

Die Kunstgeschichte verfügt über ein außerordentlich reiches Methodenrepertoire, ohne dies immer vollständig auszuschöpfen. Dazu zählt die Kostümkunde nicht als Hilfswissenschaft der Kunstgeschichte, sondern als deren Methode. Die kunstgeschichtliche Kostümkunde kommt gegenwärtig über die reine Beschreibung, Inventarisierung und Datierung nicht hinaus. Zudem mangelt es ebenso an theoretischen Überlegungen zur Kleidung in der Kunst wie an methodischen Diskussionen.¹ Die wenigen vorliegenden Studien, welche die kostümkundliche Methode bereits erfolgreich angewendet haben, scheinen sich jedoch nicht durchzusetzen.² In allen wichtigen ikonographischen Lexika ist von »Kleidung«, »Gewand« oder »Kostüm« gar nicht oder nur am Rande zu lesen, und wissenschaftliche Studien zur Kunstgeschichte übergehen das Thema in der Regel. Während sich die Historiker seit etwa 1990 intensiv mit der sozialen Funktion der Kleidung auseinandersetzen³, wird die Kostümkunde als Hilfswissenschaft von Kunsthistorikern heute unterschätzt, nicht selten sogar ignoriert. Aber nicht nur als Hilfswissenschaft sollte sie reaktiviert werden. Vielmehr muß die Kostümkunde für die Kunstgeschichte vom Status der Hilfswissenschaft wieder zu dem einer wissenschaftlichen Methode befördert und in die Bildanalyse substanziell integriert werden.

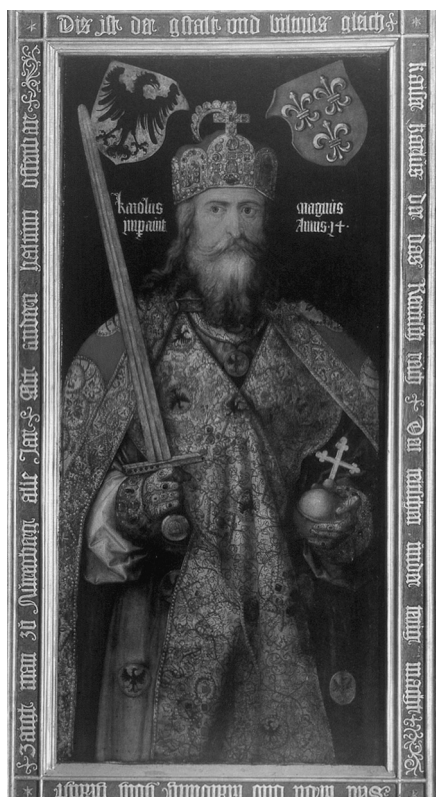
Kostümkundliche Grundlagenwerke, wie z.B. Joseph Brauns Handbuch zur Geschichte der liturgischen Gewandung von 1907, sind zwar hinlänglich bekannt und in Benutzung.⁴ Die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin bedient sich ihrer aber nur, wenn es um die korrekte Benennung und Datierung von Gewändern in der Bildbeschreibung geht. Für eine inhaltliche Bildanalyse werden sie nicht genutzt. Deshalb hat bereits 1983 Willibald Sauerländer für die Mediävistik in seinem Aufsatz »Kleider machen Leute« nachdrücklich für eine kostümkundliche Kunstgeschichte plädiert. Vor allem wies er darauf hin, daß ernstzunehmende Ansätze in diese Richtung im 19. Jahrhundert vielversprechend entwickelt wurden, etwa durch De Vigne, Racinet, Viollet-le-Duc und Hottenroth.⁵ Im Gegensatz zu den herkömmlichen, inventarisierenden Kostümkundlichen Studien für die Kunstakademien⁶ der Zeit unternahmen die vorgenannten Wissenschaftler den Versuch, die Kostümgeschichte auch als Sozialgeschichte zu verstehen. Nach 1900 jedoch verlegte man sich auf dem Gebiet der Kunstgeschichte auf eine rein stilgeschichtliche Kostümkunde, die auch als »Faltenphilologie« apostrophiert wurde.⁷ Der Erkenntnisertrag der Stilgeschichte, die sich bezüglich der dargestellten Gewänder nach bewährter Morelli-Methode auf die Faltenphysiognomie konzentrierte, war beachtlich. Die vielschichtige Bedeutung der Gewandung für Kunstgeschichte, Geschichte, Soziologie und Genderforschung geriet jedoch zunehmend in Vergessenheit.

Kleidung als Insignie

Es ist nicht zu leugnen, daß die Kunstgeschichte als Wissenschaft einerseits einen selbstverständlichen Umgang mit der dargestellten Kleidung pflegt: Adam und Eva sind am Feigenblatt zu erkennen, der Hl. Georg an seiner Rüstung, der Hl. Hierony-

mus an seinem Kardinalgewand und der Papst an der Tiara. Vom Hl. Georg wird förmlich erwartet, daß er auf dem Bild (mit dem im folgenden auch das Relief und die Skulptur gemeint ist) mit der Rüstung erscheint, die somit als Attribut fungiert. Ähnlich attributiv nimmt der Kunsthistoriker Insignien im Bild wahr: Der Papst hat die Tiara, der König seine Krone, der Kaiser die Kaiserkrone. Andererseits jedoch bedient diese Form der Wahrnehmung von Gewand und Insignie lediglich die Erwartungen des Betrachters. Ist also z.B. der Papst mit Tiara abgebildet, dann wird deren Identifizierung im Moment des Erkennens zur Banalität. Denn von einem frühneuzeitlichen Papst ist zu erwarten, daß er im Bild mit Tiara erscheint, so wie die Hl. Katharina in der Regel mit ihrem Märtyrerwerkzeug, dem Rad, auftritt. Der Einsatz der Tiara auf dem Kopf des dargestellten Papstes scheint vollkommen »normal« und weiter nicht erwähnenswert. Noch weniger Interesse wird der Tiara in der Wissenschaft entgegengebracht, wenn sie im Bild gerade nicht dargestellt ist, obwohl sie eigentlich zu erwarten wäre. Deshalb entging der Kunstgeschichtsforschung der sukzessive Paradigmenwechsel vom tiaragekrönten Papstporträt zum barhäuptigen und schließlich zum camaurobedeckten Bildnis (siehe den letzten, Kleidung und Kunstgeschichte überschriebenen Abschnitt) – Entwicklungen, die das Selbstverständnis und die Außenwahrnehmung des Papsttums entscheidend beeinflussten. Ein weiteres Beispiel aus der Kunstgeschichtswissenschaft mag die Banalisierung der Insignienkunde zusätzlich verdeutlichen: Auf Dürers Kaiserdiptychon (Nürnberg) sind Karl der Große und Kaiser Sigismund nebeneinander dargestellt (Abb. 1), die jedoch in ihrer kaiserlichen Würde zwei verschiedene Kronen tragen. Warum zwei Kaiser nicht dieselbe Krone tragen ist eine sehr grundsätzliche Frage zur Insignienkunde, denn eigentlich wäre die kaiserliche »Reichskrone« (Wien) auf beiden Häuptern zu erwarten. Ihre Funktion als Kaiserinsignie ist jedoch für die Zeit bis zum beginnenden 16. Jahrhundert sehr umstritten, weshalb für Dürers Diptychon noch großer Interpretationsbedarf besteht.⁸ Die angeführten Beispiele sind keine Ausnahme, sondern symptomatisch für die Tendenz, den Einsatz der Insignie im Bild – bzw. ihre Auslassung – nicht ernst zu nehmen. Das gleiche Ergebnis liegt für die Kostümkunde vor.

Für die Kunstgeschichte ist die Würdigung von Insignie und Gewand reformbedürftig. Mehr noch: Die unterschiedliche Wertung von Insignie und Gewand im Bild wird insbesondere der frühneuzeitlichen Kunst nicht gerecht, weil sie die symbolische Bedeutung der Gewandung im allgemeinen unterschätzt. Insignie und Gewand sind gleichermaßen Ausdruck sozialer Differenzierung und zeremonieller Momente. Vor diesem kontextuellen Hintergrund sollte insbesondere die Kleidung in ihrer darstellenden Bedeutung für die Kunst aufgewertet werden. Denn die Kleidung aller gesellschaftlicher Schichten ist selbst Insignie. Nicht nur die Krone oder das Szepter, vielmehr auch die Gewandung des Adels, des Patriziats und der Kaufleute indiziert im Bild deren gesellschaftliche Rolle und besitzt immer symbolische Bedeutung. Der Begriff »Insignie« ist aus dem Lateinischen herzuleiten und bedeutet zunächst nichts weiter als Kennzeichen oder Abzeichen. Von den historischen Wissenschaften wurde der Begriff geadelt und zum Herrschafts- und/oder Standeszeichen befördert, die dem Träger bestimmte, anderen nicht zustehende Rechte zuschreibt und damit dessen besondere Würde hervorhebt. Aber selbst in dieser eingeschränkten Bedeutung ist die Königskrone ebenso Insignie, wie der päpstliche Camauro, die venezianische Toga oder die deutsche Schaubе. Und auch die Kleidung als »negative« Insignie muß



1a/b Albrecht Dürer: Kaiserdiptychon, Öl auf Holz, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 1511.

erwähnt sein, wenn damit gesellschaftliche Randgruppen (Juden, Prostituierte etc.) stigmatisiert wurden.⁹ Die Kleidung, ihr Stoff, ihr Schnitt, ihre Farbe und ihre Accessoires sind sehr vielschichtige Bedeutungsträger, sie sind Zeichen, gesellschaftliche Codes, die einer strengen Reglementierung unterworfen, gegen Bedeutungswandel durch Modeströmungen aber nicht resistent waren.

Der Begriff der Mode verwässert den gesellschaftlichen Zeichencharakter der Kleidung und verleitet zu der Annahme, die Kurzlebigkeit der Mode verhindere die Etablierung gültiger Codes. Der halbjährliche und meist vollständige Wechsel der Kollektionen, wie wir ihn heute kennen, war aber nicht Sache der Frühneuzeit, woran die Bildquellen keinen Zweifel lassen. Vielmehr beeinflussten vormoderne Modeströmungen vornehmlich Details der Kostüme, wie Ornament, Qualität und Materialität ihrer Stoffe. Die topische Modekritik der Zeit beklagte zwar seit Baldassare Castiglione (*Il cortegiano*, 1528) immer wieder den schädlichen Einfluß ausländischer Moden auf die identitätsstiftende, einheimische Kostümtradition.¹⁰ Doch sind Vorsicht und vor allem weitere Forschung geboten bei der Einschätzung der tatsächlichen Veränderungen und ihrer Wirkungen auf Gesellschaft und Kunst.¹¹ Es ist grundsätzlich klarzustellen, daß frühneuzeitliche Modeströmungen die Zeichenhaftigkeit

der Gewandung nicht relativierten. Die frühneuzeitlichen Kleidergesetze und Polizeiordnungen lassen derartige Annahmen nicht zu. Deren Kostümvorschriften sind ständisch geordnet, und selbst ein so modebewußter Buchhalter wie Matthäus Schwarz (1496–1574) aus Augsburg zeigt uns in seinem reich illustrierten »Trachtenbuch«, daß er zwar eine variationsreiche Garderobe unterhielt, die für jede Form des öffentlichen und privaten Auftritts ein passendes Kostüm bereitstellte. Diese autobiographische Kostümkunde zeigt uns aber auch, daß er seine Standesgrenzen genau kannte, denen er seine Kollektionen stets anzupassen mußte.¹²

Aber selbst heute kann der ständige Wechsel von Modekollektionen nicht darüber hinwegtäuschen, daß Kleidung immer noch als Zeichen wahrgenommen wird. Diese Codes lenken nicht nur Pauschalurteile wie »teuer/billig« oder »innovativ/konservativ«, sondern betreffen auch vielschichtige und vor allem politisch hochbrisante Kommunikationsebenen: In diesem Zusammenhang sei nur auf die aufsehen-erregende »Strickjackendiplomatie« zwischen Helmut Kohl und Michail Gorbatschow von 1990 erinnert, die ja gerade deshalb die öffentliche Aufmerksamkeit erregte, weil beide Staatsoberhäupter ihre »offizielle« Garderobe gegen eine »private« ausgetauscht hatten, um die besonders freundschaftliche und entspannte Verhandlungsatmosphäre sichtbar zu machen. Daß dabei die vermeintlich private Konnotation der Strickjacke zu einer gestenreichen Insignie von staatspolitischer Relevanz verwandelt wurde, läßt tief blicken in bezug auf die Problematik des Begriffs »privat«, dessen Bedeutung im Bild meist ins Gegenteil kippt. Ebenso sei bezüglich unserer eigenen Kostüm-Gegenwart an das heftig umstrittene Kopftuchverbot an staatlichen Schulen erinnert (1998/2004), von dem das christliche Kopftuch und die Nonnenkutte ausdrücklich ausgenommen werden sollten. Mit dieser Feinjustierung setzte die Kultusministerin von Baden-Württemberg, Annette Schavan, ohne weiteres voraus, daß in unserer westlichen Industriegesellschaft anscheinend von einer umfassenden Kenntnis der Kostümkunde, insbesondere der Symbolik des Kopftuches auszugehen sei. Führt man den Gedanken konsequent zu Ende, so scheinen alle Bürger in die Fähigkeit versetzt, das Kopftuch als Insignie wahrzunehmen, die mit religiösen und gesellschaftspolitischen Inhalten aufgeladen ist.

Der Exkurs in die Gegenwart – den man um die Verweise auf die Trikot-Farben einer Fußballmannschaft, die militärische oder polizeiliche Uniform, den Arztkittel, den »Blaumann« oder Jeans und T-Shirt¹³ mühelos erweitern könnte – zeigt, daß uns die Bedeutung des äußeren Erscheinungsbildes des Menschen als Symbolträger und Mittel der Sozialdifferenzierung in unserem Alltag nicht nur selbstverständlich ist, sondern die Kleidung selbst auf höchster politischer Ebene zur Chefsache erklärt und sogar Thema des Verfassungsgerichts werden kann.¹⁴ Im Vergleich muß jedoch festgestellt werden, daß die Gewandung im Mittelalter und in der Frühneuzeit eine ungleich höhere Bedeutung hatte. Das liegt daran, daß die vormoderne Gesellschaft als ständische Gesellschaft auf die sichtbare Unterscheidung ihrer Hierarchien angewiesen war. Die Obrigkeit war deshalb stets darum bemüht, ein subtiles Zeichensystem durchzusetzen und auszubauen, das Standesgrenzen und –unterschiede offenbarte. Man kann dieses Zeichensystem des Alltags unter dem Begriff des Zeremoniells subsumieren, das von der Abgemessenheit der äußeren Eindrücke geprägt war.¹⁵ Die normierten Verhaltensregeln gewannen in der Frühneuzeit immer mehr an Bedeutung und eroberten sich eine eigene Gattung der Traktatliteratur, die Anfang des 18. Jahrhunderts als Zeremonialwissenschaft sogar das

Betätigungsfeld von Gelehrten wurde,¹⁶ die dem Kostüm und seiner symbolischen Bedeutung größte Aufmerksamkeit schenkten. Diese zunehmend ausdifferenzierte Reglementierung des Alltags betraf die Aristokratie von Hof und Stadt gleichermaßen, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung.¹⁷ Es ist hinreichend bekannt, daß Machtanspruch und Ritual in engstem Wechselverhältnis standen, so daß jedes Detail des frühneuzeitlichen Alltags Rangdifferenzen zum Ausdruck brachte und für Spontaneität kaum mehr Raum blieb. Schon allein die Rangordnung an einer königlichen oder fürstlichen Tafel, während einer städtischen Fronleichnams-Prozession oder im römischen Straßenverkehr waren heftig umkämpfte Themen, die immer wieder zu diplomatischen Verwerfungen führten; die Beanspruchung der Vorfahrt aus Prestige Gründen auf einer römischen Verkehrskreuzung endete 1634 deshalb nicht nur im Streit, sondern sogar tödlich.¹⁸

Der wachsenden Bedeutung des Zeremoniells und damit einhergehend der Kleidung als Insignie wurde durch die starke Zunahme von Kleidergesetzen entsprochen, welche standesgemäße Gewandung reglementierten und Regelverstöße mit teilweise drakonischen Strafen belegten. Solche Vorschriften sind in zahlreichen Publikationen aufbereitet¹⁹: Erinnert sei beispielsweise an die Reichspolizeiordnung von 1530, die auf dem Reichstag zu Augsburg unter dem Vorsitz Kaiser Karls V. verfaßt wurde, und die von der Geschichtsforschung auch als das »Grundgesetz« des Reiches bezeichnet wird, das bis weit ins 17. Jahrhundert hinein die Rechtssprechung prägte.²⁰ Der Text widmet sich in einer ausführlichen Passage der ständisch gestaffelten Kleiderordnung, führt detailliert auf, wer wann welche Kleidung tragen darf und wie Verstöße zu ahnden sind. Berücksichtigt werden darin auch die Materialien, Webarten, Schnitte und Kosten.²¹

Diesbezügliche Gesetzesnovellen und zahlreiche, sich wiederholende Bestätigungen gesetzter Kleiderordnung werden in der Wissenschaft oft als Hinweis auf deren Unwirksamkeit und Bedeutungslosigkeit gedeutet. Das Gegenteil jedoch ist der Fall: Die zahlreichen Polizei- und Gerichtsakten der Frühneuzeit weisen darauf hin, daß das obrigkeitliche Streben nach Normdurchsetzung eine Zunahme und Ausdifferenzierung der Verordnungen und Strafen voraussetzte, die nicht nur die Kleider- und Luxusgesetze betraf, sondern die gesamte Steuerung der Gesellschaft.²² Hinzu kommt, daß Obrigkeiten der zunehmend sozialen Umschichtung der frühneuzeitlichen Gesellschaft mit strengen Normsystemen begegneten, um die ständische Mobilität zu bremsen.²³ Dieser rechtshistorische Sachverhalt ist Ursache dafür, daß ähnlicher Quellenreichtum für das Mittelalter nicht vorliegt. Für die Mediävistik stellt sich deshalb das methodische Problem, daß wenige schriftliche Zeugnisse zur Gewandung verfügbar sind. So ist die Wissenschaft zur mittelalterlichen Kostümgeschichte meist darauf angewiesen, die Identifizierung von Gewändern aus jenen Kunstwerken herzuleiten, denen dann unterstellt werden muß, daß sie ein authentisches Abbild der identifizierten Gewänder sind – womit nicht gesagt sein soll, daß auf diesem Sektor weitere Forschungen zwecklos seien; methodische Auswege sind längst angedacht.²⁴

Dieser »Circulus vitiosus« ist für die Frühneuzeit insofern ausgeschlossen, als sich Bild- und Schriftquellen grundsätzlich zu einem kohärenten Ganzen zusammenfügen, indem Kostüme, die in Polizeiordnungen, Luxusgesetzen und Zeremonienbüchern Erwähnung finden, auch in Trachtenbüchern und Kunstwerken wie Einzel- oder Gruppenporträts, Grabmalern und Historienbildern auftauchen. Diese

Kostümdarstellungen werden von den Kunstwissenschaften für Datierungsversuche und von Kostümkundlern für kennerschaftliche Inventarisierungen herangeführt. Doch Kostümdarstellungen in Relation zu Kleider-, Luxusgesetzen und Zeremonienbüchern zu sehen und zu vergleichen, wird als komparatistische Methode nicht geschätzt. Es wird davon ausgegangen, daß das Bild dem rechtsfreien Raum angehört, daß Polizeiordnung und Zeremoniell vor dem Kunstwerk halt machten. Das wurde explizit – soweit ich sehe – nicht gesagt. Der Verdacht auf kunsthistorische Irrelevanz der Kleiderordnung scheint heute jedoch ein methodisches Axiom der Kunstgeschichte zu sein, andernfalls wäre die Gewänderkunde Pflichtveranstaltung in jedem Propädeutikum und längst wesentlicher Bestandteil wissenschaftlicher Methodendiskussionen.

Die Wahrnehmung der Kleiderordnung im Bild

Die Kleiderordnung macht vor dem Kunstwerk nicht halt, sondern ist vielmehr ein integraler Bestandteil der inhaltlichen Bildstruktur. Es liegen ausreichend Quellen vor, die bestätigen, daß Auftraggeber und Kunstkritiker in der Frühneuzeit der inhaltlichen Bedeutung von Gewandung im Bild einen hohen Stellenwert beimaßen. Diese Wertschätzung gründet ebenso auf eindeutigen Äußerungen verschiedener Autoritäten, die für einen Künstler historische und gegenwartsbezogene Kostümkenntnisse voraussetzten, als auch auf Forderungen der Auftraggeber und Obrigkeiten an die Künstler.

Für den Künstler waren die textilen Verordnungen z.B. der Kurie seit dem Mittelalter von entscheidender Bedeutung bei der Umsetzung kirchlicher Themen ins Bild. Ob szenische Darstellungen mit Geistlichen oder deren Porträts – seit dem Mittelalter sind genügend Zeugnisse überliefert, die uns den hohen Stellenwert der Kleiderordnung in der Kunst veranschaulichen: Aus dem Jahre 1290 wird überliefert, daß der Auftraggeber zweier Kardinalsbüsten den Künstler mit präzisen Angaben zur erwünschten Gewandung versah.²⁵ Anlaß war ein Konflikt zwischen den Kanonikern und dem Erzbischof von Reims. Zur Schlichtung wurden zwei Kardinäle aus Rom geschickt, von denen einer Benedetto Caetani, der spätere Papst Bonifaz VIII., war. Als Zeichen ihrer schlichtenden Jurisdiktionsgewalt sollten beide Kardinäle in Form von silbernen Porträtbüsten in Reims stetige Präsenz zeigen. Da sie Träger unterschiedlicher Kardinalswürden waren, mußten diese per Dekret durch die spezifische Kleidung kenntlich gemacht werden.²⁶

Dennoch kam es immer wieder vor, daß der Künstler dem Thema »Gewandung« nicht genügend Beachtung entgegenbrachte und die Authentizität der geistlichen Bekleidung – um bei einem kirchlichen Beispiel zu bleiben – kläglich verfehlte. Deshalb häuften sich Wünsche, Mahnungen und Reklamationen der Kunst- und Liturgiekenner hinsichtlich der geistlichen Gewandung im Kunstwerk. Als wichtige Komponente der gegenreformatorischen Kunstliteratur setzte Giovanni Andrea Gilio mit seinem Buch »De gli errori de' Pittori circa l'Historie« 1564 den Maßstab.²⁷ Dem folgte eine Flut von Veröffentlichungen²⁸, die sich mit dem Problem der Kleiderkunde in der Kunst befaßten und auf Kunsttheoretiker wie Paleotti einwirkten.²⁹ Für das 17. Jahrhundert war einer der wohl größten Kenner auf dem Sektor der Kleiderkunde Michele Lonigo. Auf der Suche nach inhaltlichen Fehlern in den Kunst-

werken seiner Zeit ließ er sich häufig zu polemischer Kunst- und Künstlerkritik hinreißen.³⁰ Für die Förderung der Kostüm-Kompetenz der Künstler ließ der Kardinalnepot Francesco Barberini seit 1629 ein Corpus der stadtrömischen Wandmalereien und Mosaiken anfertigen.³¹

Doch auch in der Porträtkunst scheint sich eine unstandesgemäße Selbstdarstellung immer wieder Bahn gebrochen zu haben. Dies geht z.B. aus den Äußerungen des Vorsitzenden des Niedergerichts (Hansgraf) von Regensburg, Bartholomäus Marchthaler, hervor, der im Jahre 1661 die desolote Kleiderordnung der Reichsstadt beklagte. In seinem detaillierten Entwurf einer neuen Kleiderordnung befaßte er sich auch mit dem gemalten Gewand und schrieb: »Soll sich niemand über seinem standt conterfeiten lassen, und da es beraidts geschehen wäre, solches in vorgesetzter Zeit bey gleicher straff endern«. ³² Dies ist kein Einzelfall, und ähnliche Äußerungen gab es bereits im 16. Jahrhundert, wenn z.B. der Patrizier und Ratsherr von Köln, Hermann von Weinsberg, im Jahre 1574 als Auftraggeber von Bartel Bruyn d. Ä. zu den Aufgaben des Porträts zählte: »Wan eman abgemailt oder cotrafeit wirt, so ist neit allein das heubt und leib zu treffen, dan auch sine kleidoung, was er umb, uff und an gehat«. ³³

Kleidung und Kunstgeschichte – Ergebnisse und methodische Ausblicke

Die angeführten, theoretischen Äußerungen von Gelehrten und Auftraggebern sind ein wichtiger Hinweis auf die aufmerksame Wahrnehmung der Gewandung im Bild der Frühneuzeit. Wie nicht anders zu erwarten, liegen konkrete Äußerungen dieser Art zu einzelnen Bildern jedoch nur sehr selten vor, weshalb der Kunsthistoriker gefordert ist, das Bild als vermittelnde Quelle einer – nennen wir sie – »Kostümargumentation« zu verstehen. Ihrer bedienten sich die Künstler nicht nur im Porträt, sondern auch im Historienbild.

Eine Kostümwirklichkeit ist im Bild kaum zu erwarten, denn die abgebildete Gewandung wird choreographisch und nicht indexikalisch in den Dienst der Kostümargumentation gestellt. Selbst mythologische Themen können ihre Inhalte über die Kostümargumentation offenbaren. Wie groß die kostümkundliche Vorbildung des zeitgenössischen Betrachters sein mußte, um die Kostümargumentation zu verstehen, ist für jeden Einzelfall zu untersuchen. Während davon auszugehen ist, daß die Gewandung der Zeit und ihre Bedeutung als bekannt vorauszusetzen sind, ist die Kenntnis von historischen (z.B. antiken) Gewändern in der Frühneuzeit sehr unterschiedlich, in ihren Einzelheiten aber noch weitgehend unerforscht. ³⁴ Grundsätzlich ist die authentische Gewanddarstellung im Bild nicht gleichbedeutend mit der historischen oder soziologischen Authentizität ihres kontextuellen Einsatzes. Wenn also z.B. ein porträtierter Mann ein bestimmtes Kleidungsstück trägt, heißt das noch lange nicht, daß er dazu befugt war. Diese Dichotomie zwischen Bild- und Alltagsrealität macht die Kleideranalyse für die Kunstgeschichte problematisch und dadurch umso interessanter.

Zusammenfassend sei noch einmal betont, daß der methodische Reiz der Kostümkunde für die Kunstgeschichte weniger in der Frage nach der Authentizität der dargestellten Kleidung selbst liegt. Diese ist in zahllosen Fällen bereits von der Kostümkunde fundiert beantwortet. Vielmehr ist es die normierte Zeichenhaftigkeit der

Kleidung, die den Kunsthistoriker bei der Bildanalyse beschäftigen sollte und den Bereich der Kostümarginformation betrifft. Dabei stellt sich grundsätzlich immer eine Doppelfrage, die in unterschiedlicher Ausprägung die Ikonologie des Bildes beherrscht: Warum trägt der abgebildete Protagonist eine bestimmte Kleidung/Insignie im Bild, und warum trägt er nicht eine andere? Konkret angewendet hieße das, um zwei genannte Beispiele noch einmal aufzugreifen: Warum trägt Helmut Kohl eine Strickjacke und kein Sacco, bzw. warum trägt auf Dürers Kaiserdiphtychon (Abb. 1) Sigismund eine Kreuzbügelkrone und nicht die »Reichskrone«, oder warum trägt Karl der Große die »Reichskrone« und nicht die Kreuzbügelkrone? Beide Grundsatzfragen versprechen große Erkenntnisgewinne für das betreffende Bild, aber auch im weitesten Sinne für die Kulturgeschichte. In Parenthese, ohne an dieser Stelle näher darauf einzugehen, sei erwähnt, daß die Kostümarginformation im Bild noch eine Reihe anderer Fragen aufzuwerfen in der Lage ist, wie z.B. die nach der künstlerischen Darstellungsweise der Stofflichkeit, des Verismus von Materialität, wodurch gewissermaßen eine »Textilargumentation« hinzukommen würde.

Im Bereich der Bildwissenschaften hat die Archäologie die methodische Pionierrolle übernommen, indem Paul Zanker auf Grundlage einer detaillierten Kleiderkunde die gesellschaftliche Rolle des Intellektuellen in der antiken Kunst entschlüsselte (1995).³⁵ Aber auch für die Kunstgeschichte war der methodisch Weg einer kostümkundlichen Kunstgeschichte eigentlich längst geebnet. Denn in einem sehr konkreten Sinne gründet Panofskys Erklärungsmodell der Ikonographie und Ikonologie (1939/1955) auf einem kostümkundlichen Beispiel. Panofsky skizzierte die Problemstellung ausgerechnet mit einem Kleidungsstück und seiner Verwendung in unserem Alltag: dem Hut. Stark verkürzt heißt das, indem sein »Bekannter« bei einer Begegnung höflich den Hut zieht, liegt zum einen die Tatsachenbedeutung des Hutziehens an sich vor (Ikonographie), zum anderen aber besitzt der geschilderte Vorgang auch eine weitreichende Bedeutung, einen »Wesensinn« (»intrinsic meaning«), der »nicht durch einfache Identifikation, sondern durch »Einfühlung« erfaßt wird«. Die »Einfühlung« beschreibt Panofsky dann als Vertrautheit mit den Eigenschaften der dargestellten Gegenstände, die also im Sinne Cassirers als deren »Symbolische Form« anzusprechen wären (Ikonologie).

Drei Beispiele mögen zum Schluß erläutern, wie die Ikonologie bzw. die Symbolische Form des Kostüms in der Praxis aussehen könnte:

1) *Die Schaubе*: Unter Leitung des Historikers Prof. Dr. Neidhard Bulst wurde an der Universität Bielefeld ein interdisziplinäres Forschungsprojekt mit dem Titel »Das frühneuzeitliche Porträt als Rechtsverstoß?« durchgeführt. Seine Ergebnisse sind in einem ebenso material- wie erkenntnisreichen Artikel 2002 publiziert worden.³⁶ Dieser zählt zu jenen Ausnahmen, die die oben geschilderte Regel von der vernachlässigten Kostümkunde für die Kunstgeschichte bestätigen. Denn das Forschungsprojekt ging der Mikrogeschichte der Schaubе nach, verglich die historische mit der dargestellten Realität in den Porträts Christoph Ambergers und konnte aus diesen Ergebnissen ausgesprochen wichtige Rückschlüsse auf Funktion und Inhalt der Porträtmalerei des 16. Jahrhunderts in Augsburg ziehen. Die Schaubе ist ein pelzgefütterter Mantel und aristokratisches Oberkleid des 16. Jahrhunderts. Die bereits erwähnte Reichspolizeiordnung von 1530 enthält in ihrer ausführlichen, ständisch gestaffelten Kleiderordnung detaillierte Vorschriften zum Tragen von Pelzsor-



2 Christoph Amberger: Wilhelm I. Merz, Öl auf Leinwand, Städtische Kunstsammlung, Augsburg, 1533.

ten. Danach durften Bauern und Tagelöhner nur »schlechte beltz« wie Lamm oder Ziege tragen. Kaufleuten und Handwerkern dagegen war neben dem Iltis bereits der Kehlmarde gestattet, das geringerwertige Bauchfell des Marders. Das hochwertige, dichte Rückenfell des Marders war dem Adel und vornehmen Bürgern vom Rat und von Geschlecht zugesprochen.³⁷ Der Pelz als Mittel der sozialen Distinktion verlor seine Bedeutung im Bild nicht. In Rücksprache mit Kürschnern wurden nun speziell die Augsburger Porträts Christoph Ambergers auf die um Präzision bemühte Darstellung des Marderpelzes untersucht. Ergebnis: Bauch- und Rückenfell des Marders lassen sich auf den Bildnissen eindeutig unterscheiden. Die Identifizierbarkeit der Fellsorten im Porträt ermöglichte die Kontrolle, ob die im Bild dargestellte Kleidung dem prosopographisch belegten, sozialen Status des Porträtierten entsprach. Zahlreiche Bildbeispiele konnten entlarvt werden, auf denen das Gegenteil der Fall ist, wenn sich z.B. der Augsburger Kürschner Wilhelm I. Merz 1533 mit Rückenmarderfell darstellen ließ (Augsburg, Städtische Kunstsammlung), das ihm als Handwerker zu tragen eigentlich nicht gestattet war (Abb. 2).



3 Gianlorenzo Bernini: Porträtbüste Papst Urbans VIII., Marmor, Palazzo Barberini, Rom, 1632.

Da das Porträt und seine gesellschaftliche Funktion immer noch viele Rätsel aufgibt, kommt die Wiederentdeckung der sozialen Bedeutung des Marderfells in der Kleidung des 16. Jahrhunderts einem Quantensprung gleich. Das Porträt in Relation zur Kostümkunde wird vor diesem Hintergrund zum Seismographen gesellschaftlicher Veränderungen, die im geschilderten Fall den zunehmenden »Wettstreit wirtschaftlich erstarakter, zünftiger Aufsteigerfamilien und kapitalkräftiger Kaufleute um Ehrbarkeit, soziales Prestige und politisches Ansehen«³⁸ im Konfessionellen Zeitalter sichtbar werden lassen. Die Erkenntnisse, die das Bielefelder Forschungsprojekt zutage förderte, sind wegweisend für eine kostümkundliche Kunstgeschichte. Sie erweitern nicht nur unser Wissen über das Porträt und seine Funktionen in Augsburg, vielmehr erschließen sich durch sie neue Bereiche der kunsthistorischen Grundlagenforschung als Desiderate, die die Untersuchung des Verhältnisses von gesellschaftlicher Kleidernorm und Gewanddarstellung im Bild betreffen.

2) *Die Mozzetta*: Ein ganz anderer, doch nicht weniger erhellender Sachverhalt stellt sich bei der Untersuchung von päpstlichen Porträtbüsten dar. Deren Genese verlief in einer stringenten Drei-Phasen-Typologie. Trotz ihrer auffälligen Unterschiede, welche die drei Büstentypen aufweisen, sind sie von der Forschung übersehen oder mißverstanden worden. Während die erste Phase zwischen ca. 1300–1534 die Papstbüste mit Pluviale und Tiara kannte, sind seit dem Pontifikat Pauls III. Farnese (1534–1549) nur noch barhäuptige Papstbüsten ohne Tiara bekannt, die erst mit Gianlorenzo Bernini 1632 durch einen vollkommen neuen Typus abgelöst wurden, mit dem der Papst in Mozzetta und Camauro dargestellt ist (Abb. 3). Seit 1632 wurden Papstbüsten ausschließlich in dieser außerliturgischen Kleidung dargestellt. Insbesondere der Camaurotypus wurde in der Forschung seit dem beginnenden 20.

Jahrhundert als »privates« Porträt gedeutet, da ihm – so die Begründung – die repräsentative Insignie der Tiara abgeht. Mit der kostümkundlichen Analyse jedoch konnte nun nachgewiesen werden, daß Mozzetta und Camauro in den Zeremonialquellen des Vatikans und den Kleidungs handbüchern des beginnenden 18. Jahrhunderts eindeutig als »Signum iurisdictionis« oder auch als »Abito d'udienza« bezeichnet werden.³⁹ Diese Nomenklatur gibt den konkreten Hinweis, daß die außerliturgische Papstkleidung der Frühneuzeit als Insignie der Rechtsprechung verstanden wurde, die auch in der Audienz ihren sinnfälligen Ausdruck fand.

Eine juristisch konnotierte Gewandung des Pontifex Maximus wiederum, die er den Zeremonienmeistern zufolge bereits seit dem 15. Jahrhundert außerhalb der Liturgie trug, wirft die grundsätzliche Frage auf, warum das »Signum iurisdictionis« an der Porträtbüste erst ab 1632 in Erscheinung tritt, in der Porträtmalerei dagegen bereits mit Jean Fouquet, Melozzo da Forlì und schließlich Raffael etabliert war.⁴⁰ Auch wenn es eine plausible Erklärung gibt, die für die päpstliche Porträtbüste das Jahr 1632 als unbedingte Zäsur im Kontext des Dreißigjährigen Krieges nachweist, bleibt dennoch die Frage offen, warum in der Porträtmalerei und -skulptur unterschiedliche Maßstäbe der Repräsentation angesetzt wurden. Kunst-, staats- und zeremonialtheoretische Erklärungsmodelle müßten in die noch ausstehende Ursachenforschung miteinbezogen werden, und könnten vermutlich einiges zu einer bildwissenschaftlichen Mediengeschichte beitragen.

3) *Die Schlitzmode*: Nur jene Betrachter können das Kostümargument verstehen, die die Zeichenhaftigkeit der abgebildeten Kleidung kennen; und das sind in der Regel vor allem die Zeitgenossen, die mit der betreffenden Gewandung selbstverständlichen Umgang pflegen, so wie für uns heute Strickjacken und Kopftücher selbstverständliche Insignien sind.

Die Gleichzeitigkeit der dargestellten Kleidung als Insignie ist nicht nur für die Gattung des Porträts relevant, sondern auch für religiöse und mythologische Themen. Dies bestätigte unlängst die Untersuchung von Jürgen Rapp zu Giorgiones »Tempesta« (1998)⁴¹, die kein Porträt, sondern ein Historienbild ist (Abb. 4), deren Storia auf der Erkennung der Kleidung des mythologischen Protagonisten beruht. Die Forschung hatte sich bis dahin auf keine eindeutige Handlung in dem geheimnisvollen Bild einigen können, weshalb man auch geneigt war – und heute noch ist –, Giorgiones »Tempesta« als neue Bildgattung des Pastorale zu sehen, das keine Storia, sondern Arkadien-Vision ohne Handlung ist, wie wir sie von der lyrischen Dichtung der Zeit kennen.⁴² Dagegen konnte Rapp herausfinden, daß der Jüngling in der auffälligen Schlitzmode seiner Zeit dargestellt ist, die gerade erst aufgekommen war und vor allem nördlich der Alpen bei den deutschen Landsknechten uniformähnliche Züge annahm. Die Schlitzmode war als lasziv und verwegen konnotiert, und wie der weitere Verlauf der Geschichte zeigte, hielt sie sehr bald auch bei Hofe Einzug. Doch als Giorgione seine »Tempesta« malte, war die Schlitzmode eine deutsche Soldatenmode, die im bewußten Bild aufgrund ihrer Machart eindeutig dem gehobenen Militär zuzuordnen ist. Akzeptiert man den Insigniencharakter der dargestellten Schlitzmode, ist der Jüngling als adeliger Soldat zu erkennen, der sich mit seinem Hirtenstab zugleich als Hirte entpuppt. Diese Doppelrolle verweist auf die Hirtengeschichte des trojanischen Prinzen Paris, als dieser im Idagebirge Oinone traf. Nicht nur Ovid hat die Parislegende um diese delikate Hirtenliebe erweitert, aus



4 Giorgione: La Tempesta, Öl auf Leinwand, Accademia, Venedig, um 1500.

der ein Kind und eine alleingelassene, enttäuschte Oinone hervorging, deren Groll sogar den Ausgang des Trojanischen Krieges befördert haben soll. Giorgiones Verweis auf die soldatische Rolle des Paris im nahenden Trojanischen Krieg gelingt durch die identitätsstiftende Insignie der Schlitzmode ebenso subtil wie überzeugend. Sie kann jedoch nur durch die kostümkundliche Analyse erkannt werden, die sich zum einen auf die chronologischen Einzelheiten ihrer modischen Entwicklung stützt, zum anderen die Konnotationen des betreffenden Gewandes entdeckt.

Schaube, Camauro und Schlitzmode sind drei emblematische Beispiele der Kostümarginformation im Bild, die bis vor kurzem in ihren Rollen der frühneuzeitlichen Alltagsrealität nicht bekannt waren und deshalb für die Bildanalyse nicht

fruchtbar gemacht werden konnten. Daß die Kleidung die Wahrnehmung der Menschen immer geprägt hat, sollte durch die erwähnten Beispiele betont werden. Für die Kunstgeschichtswissenschaft sollte das Wissen um diese textile Konditionierung des Betrachters die Grundlage bilden für eine um die Kostümkunde erweiterte Bildanalyse. Denn sie bietet neue Perspektiven auf das Bild, das Relief, die Skulptur oder aber auch die Videoinstallation. Doch Vollständigkeit sollte mit den vorliegenden Ausführungen nicht erreicht, sondern ein Impuls erzeugt werden, der der Kunstgeschichte eine neue, oder besser: eine zu unrecht vernachlässigte Methode anbieten möchte, die in einigen hier skizzierten Einzelfällen reichen Ertrag gebracht hat. Dieser Erkenntnisgewinn bezieht sich vor allem auf die Ikonologie des Bildes. Aber auch die ikonologische Kostümkunde und damit ein wesentlicher Teil der Lebensformen der Vergangenheit sind davon betroffen. Und schließlich verlangt die kostümkundliche Kunstgeschichte als zusätzliche Bereicherung auch den Brückenschlag in die Moderne und Gegenwart, die – darauf müssen wir nur genau genug achten – das Gewand als Zeichen nie vollständig abgelegt hat.

Anmerkungen

- 1 Auch für Kostümsammlungen unserer Gegenwart ist eine kulturgeschichtliche Aufbereitung der Objekte nicht selbstverständlich. Vgl. hierzu das Plädoyer von Adelheid Rasche: Bild- und Schriftquellen als Ergänzung zur Aussage des Originalkostüms in musealen Ausstellungen. In: Anzeiger der Germanischen Nationalmuseums, 1998, S. 219–220; und Garbiele Mentges: Die Besonderheit textiler Kultur, in: ebd., S. 216–218.
- 2 Zu den drei Publikationen, die am Ende des Artikels vorgestellt werden, seien hier zusätzlich und exemplarisch erwähnt: Andrea-Martina Reichel: Die Kleider der Passion. Für eine Ikonographie des Kostüms. Diss. Berlin 1998. Digitale Publikation der Humboldt-Universität zu Berlin (URL: <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=957677715>). Aileen Ribeiro: Dress and morality. Oxford 2003. Dies.: Ingres in fashion. Representations of dress and appearance in Ingres's images of women. New Haven 1999.
- 3 Martin Dinges: Von der »Lesbarkeit der Welt« zum universalisierten Wandel durch individuelle Strategien. Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft. In: Saeculum, H. 44, 1993, S. 90–112; Neithard Bulst, Thomas Lüttenberg und Andreas Priefer: Abbild oder Wunschbild? Bildnisse Christoph Ambergers im Spannungsfeld von Rechtsnorm und gesellschaftlichem Anspruch. In: Saeculum, H. 53, 2002, S. 21–73. Letzterer Artikel wird im Abschnitt Kleider und Kunstgeschichte noch genauer vorgestellt. Es ist hervorzuheben, daß auch die Philologie und Theaterwissenschaft seit längerem die Kostümkunde in ihre Wissenschaft integriert haben (vgl. Anm. 24).
- 4 Josef Braun, S. J.: Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik. Freiburg i.Br. 1907.
- 5 Willibald Sauerländer: Kleider machen Leute. Vergessenes aus Viollet-le-Ducs »Dictionnaire du Mobilier francais«. In: Arte Medievale, H. 1, 1983, S. 221–240.
- 6 Gretel Wagner: Kostümforschung im 19. Jahrhundert. In: Die Kultur der Kleider. Zum hundertjährigen Bestehen der Lipperheideschen Kostümbibliothek. Hrsg. von Adelheid Rasche, Berlin 1999, S. 88–106.
- 7 Sauerländer (wie Anm. 5), S. 225.
- 8 Die einzig relevante, kunsthistorische Untersuchung hierzu, die in ihrer Essenz bis heute weitgehend unbeachtet blieb, stammt

- von 1970 (Earl E. Rosenthal: Die »Reichskrone«, die »Wiener Krone« und die »Krone Karls des Großen« um 1520. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien, Bd. 66, 1970, S. 7–48).
- 9 Zur gelben Kleiderfarbe der gesellschaftlichen Randgruppen vgl. Wolfgang Greisenegger: Der Wandel der Farbigkeit auf dem Theater vom Mittelalter bis zur Goethezeit. Wien 1964 [Maschinschr.], S. 60–99. Reichel (wie Anm. 2), S. 97–110. Zur Zwangstracht venezianischer Kurtisanen und Prostituierten vgl. Filipp Pedrocchio: Iconografia delle cortegiane di Venezia. In: Irene Ariano (Hrsg.): Il gioco dell'amore. Le cortegiane di Venezia. Dal Trecento al Settecento. Katalog Venedig 1990, S. 81–94.
 - 10 Zu Castigliones »Il cortegiano« vgl. 2. Buch, Kp. 26. Zur Geschichte der Modekritik vgl. Thomas Lüttenberg und Andreas Prierer: Deutsche Alamode-Flugblätter des 17. Jahrhunderts im europäischen Kontext. In: Adelheid Rasche und Gundula Wolter (Hrsg.): Ridikul! Mode in der Karikatur 1600 bis 1900. Katalog Berlin 2003, S. 53–67. Zur topischen Hofkritik (Kleiderluxus) außerdem Dingens (wie Anm. 3), S. 94–95.
 - 11 Zur Entwicklung der Mode als höfisches Mittel der Sozialdifferenzierung im absolutistischen Frankreich vgl. David Roche: The Culture of Clothing. Dress and Fashion in the Ancien Régime. Cambridge 1999. Ich danke Birgit Schneider für den Hinweis.
 - 12 Zum Trachtenbuch ausführlich Valentin Groebner: Die Kleider des Körpers des Kaufmanns. Zum »Trachtenbuch« eines Augsburger Bürgers im 16. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Historische Forschung, H. 25, 1998, S. 323–358. Zur standesgemäßen Anpassung der Kleidung vom Matthaeus Schwarz vgl. Bulst, Lüttenberg, Prierer (wie Anm. 3), S. 41–43.
 - 13 Bärbel Kerkhoff-Hader: Die Basics T-Shirt und Jeans in der Kleidungskultur nach 1950. In: Anzeiger der Germanischen Nationalmuseums, 1998, S. 221–224.
 - 14 Der Glaube an das Verblassen des Symbolischen in der modernen Gesellschaft wird zunehmend verdrängt von Beobachtung der symbolischen Kommunikation. Vgl. Jürgen Habermas: Symbolischer Ausdruck und rituelles Verhalten. Ein Rückblick auf Cassirer und Gehlen. In: Gert Melville (Hrsg.): Institutionalität und Symbolisierung. Verstetigungen kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart. Köln 2001, S. 53–68.
 - 15 Zur Bedeutung des Zeremoniells und seiner Zeichenhaftigkeit in der Frühneuzeit vgl. jüngst Günter Wassilowsky und Hubert Wolff (Hrsg.): Werte und Symbole im frühneuzeitlichen Rom. Münster 2005.
 - 16 Hierzu grundsätzlich Milos Vec: Zeremonialwissenschaft im Fürstenstaat. Studien zur juristischen und politischen Theorie absolutistischer Herrschaftsrepräsentation. Frankfurt am Main 1998.
 - 17 Wolfgang Reinhard: Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart. München 1999, S. 91–96. Heinz Schilling: Die Stadt in der Frühen Neuzeit. München 1993.
 - 18 Arne Karsten und Volker Reinhardt: Kardinäle, Künstler, Kurtisanen. Wahre Geschichten aus dem päpstlichen Rom. Darmstadt 2004, S. 60–65.
 - 19 Catherine Kovesi Killerby: Sumptuary Law in Italy 1200–1500. Oxford 2002. Maria Giuseppina Muzzarelli: Gli inganni delle apparenze. Disciplina di vesti e ornamenti alle fine del medioevo. Turin 1996. Alan Hunt: Governance of the Consuming Passions. A History of Sumptuary Law. London 1996. Marcello Fantoni: L'abito, le regole e la trasgressione. Usi e simbologie delle livree alla corte medicea. In: Anna Giulia Cavagna und Grazietta Butazzi (Hrsg.): Le trame della Moda. Rom 1995, S. 95–108. Paolo Venturelli: La moda come status symbol. Legislazioni suntuarie e »segnali« di identificazione sociale. In: Grazietta Butazzi und Ranieri Varese (Hrsg.): Storia della moda. Bologna 1995, S. 27–54. Marzia Cataldo Gallo: Abbigliamento e Potere. La corte come centro di diffusione della Moda. In: Anna Giulia Cavagna und Grazietta Butazzi (Hrsg.): Le trame della Moda. Rom 1995, S. 55–92. Jutta Zander-Seidel: Kleidergesetzgebung und städtische Ordnung. Inhalte, Überwachung und Akzeptanz frühneuzeitlicher Kleiderordnungen. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1993, S. 176–188. Kai Detlev Sie-

- vers: Artikel »Kleiderordnung«. In: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte, hrsg. von Adalbert Erler und Ekkehard Kaufmann, 5 Bde. Berlin 1971–1998, hier Bd. 2, Sp. 864–866.
- 20 Karl Härter: Entwicklung und Funktion der Policeygesetzgebung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation im 16. Jahrhundert. In: *Ius commune*. Zeitschrift für europäische Rechtsgeschichte; Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Europäische Rechtsgeschichte. Frankfurt a. M., Bd. 20, 1993, S. 61–141, hier S. 61.
- 21 Hierzu in bezug auf die Kleiderordnung mit einigen sehr erhellenden Beispielen vgl. Bulst, Lüttenberg, Prierer (wie Anm. 3).
- 22 Bulst, Lüttenberg, Prierer (wie Anm. 3), S. 22–23.
- 23 Dinges (wie Anm. 3), S. 96.
- 24 Willibald Sauerländer: Die Naumberger Stifterfiguren. In: *Die Zeit der Stauer*. Katalog Stuttgart 1977. Bd. 5, Supplement: Vorträge und Forschungen, hrsg. von Reiner Hausserr und Christian Väterlein. Stuttgart 1979, S. 169–245, hier S. 191 und Anm. 61. Andrea von Hülsen-Esch: Kleider machen Leute. Zur Gruppenrepräsentation von Gelehrten im Spätmittelalter. In: Otto Gerhard Oexle und Andrea von Hülsen-Esch (Hrsg.): *Die Repräsentation der Gruppen*. Göttingen 1998, S. 225–257. Zur Bedeutung des Tuches in der mittelalterlichen Bauskulptur Nordspaniens vgl. jüngst Horst Bredekamp und Stefan Trinks: *Die Freiheit der Skulptur – Tücher des Todes versus Tücher des Heils*. In: *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert*. Christliche Kunst im Umbruch (Internationale Tagung der Georg-August-Universität Göttingen und der Carl Justi Vereinigung, Göttingen 27.–29.2.2004). Hrsg. von Achim Arbeiter, Christiane Kothe, Bettina Marten (erscheint voraussichtlich 2006). Wichtig sind auch Ergebnisse der mediävistische Literaturwissenschaft: Gabriele Raudszus: *Die Zeichensprache der Kleidung*. Untersuchungen zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters. Hildesheim u. a. 1985; Elke Brüggem: *Die weltliche Kleidung im hohen Mittelalter*. Anmerkungen zu neueren Forschungen. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, H. 110, 1988, S. 202–228.
- 25 Agostino Paravicini Bagliani: *Il corpo del Papa*. Turin 1994, S. 326; Tilmann Schmidt: *Papst Bonifaz VIII. und die Idolatrie*. In: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven*, H. 66, 1986, S. 75–107, hier S. 91–92.
- 26 Benedetto Caetani als Kardinal-Diakon von S. Nicola in Carcere Tulliano sollte die Dalmatica tragen, sein Kollege als Kardinal-Bischof von Sabina dagegen die Kasel mit pontificalen Insignien (vgl. Paravicini, wie Anm. 25, S. 326; Schmidt, wie Anm. 25, S. 91f.).
- 27 Giovanni Andrea Gilio: *De gli errori de' Pittori circa l'Historie*. Al ... Cardinale Farnese. Camerino 1564 (publiziert in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*. Hrsg. von Paola Barocchi, Bd. 2. Bari 1961, S. 1–115), S. 92 v).
- 28 Für entsprechende Bibliographie des 17. Jahrhunderts vgl. Ingo Herklotz: *Michele Lonigo als Kunstkritiker*. Zu einer historischen Rezeption der Altarbilder von Sacchi und Passignano in St. Peter. In: *Ars naturam adiuuans*. Festschrift für Matthias Winner. Hrsg. von Victoria von Flemming und Sebastian Schütze. Mainz 1996, S. 413–429, hier S. 427, Anm. 28, 37, 40. Für das 18. Jahrhundert vgl.: Giovanni de Ayala: *Pictor christianus eruditus, sive de erroribus*. Matriti 1730. Augusto Henmanno: *De pictorum figmentis ex Historia ecclesiastica eliminandis*. Jena 1710. Cristiano Hilchero: *Dissertatio de erroribus pictorum*. Leipzig 1705. Philipp Rohr: *Pictor errans in historia sacra*. Leipzig 1779. Federico Annibale Stempel: *Deceptus et natura pictor, alios pariter arte sua decipiens*. Jena 1703.
- 29 Paleotti schreibt zur Verpflichtung des Künstlers, im Porträt die passenden Accessoires und die der Würde des Dargestellten entsprechende Kleidung darzustellen (Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*. Bologna 1582, S. 195v und 196r).
- 30 Vgl. Herklotz (wie Anm. 28), S. 413. Auch Federico Borromeus mahnte den Künstler zum Studium der Gewänderkunde und erläuterte z. B. die korrekte Anwendung von Regnum und Pallium in der Kunst (*De pictura sacra*. Mailand 1624, S. 83ff). Lonigos Manuskripte sind zum größten Teil unpubliziert. Herklotz (ebda.) veröffentlichte ei-

- nen Brief Lonigos an Urban VIII. (Barb. Lat. 2969, fol. 22v–29v), in dem der Autor zwei Altarbilder in St. Peter (von Sacchi und Passignano) einer gelehrten, archäologischen Kostümanalyse unterzog.
- 31 Vgl. Herklotz (wie Anm. 28), S. 420f.
- 32 Bartholomäus Marchthaler: Unmaßgeblicher Project einer kleyder Ordnung zu Regensburg, Anno 1661. Hauptstaatsarchiv München, RL Regensburg 390, fol 247r–261v. Die Quelle ist erwähnt und im obigen Sinne hervorgehoben bei Bulst, Lüttenberg, Prierer (wie Anm. 3), S. 21–22.
- 33 Zitiert nach Wolfgang Schmid: Kölner Renaissancekultur im Spiegel der Aufzeichnungen des Hermann Weinsberg (1518–1597) (= Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums, 8). Köln 1991, S. 94. Der Verweis auf das Zitat ist zu finden bei Bulst, Lüttenberg, Prierer (wie Anm. 3), S. 24.
- 34 Für die Gelehrtenkreise um Cassiano dal Pozzo und die archäologische Kostümkunde des 17. Jahrhunderts vgl. Ingo Herklotz: Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts. München 1999, S. 166–172.
- 35 Paul Zanker: Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst. München 1995.
- 36 Aus dem Artikel wurde oben bereits mehrfach zitiert: Bulst, Lüttenberg, Prierer (wie Anm. 3). Zur kritischen Auseinandersetzung mit den Ergebnissen vgl. Annette Kranz: Christoph Amberger – Bildnismaler zu Augsburg. Sädtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts. Regensburg 2004, S. 140–152, und bes. Anm. 135.
- 37 Bulst, Lüttenberg, Prierer (wie Anm. 3), S. 32–36.
- 38 Bulst, Lüttenberg, Prierer (wie Anm. 3), S. 56.
- 39 Vgl. hierzu Philipp Zitzlsperger: Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht. München 2002, S. 49–55.
- 40 Vgl. Jean Fouquets verlorenes Porträt von Eugen IV., das um 1445 entstanden ist (Klaus Schwager: Über Jean Fouquet in Italien und sein verlorenes Porträt Papst Eugens IV. In: Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970. Köln 1970, S. 206–234), Melozzo da Forlis vatikanisches Fresko und Raffaels Porträts von Julius II. della Rovere und Leo X. de' Medici.
- 41 Jürgen Rapp: Die »Favola« in Giorgiones »Gewitter«. In: Pantheon, Bd. 56, 1998, S. 44–74.
- 42 Hans Belting: Exil in Arkadien. Giorgiones Tempesta in neuer Sicht. In: Reinhard Brandt (Hrsg.): Meisterwerke der Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Andy Warhol. Leipzig 2001, S. 45–68.