

handwerklichen und künstlerischen Techniken der Herstellung von Feuerwaffen und deren Zubehör, im geringen Umfang auch über die Handhabung der Feuerwaffen.

Leider haben sich im Buch nicht wenige fachliche und formelle Fehler eingeschlichen, was bei einem Werk dieses Umfangs nicht ganz ungewöhnlich ist, aber vermieden werden muss. Aus Platzgründen kann der Rezensent hier nur einige Beispiele anführen. So zeigt das Bild auf Seite 16 nicht einen Musketier, sondern einen Schützen (Arkebusier). In dem Kapitel „Verpackte Ladungen und Papierpatronen“ datiert Herr Kunz Papierpatronen mit „vermutlich schon vor 1700...“. „Abgemessene Pulverladungen in Papierhüllen“ gibt es aber nach H. Müller. „Gewehre, Pistolen, Revolver“ bereits vor 1500 und Papierpatronen mit an- oder eingebundener Kugel datiert Müller auf das Ende des 16. Jahrhunderts. Die ansonsten chronologische Reihenfolge wurde auf den Seiten 318 - 319 bei den ersten 5 Bildern nicht konsequent eingehalten. Auf Seite 322, Abb. 12-41, fehlt der Hinweis, dass es sich bei der mit „Segalas, London“ signierten Ganzeisen-Steinschloppistole um ein zeitgenössisches belgisches Replikat handelt. Der Verweis auf die Bildquelle zur Abb. 14-15 auf Seite 382 ist falsch. Es muss BoW, S. 496 (statt S. 972) heißen. Auf Seite 390 fehlt bei der Abb. 14-40 der Hinweis, dass es sich um eine typische Pulverflasche mit Kugelbeutel zur Tschinke handelt. In einer ganzen Reihe von Fällen lassen sich die Bildquellen nicht zuordnen (z.B. Seite 16, Abb. 0-2, „PoDu S. 109“; S. 336, Abb. 12-90 und Abb. 12-92, „AdSa, S. 237“ u. „Adsa, S. 238“, vermutlich ist mit „Adsa“ „SaAd“ gemeint. S. 390, Abb. 14-40, „CiAl, S. 28“).

Es ist dem Autor zu wünschen, dass er bald Gelegenheit bekommt, eine konsequent überarbeitete Neuauflage zu gestalten. In dieser Form ist das Buch dann auch seinen Preis wert.

Klaus D. Ehlers

Zitzlsperger, Philipp: *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Akademie Verlag, Berlin 2008. 176 S. mit 1 farb. Klapptafel, 45 Abb. im Text. ISBN 978-3-05-004522-1. Preis 29,80 €.

Der Kunsthistoriker Philipp Zitzlsperger, der im Herbst 2008 eine Tagung zur Kleidung im Bild an der Berliner Humboldt-Universität veranstaltete (www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/archiv/tagungen/Kleidung-im-Bild-), legt mit dieser Publikation eine wichtige Studie zur Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte am Beispiel von Dürers Münchener Selbstporträt vor. Der Titel „Dürers Pelz und das Recht im Bild“ scheint zuerst willkürlich, macht den Leser zugleich neugierig – was hat Dürers Pelzkragen mit dem Recht im Bild zu tun? In einer gelungenen Synthese von kunst- und kostümhistorischer Analyse zu Deutung und Datierung des Selbstporträts, zeigt Zitzlsperger, dass Dürer Kleidung als Sprache bewusst in der Bildgestaltung einsetzte.

Im Zentrum steht die Untersuchung der Marderpelzschabe, mit der sich Dürer in diesem Selbstporträt dem Betrachter präsentiert. Albrecht Dürer erlebte ab 1515 den sozialen Aufstieg in den Nürnberger Grossen Rat und damit die Aufnahme in den Kreis der Patrizier. Willibald Pirckheimer und dessen Frau Agnes Frey gehörten ebenfalls dazu. Bereits ab 1509 taucht Dürer in der Liste der 17 neuen Ratsmitglieder auf – damit hatte er als „freier Künstler“, der keinem Stand und keiner Zunft zurechenbar war, etwas erreicht, was neu war. Eine vergleichbare Karriere gelang nur wenigen Künstlern nördlich der Alpen – und dieser Aufstieg war nicht ohne Folgen für seine Selbstdarstellung – folgerichtig tritt Dürer in seinen Selbstporträts nach 1509 in der Marderschaube auf.

Laut der Reichspolizeiordnung von 1530 war das Tragen des Marderfells im Wesentlichen dem Patriziat und gesellschaftlichen Aufsteigern vorbehalten. Die Unterscheidung der Pelzsorten im Bild eröffnet demnach die Möglichkeit, Standesunterschiede festzustellen.

So gesehen ist die Fellsorte eine Kontrolle, ob die im Bild dargestellte Kleidung dem belegten sozialen Status des Porträtierten entspricht. Wenn sich zum Beispiel der Augsburger Kürschner Wilhelm I. Merz 1533 mit Rückenmarderfell darstellen ließ, das ihm als Handwerker zu tragen eigentlich nicht gestattet war, lag ein Verstoß gegen die Kleiderordnung vor. Zitzlspergers These lautet, dass Albrecht Dürer auf seinen Bildern mit Kostümen bewusst im Sinne der medialen Kommunikation mit dem Betrachter argumentiert.

In der Geste, der sich an den Kragenpelz greifenden Künstlerhand, liegt ein „Argument“ des Künstlers in der Selbstdarstellung. Warum wählte Dürer diese bilddramaturgische Strategie, um den Betrachterblick zu lenken? Im Vergleich mit dem oft hinzugezogenen „Trachtenbuch“ des Matthäus Schwarz, und zwar mit jenem Blatt, wo der viel porträtierte Schwarz sich in gleicher Geste an das Innenfutter der Schabe greift (Braunschweig; Herzog Anton Ulrich Museum), sieht Zitzlsperger eine vergleichbare Geste, die ostentativ die Bedeutung des Marderpelzes in den Bedeutungsmittelpunkt rückt.

Basierend auf den Forschungen von Neidhard Bulst an der Universität Bielefeld, der die gesellschaftliche Mikrogeschichte der Schabe analysierte (Bulst/Lüttenberg/Priever, 2002), stellt der Autor die kostümkundliche Bildanalyse den gesellschaftlichen Kleiderordnungen gegenüber und kommt dabei zu dem folgenden Ergebnis: Künstler argumentieren in ihren Bildern grundsätzlich sehr bewusst und subtil mit Kleidung und Kostümen und gehen dabei über einen Spiegel der Alltagsrealität- oder Mode hinaus. Dürer gelingt dabei die Spanne zwischen Abbildung der Wirklichkeit und ideeller argumentativer Realität in der Darstellung. Er verwendet die Pelzschabe als kryptische Insignie, die hier auf den Rats Herrn und Richter verweisen soll.

Es geht in der Folge darum, Bilder darauf hin zu betrachten, welchem der Pole das jeweilige Bild näher steht. Zitzlspergers Theorie ist, dass das Kostüm als Argument im Bild verwendet wird,

nicht notwendigerweise als reales Abbild.

Der methodische Ansatz dieses Buches liegt weniger in der Frage nach der Authentizität der dargestellten Kleidung selbst, da diese Fragen durchaus von der Kostüm- und Kleiderkunde beantwortet werden können, wobei die Bilder nicht als Abbildungen einer Alltagswirklichkeit missverstanden werden sollen. Für den Kunsthistoriker soll vor allem die Geschichte der Kleidung bzw. eines Kleidungsstücks in der Malerei und Skulptur von Interesse sein. Diese Feststellung ist keine Banalität, sondern ein hoher Anspruch an die Bildkompetenz des Interpreten. Dieser soll sich mit der Darstellung eines Kleidungsstücks in allen Gattungen der bildenden Kunst beschäftigen, um die Bedeutung der visualisierten Kleidung zu erfassen, die letztendlich nicht durch Stichproben, sondern erst durch eine möglichst umfassende quantitative Erhebung eingrenzbar werden kann. Die sich daraus ergebende Verschränkung von Kunstwerk, Kleiderkunde und Künstlerbiographie führt schließlich zu einer neuen Erkenntnislage.

Im Epilog des Buches finden sich die allgemeinen Gedanken des Autors zur Kleiderkunde als wissenschaftlicher Methode. Dieser anregende Text fasst die Probleme und Möglichkeiten des Fachs Kostümkunde und seiner Methodik profund zusammen und regt zum Weiterdenken und Forschen an.

Möge es dieser anregenden wissenschaftlichen Studie gelingen, dass die Fragestellung an die Kleidung auf Bildern differenzierter gestellt wird und die sich ergebenden Antworten für die Disziplin der Kostümkunde fruchtbare Erkenntnisse bringen.

Der Akademieverlag hat dieses kleine Buch sorgfältig lektoriert und das Literaturverzeichnis bietet eine Fülle von weiterführender Literatur.

Es bleibt in diesem Rahmen noch anzumerken, dass das Lektorat dieses Buches von der Ruth-Bleckwenn-Stiftung ermöglicht wurde.

Silke Geppert