

02 DER TRÜBE SPIEGEL DER WIRKLICHKEIT ANTIKE KLEIDERDARSTELLUNGEN

VON PHILIPP ZITZLSPERGER

Die Vorbildhaftigkeit der antiken Skulpturen für spätere Epochen hat eine lange Tradition. Die verschiedenen Renaissance in Mittelalter und Neuzeit machten die Wiedergeburt der Antike zum Programm, der Klassizismus versetzte sich in einen regelrechten Antikenrausch und in der Geschichte der neuzeitlichen Akademien seit dem 16. Jahrhundert war die Antike kontinuierlich curriculares Studienobjekt. Die Ästhetik der antiken Skulpturen, die in Abgussammlungen den Kunststudenten zur Verfügung standen, war stets von einer übergeordneten, normativen Kraft. Insbesondere auch ihre Kleidung zu studieren war akademisches Programm, denn im Historienbild, der Königsdisziplin bildender Kunst, war historische Authentizität der dargestellten Kleidung gefordert. Doch welche Form der Authentizität überliefern die dargestellten Gewänder antiker Skulpturen und welche Sinnstiftung ist ihrem Studium – beispielsweise für Designstudenten – heute noch zuzusprechen?

Als Gottfried Semper (1803–1879) im Jahr 1851 noch im englischen Exil weilte und in London die erste Weltausstellung zum Teil mitkuratierte, musste er feststellen, dass die Qualität des englischen Kunsthandwerks unter den damals hochtechnisierten Produktionsbedingungen erheblich gelitten hatte. Auch die Besucher der Weltausstellung waren sehr enttäuscht von der minderen Qualität der englischen Designprodukte. Englands qualitatives Scheitern war ein Kulturschock für die Nation. Unter diesem Eindruck veröffentlichte Semper umgehend seine Schrift „Wissenschaft, Industrie und Kunst“. Darin plädierte er für die nachhaltige Förderung der Geschmacksbildung bei Designstudenten, um die Qualität der angewandten Künste zu retten. Er rief unter anderem dazu auf, jede School of Design mit einer Sammlung vorbildlicher Kunsterzeugnisse zu versehen und ausgezeichnete Schülerarbeiten zu prämiieren. Semper hatte Gelegenheit, seine Vision einer modernisierten Ausbildung in der Praxis zu erproben, denn er wurde an die bereits 1837 gegründete „Government School of Design“ in London berufen. Die dort zusammengetragenen Kunsterzeugnisse für das Designstudium bestanden zu einem wesentlichen Teil aus antiken Vorbildern (Abgussammlungen), ganz nach dem Vorbild der vormodernen Kunstakademien. Das Designstudium basierte hinfort auf dem Studium der klassischen Künste. Didaktisches Ziel war weniger die Nachahmung klassischer Formen, die noch in der Wedgwood-Keramik oder beim Chemisenkleid um 1800 das Design prägte. Nach dem Ausklang des Klassizismus ging es vielmehr um die angesprochene Geschmacksbildung selbst, die dem Studierenden eine grundlegende ästhetische Sicherheit verleihen sollte, ohne dass die

Antike im Design sichtbar werden musste. Die Geschmacksbildung am antiken Vorbild hatte für die Designausbildung im 19. Jahrhundert auch einen ethischen Anspruch, denn der gebildete Geschmack des Designers bildet durch seine Artefakte wiederum den Geschmack der Gesellschaft.

Die angehenden Modedesigner, wie sie sich nun in dieser Ausstellung präsentieren, haben sich mit den antiken Skulpturen der Glyptothek intensiv auseinandergesetzt. Sie haben den Statuenkörper und – wenn er nicht nackt ist – seine Kleidung, die den Körper umspielt, studiert. Formen, Stile, Kleidertypen und ihre stofflichen Eigenschaften sind Vorbilder und Inspirationsquellen der kreativen Gestaltung. Die Studierenden haben sich mit der analytischen Betrachtung der antiken Vorbilder einer mehr oder weniger unbewussten Geschmacksbildung unterzogen, die Semper und seine Weggefährten zur unverzichtbaren Grundausbildung des Designers erklärten. Der ästhetische Zugriff auf die Gestaltung von Kleidung gedeiht auf diesem fruchtbaren Boden der ‚Herkunft‘, die in der Antiken Kunst ihre Wurzeln hat.

Was bei einer dieserart traditionsreichen Geschmacksbildung bisweilen ins Hintertreffen geriet und gerät, ist das Verständnis von der ikonographischen Bedeutung der antiken Kleider. Es kann nicht genug betont werden, dass die Form des Kleides auch immer eine Bedeutung entfaltet – das war in der Antike nicht anders als heute. Nur ist es heute außerordentlich kompliziert, die verschiedenen Bedeutungsebenen der (antiken) Kleider, wie sie in den Kunstwerken vergangener Epochen zum Ausdruck kommen, zu rekonstruieren. Über Georg Simmels Modetheorie (1905) ist zwar hinlänglich bekannt, dass Mode ein sich immer wiederholender Kreislauf von Distinktion und Anpassung ist, dass Mode also auch dazu diente und immer noch dient, gesellschaftliche Schichten sichtbar zu unterscheiden. Die Sozialdifferenzierung durch Kleidung ist ein erster Anhaltspunkt, der die Bedeutung von Kleidung im Bild über den rein ästhetisch-künstlerischen Aspekt hinaus greifbar macht.

Wenn es auch wenig sinnvoll ist, für die antike Kleiderwelt von Mode zu sprechen, so ist dennoch zu konstatieren, dass die Gewänder der alten Griechen und Römer ebenfalls dazu angetan waren, Gesellschaftsstände zu markieren und differenzieren. Allein, die Kleidervielfalt war ungleich eingeschränkter als in späteren Epochen – zumindest lassen die antiken Kunstwerke dies vermuten. Die Kleidertypen der Griechen und Römer waren von langer Lebensdauer geprägt. Rasche Modewechsel, wie wir sie heute kennen, waren damals unbekannt. Der Chiton einer Frau etwa zählte im 5. und 4. vorchristlichen Jahrhundert zur Standardkleidung



ABB. 2.1 Kleidung und Haartracht der Artemis Braschi aus römischer Zeit nehmen Bezug auf mehr als 400 Jahre ältere Vorbilder. Skulptur, Marmor, 1. Jh. n. Chr., aus Gabii, GLY, Inv. Gl 214.

ABB. 2.2 Die Statue des Marc Aurel in Filippo Bonannis „La Gerarchia Ecclesia“ von 1720, einem Frühwerk der Kostümkunde.



ABB. 2.3 Auf Tafel 29 der Vorbildsammlung „Trachten ... der Völker alter und neuer Zeit“ von Friedrich Hottenroth (1884) wurden antike Statuen vergleichend zusammengestellt und Kleidung sowie Frisuren überarbeitet.

ohne nennenswerte Änderungen. Allein subtile stilistische Wandlungen können insbesondere an der Skulptur beobachtet werden, wenn die Faltengebung der Stoffe oder des *kolpos*, des Stoffbausches, der über dem Gürtel durch die Raffung des Stoffes entstand (Abb. 2.1), variiert wurden. Textilien und ihre ornamentalen Markierungen boten ebenfalls Gelegenheiten der Variation und Distinktion. Doch sind an den monochromen Vasenbildern und den Marmorskulpturen hierzu keine Unterscheidungsmöglichkeiten gegeben, sofern die ursprüngliche Farbigkeit der Bildhauerarbeiten in den meisten Fällen nicht rekonstruiert werden kann. Kurzum: Auch wenn es nur eine geringe Variationsbreite der Kleidertypen für Mann und Frau gab, waren die Details ihrer Darstellung in der antiken Kunst umso wichtiger.

Je mehr stellt sich bei der Betrachtung der Kleidung antiker Kunstwerke die grundsätzliche Frage, ob diese Gewänder eine gewisse Lebensrealität spiegeln. Zunächst ist festzustellen, dass Bilder (Skulptur, Malerei) kein Spiegel der Wirklichkeit sind, sondern diese mehr oder weniger konstruieren; und wenn Faltenstile oder Silhouetten in der figurativen Kunst Bedeutung generieren, welcher Bezug zu welcher Realität konnte dann überhaupt noch hergestellt werden? Diese Frage ist einmal mehr gerechtfertigt, wenn man bedenkt, dass viele der antiken Skulpturen und Vasenbilder Mythologische darstellen, Göttinnen und Götter, deren Übermenschlichkeit in der Idealisierung des Kunstwerks zur Sichtbarkeit gelangte. Insofern ist es schwierig, der im Gegenwind zarten Beweglichkeit des Chitons und des gleichzeitig widersprüchlich unbewegten, über die Schultern gelegten Mantels der Statue der Artemis Braschi (Abb. 2.1) zu attestieren, dass in der römischen Lebensrealität der claudischen Ära Frauen ebenso aussahen. Bekannt ist, dass sich die Gewandgestaltung der Artemis Braschi an griechischen Vorbildern orientiert und Gewandformen reaktiviert, die über 400 Jahre früher aktuell waren.

Dieses Problem ist für das Verständnis der antiken Kleidung und ihrer Bedeutung insofern von hoher Relevanz, als seit den Anfängen der Kostümforschung im 17. Jahrhundert die aus der Antike überlieferte Bildwelt als Primärquelle der Kleidergeschichte benutzt, jedoch nicht kritisch hinterfragt wurde. Grundsätzlich ging man damals davon aus, dass die dargestellte Kleidung auch so getragen wie sie dargestellt wurde. Rasch setzte sich die Überzeugung durch, dass das gewissenhafte Studium antiker Bildwerke ‚*conditio sine qua non*‘ sei, um in der barocken Malerei etwa mythologische Szenen mit rhetorischer Überzeugungskraft ins Bild setzen zu können. Das Kunstwerk sollte schließlich die Betrachter überzeugen (*persuadere*) durch die Wirkungsfunktionen der Belehrung (*docere*), der Unterhaltung (*delectare*) und der Affekterregung der Betrachter (*movere*). Entscheidend für diese rhetorischen Kategorien einer barocken Bildästhetik war die dargestellte Kleidung, die sich an der Antike zu orientieren hatte. Um den damaligen Kunststudenten die Kleiderstudien auch außerhalb Roms zu ermöglichen, wurden Musterbücher publiziert, die römisch-antike Originale in Abbildungen enthielten. Zu den frühen Pionieren

ANTIKE KLEIDERDARSTELLUNGEN

einer solchen Kostümkunde zählte beispielsweise Kardinalnepot Francesco Barberini (1597–1679), der bereits seit 1629 ein Korpus der stadtrömischen Wandmalereien und Mosaiken aus der Spätantike anfertigen ließ. Die Forderung nach Angemessenheit und Authentizität der (antiken) Kleidung in der Kunst geht bis in die Frühphase der neuzeitlichen Kunsttheorie zurück: In seinen Kriterien für die Darstellung der Bildgeschichte (Historia) im Rahmen des gelehrten „ut pictura poesis“-Diskurses räumte bereits Leon Battista Alberti (1404–1472) der angemessenen Darstellung der Kleidung für die Würde der Protagonisten hohe Priorität ein: „So ziemte es sich zum Beispiel keineswegs, wenn Venus oder Minerva in grobe Mäntel gehüllt wären. Wer andererseits Jupiter oder Mars nach Frauenart einkleidete, verstieße ebenso gegen die Regel des Geziemenden.“ Die Musterbücher des Barock stellten dann das handwerkliche Rüstzeug, eben um Albertis Forderungen zu genügen.

Die älteste Disziplin der vestimentären Wissenschaft ist nach diesen Anfängen die Insignienkunde. Sie begann mit der Zeremonialforschung um 1700 und florierte vor allem in Rom. Denn bekannt war, dass das Zeremoniell, wie es an allen Höfen der Frühneuzeit Gang und Gäbe war, seinen Ursprung im antiken Rom und dann im frühchristlichen Zeitalter im sakralen und profanen Alltag der Kirche hatte. Filippo Bonanni (1638–1725) etwa publizierte mehrere wissenschaftliche Werke über die Zeremonialgeschichte des Papsthofes und die Liturgiegeschichte der Kirche. Besondere Aufmerksamkeit widmete er der liturgischen und außerliturgischen Kleidung aller geistlichen Stände, deren Geschichte er von der Antike bis in seine Gegenwart skizzierte (Abb. 2.2). Interessant ist dabei vor allem, dass seine Methode auf dem Bildvergleich fußt, wie beispielsweise der Vergleich des antiken und barocken Pluviales des Priesters. In Rom hatte er reichlich Bildquellen in den Katakomben und frühchristlichen Kirchen, deren vermeintlich mimetische Qualitäten als Spiegel einer vergangenen Wirklichkeit selbstverständlich vorausgesetzt wurden. Der Leser erfährt zum Beispiel, dass das Pluviale ursprünglich ein Regenmantel war, der schließlich zur liturgischen Insignie mutierte. Auch dem kaiserlichen Zeremoniell ist das Pluviale entlehnt und verweist deshalb auf die Personalunion des antiken Kaisers und des Pontifex Maximus, des späteren Papstes im Christentum.

Methodisch sind die alten Forschungen oft bedenklich, da sie das Bild als Spiegel vergangener Wirklichkeiten verstehen. Bild-Quellen-Kritik war noch nicht etabliert. Das Bild wurde als verlässlicher Zeitzeuge aufgefasst und konnte die fehlenden Realien von Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit ersetzen. Exemplarisch sei hier Friedrich Hottenroth (1840–1917) und sein Standardwerk „Trachten“ von 1884 angeführt. Darin sind in unzähligen Silberstichen die Gewänder vom Altertum bis in die beginnende Moderne aus aller Herren Länder aufgeführt (Abb. 2.3). Da es aus Antike und Mittelalter, aber auch aus der Vormoderne nur äußerst wenig erhaltene Kleidungsstücke oder Kostüme gibt, war Hottenroth auf die Bildquellen angewiesen. Allein, er verwandte sie ohne jede Bildkritik, griff sich ‚sprechende‘ Gewandfiguren

aus den Antikensammlungen heraus, publizierte sie im kolorierten Silberstich in dichter Reihe mit anderen Bildbeispielen derselben Epoche je Buchseite. So fanden in seiner illustrierten Vorbildsammlung die Kapitolinische Amazone (um 430 v. Chr., Rom), die Eirene mit dem Plutosknaben (um 370 v. Chr., München; Abb. 2.4) oder die Athena vom Pergamonfries (um 170 v. Chr., Berlin) Aufnahme auf derselben Seite. Ihre Bewegungsmotive wurden in den Silberstichen subtil verändert, fehlende Gliedmaßen eines Torsos phantasiereich ergänzt; und Details der Schnitte, Faltenwürfe oder Frisuren nach eigenem Ermessen zu überarbeiten, war um 1900 methodisch nicht anrührig. Diese Grundlagenwerke, die in der Zeit des Historismus vor allem in Deutschland und Frankreich nicht ohne nationalistischen Dünkel entstanden, beeinflussen unser Sehen und das Verständnis von der antiken Kleidung noch heute. Das liegt auch daran, dass alle möglichen Vorbilder der



ABB. 2.4 Eirene mit dem Plutosknaben mit ihrem stoffreichen gegürteten Peplos wurde in der Kostümkunde als Muster griechischer Frauenkleidung angesehen. Skulptur, Marmor, um 370 v. Chr., Kopie aus römischer Zeit, Vorbild aus Athen, GLY, Inv. Gl 219.

jeweiligen Epoche wie in einem Brennspiegel nebeneinander, vergleichbar versammelt sind. Die suggestive Überzeugungskraft dieser ‚Kostümbilder‘ ist groß und beim Betrachten der farbenfrohen Silberstiche muss man sich immer wieder zur Raison rufen, um nicht dem Zauber zu erliegen und zu glauben, dass die Menschen in der Antike wirklich so aussahen. Es ist unwahrscheinlich, dass sie vollkommen anders gekleidet waren. Doch wann welche Kleidung wie getragen wurde, darüber geben Kunstwerke nur selten verlässliche Auskunft. Sie sind gewissermaßen ein trüber Spiegel vergangener Wirklichkeiten.