Wien 2010 (Berner Universitätschriften, 54), S. 209–240.

22 Erwin Panofsky, «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst» (1932); in: Erwin Panofsky, *Deutschsprachige Aufsätze*, hg. v. Karen Michels u. Martin Warnke, Berlin 1998, Bd. 2, S. 1064–1077, hier S. 1073–1074.

23 Vgl. hierzu die jüngste instruktive Studie zu Dürers Stich *Melencolia § I* bei Martin Büchsel, *Albrecht Dürers Melencolia, I. Zeichen und Emotion – Logik einer kunsthistorischen Debatte*; München 2010; zur „grammatikalisch-kompositorischen Differenz“ vgl. S. 80–81.

24 Zu den methodischen Möglichkeiten der quantitativen Kunstgeschichte vgl. auch Philipp Zitzlsperger, «*Requiem – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der frühen Neuzeit. Ergebnisse, Theorien und Ausblicke des Forschungsprojekts*», in: *Vom Nachleben der Kardinale. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit*, hg. v. Arne Karsten u. Philipp Zitzlsperger, Berlin 2010 (humboldt-schriften zur kunst- und bildgeschichte 10), S. 23–65.

25 Einen hervorragenden Überblick gibt: Thomas Schnierer, *Modewandel und Gesellschaft. Die Dynamik von 'in' und 'out'*, Opladen 1995.

26 Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Hamburg 2006; Menninghaus 2003 (wie Anm. 19).

27 Die Macht der Kleidung seit dem biblischen Sündenfall ist auch in der Literatur vielfach Thema und in der Literaturgeschichte insbesondere in Hinblick auf Intrigenspiele oft untersucht worden. Vgl. Peter von Matt, *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*, München/Wien 2006, S. 46–107. Auch ist auf die Zeremonialwissenschaft des 18. Jahrhunderts hinzuweisen, die sich jedoch bezüglich der Kleidung vornehmlich auf deren Insigniencharakter beschränkte.

28 Zur Problematik der Porträtbegegnung vgl. Hubert Winkler, *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit: Vermählung, Gesandtschaftswesen, Spanischer Erbfolgekrieg*, Wien 1993; Dietrich Erben, *Der steinerne Gast. Die Begegnung mit Statuen als Vorgeschichte der Betrachtung*, Weimar 2005.