

Kleidung,
Körper und vestimentäre Kommunikation
weiblicher Intellektueller
in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von
Nina Elisabeth Kloth-Strauß M.A.

aus
Würselen

Gutachter:

1. Frau Univ.-Prof. Dr. Andrea von Hülsen-Esch
2. Herr Univ.-Prof. Dr. Timo Skrandies

Düsseldorf, April 2022

D61

Inhaltsverzeichnis

Abstract	5
Vorwort	6
1. Kunsthistorisch-sozialgeschichtliche Forschungen zu Einzel- und Gruppendarstellungen von Intellektuellen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	10
1.1. Die Zielsetzung	11
1.2. Die Materialbasis und die Bildgattungen	21
1.3. Das Bild als transdisziplinäres Forschungsobjekt. Fusion unterschiedlicher Disziplinen als Voraussetzung einer holistischen Betrachtung	28
2. Kleidung und Körper	31
2.1. Die methodischen Möglichkeiten der Kleidungsforschung in der Kunstgeschichte und ihre Relevanz	32
2.2. Die Entstehung der Körperbilder	52
2.2.1. Der gesellschaftliche Körper	52
2.2.2. Das neue Körperbild: Der maschinelle Körper	76
3. Kleidung und Kommunikation	89
3.1. Der anthropologische Ausgangspunkt	90
3. 1.1. Über die Funktion der Kleidung als soziokulturelles Instrument	90

3.1.2. Die metropolitische Kleidung in Paris und Berlin in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	97
3.2. Vestimentäre Kommunikationsbilder in der zeitgenössischen Malerei, der Fotografie und der zeitgenössischen Literatur	120
3.3. Identitätskonstruktion	147
3.3.1. Narrative Identitätskonstruktion	150
3.3.2. Geschlechtliche Identitätskonstruktion	152
4. Die vestimentäre Kommunikation weiblicher Intellektueller	156
4.1. Zum Begriff der `Intellektuellen´	157
4.1.1. Die Vertreterinnen der Intellektuellen- und Künstlerkreise in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	165
4.2. Das Spannungsfeld der gesellschaftlichen vestimentären Normkonformität und ihrer Devianz	246
4.2.1. Identifikations- und Selbstkonstruktion	246
4.2.2. Die Prägung der Körperhaltung durch die Kleidung.....	255
 Quellen- und Literaturverzeichnis	 261
 Abbildungsverzeichnis und Nachweis	 289
 Anhang	 296

Abstract

Der menschliche Körper bildet mit der Haut die Abgrenzung zwischen dem Körperraum Mensch und dem Außenraum Umwelt. Die Membran Kleidung dient dabei als immanentes nonverbales System einer vestimentären Kommunikation, die mit der Abschaffung der Kleiderordnungen nach der französischen Revolution und im Zeitgeist der zweiten industriellen Revolution einen Paradigmenwechsel erfährt. Im Spannungsfeld kulturellen Austauschs der Metropolen Paris und Berlin wird die Bedeutung der Kleidung von weiblichen Intellektuellen in künstlerischen Kreisen auf deren gesellschaftliche Lebenswirklichkeit untersucht. Weibliche Einzelbildnisse und die Darstellung in der Gruppe geben Aufschlüsse über die Ästhetik der Inszenierung, das eigene Selbstverständnis als Antwort auf die Geschlechterdichotomie und den aufkommenden Diskurs der Fusion Mensch-Maschine.

Vorwort

Wer oder was ist ein Intellektueller? Und warum wird der Geniebegriff erst ab dem 20. Jahrhundert allmählich auch weiblich? Diese Fragen lassen sich in Bezug auf die ausgelegte Transdisziplinarität der vorliegenden Arbeit weiterführen: Warum ist die Mode im Gegenzug vor allem weiblich konnotiert? Und warum gibt es noch keine universitär etablierte Kleidungsforschung, obwohl uns dieses Medium und Kulturgut täglich als unsere zweite Haut umgibt?

Der Titel der vorliegenden Arbeit lautet „Kleidung, Körper und vestimentäre Kommunikation weiblicher Intellektueller in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diese Trias bildet – im jeweiligen für sich stehend – einen Forschungsbereich, der nur durch eine transdisziplinäre Methode erarbeitet werden kann und in diesen Zusammenhängen noch nicht betrachtet wurde. Überhaupt sind diese Gebiete der Wissenschaft noch relativ jung und wenig etabliert. Dies machte den Reiz und die Herausforderung dieser Arbeit aus, und dient der Anregung zur Forschungserweiterung dieser Subdisziplinen.

Eine der führenden Modehistorikerinnen, Valerie Steele, hat zu Beginn der Entwicklung der Kleidungsforschung eine besondere Erfahrung gemacht, die ich hier wiedergeben möchte. Die Mode als Forschungsgebiet wurde Ende der 1970er Jahre noch nicht ernst genommen, konstatiert Steele über die Relevanz dieses Teilbereiches der Kunstgeschichte, der sich inzwischen sukzessive zu einer eigenen Wissenschaft entwickelt: die Kleidungsforschung und die Modewissenschaft. Auf einer Cocktailparty wurde Steele zu diesem Zeitpunkt von einem renommierten Historiker gefragt, worüber sie forsche. Nachdem sie ihm mit einem Wort „Fashion“ antwortete, entgegnete er mit Euphorie: „Faszinierend! Der deutsche oder der italienische?“

Sie sei daraufhin perplex gewesen und klärte den Sachverhalt: „Nein, ich meine Fashion – nicht Faschismus.“ Der Professor äußerte nur ein „Oh!“, drehte sich um, und ging.¹

Heute, rund 40 Jahre später, ist die Forschungslage eine andere. Dank sei den ersten einschlägigen Publikationen der Kleidungsforschung und einem damit aufstrebenden wissenschaftlichen Gebiet, das – gerade in der Postmoderne – immer mehr Relevanz erfährt. In einer hochmedialisierten Welt, in der Wahrhaftigkeitscodes ihre eigene Dynamik entwickeln, ist die *l'échappée belle* – die schöne Flucht – mit der Mode ein Gesellschaftsspiegel, der den Zeitgeist wie kein anderes Medium reflektiert. Diese Erkenntnis sollte ihre Wurzeln im langen 19. Jahrhundert finden. KleidungsCodes belegen in der Zeit des Umbruchs und der Weichenstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für das definitive Verständnis der Postmoderne als einer Kultur der Fragmentierung und der Entdifferenzierung² eine besondere Erscheinungsform der Identitätskonstruktion. Als erstes Jahrhundert ohne gesetzlich verankerte Kleiderordnungen findet eine geistige Emanzipation statt, die sich in neuen Konstellationen über das optische Erscheinungsbild äußerte. Im Allgemeinen findet dies, postmodern formuliert, im Mindset des Genderless-Gedankens, des *Genderfreeing*, statt. Nicht nur die Frau emanzipiert sich von regressiven Normkonformitäten, auch der Mann wagt die Bewegung in Richtung Weiblichkeit. Die Pioniere dieser Bewegung ist die Avantgarde der Kunst und Wissenschaft, weibliche Intellektuelle, die den neu erschlossenen öffentlichen Raum in urbanen Zentren, in diesem Fall Paris und Berlin, als *Melting Pot* der innovativen Inszenierungen für sich erkennen und instrumentalisieren. Noch kein Wahlrecht, aber eine Stimme zu erhalten, über das künstlerische Werk der Literatur und der bildenden Kunst war die Ambition der weiblichen Intellektuellen, die den Weg für ein neues Selbstverständnis der Frau ebnen sollten. Darin liegt die Kernfrage dieser Arbeit: Wie verändert Kleidung das Auftreten?

¹ Vgl. Kedves, Jan: Talking Fashion. Von Helmut Lang über Raf Simons. Gespräche über Mode. München 2013, S. 183. In dem Interview offenbart Valerie Steele außerdem die Quellenlage und die Reaktionen Ihrer Professoren, die Mode als Wissenschaft für ihre Dissertation fruchtbar zu machen. Auf die Frage, wie Steele als Historikerin zur Mode gekommen sei, antwortet sie in dem Interview im Jahr 2012: „Das war im ersten Semester meines Promotionsstudiums an der Yale University. Ende der 1970er Jahre wollte ich dort eine Doktorarbeit in moderner europäischer Geistesgeschichte schreiben. In einem der Seminare hielt eine Kommilitonin ein Referat über zwei Texte aus der feministischen Zeitschrift *Signs*, in ihnen ging es um das viktorianische Korsett. Ein Text beschrieb das Korsett als unterdrückerisch und gefährlich für die Frau, der andere als sexuell befreiend. Als ich das hörte, ging mir ein Licht auf: Mode ist Teil der Kultur, ich kann über die Geschichte der Mode promovieren! Sofort rannte ich in die Bibliothek, doch es gab zu diesem Thema kaum Forschung. Ich entschied, meine Doktorarbeit über die Kulturgeschichte der Mode zu schreiben, genauer: über Mode und Erotik im viktorianischen Zeitalter. Meine Professoren hielten das aber für eine sehr dumme Idee.“

² Vgl. Göttlich, Udo; Winter, Rainer (Hg.): Die Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln 2000, S. 15.

– Ich bin sehr dankbar und sehe es als Geschenk, die Möglichkeit zu haben, mich dieser wichtigen Fragestellung widmen zu dürfen – gestern, heute und morgen. Zu dem Gelingen dieser Arbeit haben einige Menschen beigetragen, denen mein ganzer Dank gilt.

Allen voran danke ich meiner Doktormutter Frau Prof. Dr. Andrea von Hülsen-Esch, die mir beste Mentorin und großes Vorbild ist. Sie personifiziert den Inbegriff einer weiblichen Intellektuellen wie sie in der dritten Dekade dieses dritten Jahrtausends sein sollte, fachlich und menschlich.

Herrn Prof. Dr. Timo Skrandies danke ich gleichermaßen für sein großartiges Mentoring und die ansteckende und faszinierende Freude an innovativen Ansätzen für eine transdisziplinäre Wissenschaft.

Saskia Werth-Krebs danke ich für unsere Freundschaft, die gemeinsame Leidenschaft für die Kunst, das Handwerk und die Wissenschaft, die uns an der Kunstakademie in Maastricht zusammengeführt hat und die Wege zur Heinrich-Heine-Universität ebneten. Vielen Dank für Deine hilfreichen Anmerkungen und das sorgfältige Lektorat.

Zwischenzeitlich haben wir einen Doktorandinnensalon gegründet, zu dem, neben Saskia Werth-Krebs, auch Sarah Czirr, Iris Metje und Annika Schleinzer gehörten. Diese konstruktive und schöne Zeit wird uns für immer verbinden.

Weitere sehr gute Freundinnen und Wegbegleiterinnen sind Brigitte Neve, Kirstin Römer und Saskia Reither.

Ferner gilt mein besonderer Dank Gundula Wolter und dem Netzwerk Mode Textil, in dem ich seit der Gründung des Vereins 2008 direkte Verbindungen zu internationalen Kleidungsforschern und den aktuellen Bewegungen in diesem Forschungsbereich gewinnen durfte.

Meinen Kollegen an der Akademie Mode und Design Düsseldorf gilt großer Dank für das inzwischen über eine Dekade reichende berufliche Teamwork: Vor allem seien hier Claudia Ebert-Hesse, Ina Köhler, Marion Steffen und Peter Schmies genannt.

Den freundlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern folgender Museen, Archive und Bibliotheken danke ich herzlich für die hilfreichen Auskünfte und die Unterstützung: Musée de la Vie Romantique, Paris; Bibliothèque nationale de France, Paris; Musée de la Mode et du

Textile/ Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris; Musée D'Orsay, Paris; Musée Galliera, Paris; Musée Carnavalet, Paris; Musée Rodin, Paris; Lipperheidesche Kostümbibliothek, Berlin; Textilmuseum Ratingen; Victoria & Albert Museum, London. Mit der freundlichen Bereitstellung des Bildmaterials und der Abdruckgenehmigungen haben sie sehr zu der Realisierung dieses Projektes beigetragen.

Meiner Mutter, die mir zeigt, wie grenzenlos die Kraft ist, die in einem steckt.

Meinen Eltern und meiner Schwester, denen ich alles zu verdanken habe. Ich durfte immer meinen Weg gehen – mit dem bedingungslosen, verwurzelten Rückhalt durch Vertrauen und Liebe.

Oliver für die liebevolle, geduldige und produktive Unterstützung dieses Projektes innerhalb zahlreicher weiterer gemeinsamer Projekte, die man Lebensplanung und Karriere nennt.

Meiner ganzen Familie ist diese Arbeit in Liebe und Dankbarkeit gewidmet, insbesondere meinen Töchtern Josepha und Theresa.

Düsseldorf, im März 2022

Nina Kloth-Strauß

1. Kunsthistorisch-sozialgeschichtliche Forschungen zu Einzel- und Gruppendarstellungen von Intellektuellen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Aber eben deshalb steht sie, wie gesagt, doch immer an der Peripherie der Persönlichkeit, die sich selbst ihr gegenüber als *pièce de résistance* empfindet oder wenigstens im Notfall empfinden kann.

Georg Simmel

1.1. Die Zielsetzung

„Neben dem Gesicht und den Händen – die in der Tat die von allen Körperteilen die stärkste soziale Ausdruckskraft besitzen und denen wir seit jeher besonders große Aufmerksamkeit widmen – ist das, was wir tatsächlich sehen und worauf wir reagieren, nicht der Körper, sondern die Kleidung unserer Mitmenschen. Anhand ihrer Kleidung bilden wir uns, wenn wir ihnen begegnen, unseren ersten Eindruck von ihnen.“³ John Carl Flügel konstatierte 1930, was sich vor allem seit den 1980er Jahren als besonders erforschungswürdig herausstellte: Die Psychologie der Kleidung. Damit einhergehend beinhaltet die Kommunikation über das textile Element Kleidung – die zweite Haut des Menschen – „gesellschaftlich verhandelte Codes, die der visuellen Kommunikation zur Verfügung stehen“⁴, um mit der Modehistorikerin Ingrid Loschek zu sprechen. Betrachtet man den menschlichen Körper als ein räumliches Gebilde, so ist die Haut die Abgrenzung zwischen dem *Innen* und dem *Außen*. Die Kleidung steigert somit die offenkundige Größe des Körpers und bildet eine Schnittstelle zwischen dem Körperraum Mensch und dem Außenraum Umwelt. Körpermodifikationen transformieren das natürliche Aussehen des Menschen in ein soziales; der bemalte, frisierte, dekorierte und bekleidete Körper ist der soziale Körper.⁵ Das textile Element Kleidung prägt die visuelle Kommunikation des Menschen im Alltagsleben ebenso wie in der bildlichen Darstellung, es ist gleichermaßen Instrument der Differenzierung, der Selbstdarstellung und Verstellung.

Die vorliegende Dissertation mit dem Titel „Kleidung, Körper und vestimentäre Kommunikation weiblicher Intellektueller in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ hat den Anspruch, die Möglichkeit einer immanenten Analyse eines anderen Zeichensystems als der Sprache zu

³ Flügel, John Carl: Psychologie der Kleidung. 1930, in: Bovenschen, Silvia (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt a. M. 1986, S. 208-263.

⁴ Loschek, Ingrid: Wann ist Mode? Berlin 2007, S. 167.

⁵ Ebd., S. 24-26.

untersuchen. Das nonverbale System einer von allen Menschen praktizierten Sprache, die vestimentäre Kommunikation, dient dazu als Zeichen⁶. Historisch betrachtet besteht Einigkeit darüber, dass die Kleidung in ihrem anthropologischen Ursprung nicht nur dem Schutze etwa vor Witterung oder der Verbergung der Scham⁷ galt, sondern darüber hinaus dem Mittel der Selbstinszenierung⁸ mit dem essenziellen Aspekt des Schmückens; sie setzt ihren Träger als Individuum von Konkurrenten ab und dient der Integration in bestimmte gesellschaftliche Gruppen sowie der Identifikation mit diesen. Um als Mensch adressiert zu werden, bedarf es der sozial verhandelten Körpergestaltung. Das Imago des Menschen in der Gesellschaft strebt danach, über die soziale Anerkennung integriert zu werden.⁹ Jedes Individuum erlebt seine Welt als kulturell vorgeprägt. Die kulturelle Bedeutung von Kleidung liegt in der gesellschaftlichen Verortung des Menschen, Kleidung ist sein engstes Kommunikationsmedium im Verhältnis zu seiner direkten Umgebung. Der Mensch teilt sich über seine Kleidung mit und wird mit ihr als Einheit von anderen wahrgenommen. Auch wird Individualität durch Vergleiche mittels Beobachtung der visuellen Kommunikation festgestellt. Das heißt, das Individuelle findet durch Inklusion und nicht durch Exklusion von Kleidung statt.¹⁰ Die soziale Konstruktion des Erscheinungsbildes leistet somit eine Orientierungshilfe. Über die Gestaltung des Körpers projiziert und kommuniziert der Mensch seine subjektive Materie nach außen, beziehungsweise wird in seiner Gestaltung von außen beobachtet und erweist sich nach der Begrifflichkeit der Systemtheorie¹¹ als Adressat Mensch.¹²

⁶ Als ein sehr wichtiges Werk für eine holistische Betrachtung der vestimentären Kommunikation darf an dieser Stelle Malcolm Barnard genannt werden. Barnard hat sich methodisch in transdisziplinärer Fusion auf den Gebieten der *cultural reproduction*, der *visual culture* und der Philosophie der *Fashion as communication* angenähert. Dazu finden die Kulturtheorien Simmels, Derridas, Baudrillards und Jamesons besondere Beachtung. Vgl. Barnard, Malcolm: *Fashion as communication*, London 1996, S. 26-31, hier S. 27.

⁷ Die Funktionalität der Kleidung wurde in der Forschung lange Zeit primär der Komponente des Schutzes vor Witterung und zur Verbergung der Scham zugeschrieben. Insbesondere in den letzten drei Jahrhunderten wurde theoretisiert, dass die Funktion des Schmückens von größter Prägnanz für die Kleidungsforschung zu erachten ist. Seit den 1980er Jahren haben hierzu auf deutschem Gebiet vor allem Andrea von Hülsen-Esch, Ingrid Loschek, Gundula Wolter, Gertrud Lehnert, Barbara Vinken und Philipp Zitzlsperger engagierte Aufklärungsarbeit geleistet, die es fortzuführen gilt.

⁸ Vgl. Früchtl, Josef; Zimmermann, Jörg: *Ästhetik der Inszenierung – Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt a. M. 2001, S. 10.

⁹ Simmel, Georg: *Philosophie der Mode*, 1905, in: Simmel, Georg: *Philosophie der Mode*. Die Religion. Kant und Goethe. Schopenhauer und Nietzsche. Frankfurt a. M. 1995, S. 15-17.

¹⁰ Vgl. Loschek 2007, S. 188.

¹¹ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M. 1984.

¹² Laut Niklas Luhmann und seiner Theorie sozialer Systeme ist das Subjekt (wie die Welt an sich) eine Illusion und entsteht nur durch Kommunikation. Subjekt (Bewusstsein) und Objekt (Körper) sind eine Symbiose, deren Einheit die Kommunikation als Operationsmodus ist. Der Körper markiert die Einheit der Vielfalt. Die Sinneszuweisungen, die sich auf ihn beziehen, können nur sozial organisiert werden. Deshalb ist der Körper auch sozialen Zumutungen ausgesetzt und wird mitunter auf Akzeptanz getrimmt, unter anderem durch vestimentäre

Für das Ausloten der Bedeutung der Kleidung intellektueller Frauen für die Bild- und Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geht es demnach ebenso um die anthropologische Konstante der Distanzkennzeichnung wie auch um die Sichtbarmachung der Zugehörigkeit.¹³ Es obliegt jedem Individuum, wie stark es seine Persönlichkeit in die Kleidung einbringt und sein Interesse damit ausdrückt, und ob es sie als Maske, als Anpassungsnorm oder Habitualisierung¹⁴ verwendet. Jede Angleichung an ein Ideal, oder die Negation desselben, liefert dem Betrachter eine visuelle Botschaft, ein lesbares Image. Durch welche ikonischen Zeichen – beispielsweise des Schnittes, der Stoffqualität und der Farbe des textilen Mediums – lässt sich dieses vermitteln und analysieren? Welche Werte, Konnotationen und Symbole werden über die Kleidung der weiblichen Intellektuellen repräsentiert und kommuniziert? Wie werden hierarchische Elemente implementiert und Konnotationen geschaffen?

Die unterschiedlichen philosophischen und soziologischen Theorien reflektieren den Menschen entweder als Ambivalenz oder als Einheit von Subjekt und Objekt. Das Subjekt wird als das Bewusstsein der Seele erfasst und das Objekt wird als Körper zugeordnet. Das Subjekt richtet seine Sinneswahrnehmung, als auch die empirische und praktische Aktivität auf das Objekt. Dies geschieht nach Loschek ungeachtet existentieller Fragestellungen bis zur Negierung ontologischer Muster in der Theorie der sozialen Systeme von Niklas Luhmann.¹⁵ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling war in dieser Hinsicht der Meinung, dass das Selbstbewusstsein sowohl sich selbst produziert, als auch durch unbewusste Produktion die Welt der Objekte.¹⁶ Dies wiederum deckt sich mit der neurowissenschaftlichen Erkenntnis der Selbstreferenz des Gehirns und seiner Wirklichkeitskonstruktion. Das *Ich* als Subjekt ist mit dem *Ich* als Objekt kongruent, indem es sich über das Denken zum Objekt macht. Damit gestaltet das *Subjekt-Ich* durch den Akt kultureller Riten, wie dem Schmücken, das *Objekt-Ich*.¹⁷

Überformungen oder Einschnürungen. Die Beobachtung des Körpers in der Psychologie scheint einen analogen Schluss zu reflektieren; der Soziologe Peter Fuchs schreibt: „Das Bewusstsein wohnt nicht im Körper, sondern der Körper wohnt im Bewusstsein. [...] Dieser Körper ist sozial designierter Körper, und er ist nichts jenseits der Designation. [...] Der Körper des Menschen ist nämlich *beobachteter* Körper.“ Vgl. ebd., S. 347-376.

¹³ Vgl. ebd., S. 20-26.

¹⁴ Vgl. Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Berlin 1987, S. 686-690.

¹⁵ Loschek 2007, S. 191.

¹⁶ Vgl. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: System des transzendentalen Idealismus. Tübingen 1800, S. 10-14.

¹⁷ Vgl. Metzinger, Thomas: Being No One – Eine sehr kurze Zusammenfassung, in: Grundkurs Philosophie des Geistes. Band 1: Phänomenales Bewusstsein. Paderborn 2006, S. 421-476.

Karl Jaspers Existenzphilosophie unterscheidet sich dazu in wesentlichen Punkten: Er differenziert zwischen dem Selbstsein, der Existenz, die das Selbst ausmacht, und dem Dasein, das alles beinhaltet, was einem nur äußerlich gehört, austauschbar ist und von Bedingungen abhängt, die nicht selbst gesetzt sind. Jaspers legitimiert diesen Ansatz folgendermaßen: „Dem Selbstsein (Existenz), werden wir uns nur in Grenzsituationen, wie Tod, Kampf, Leiden, Schuld bewusst, wenn das bloße Dasein (die Äußerlichkeiten) hinfällig wird.“ Jaspers konstatiert weiter, dass der Mensch seine Existenz nicht ohne die Bedingungen des Daseins realisieren kann: „Existenz gelangt nicht alleine zur Selbstverwirklichung, sondern bedarf des anderen wofür der Kommunikation große Bedeutung zukommt.“¹⁸ Der Mensch kann nicht ohne die Gestaltung seines Körpers leben, zu seiner Selbstverwirklichung bedarf es der optischen Veränderung, die als Kommunikationsmittel bedeutsam wird. Die Ambivalenz Subjekt-Objekt erweiterte Helmuth Plessner in seiner philosophischen Anthropologie: „Der Mensch erfasst sich – dank seiner Reflexivität zu sich selbst – in einem dreifachen Aspekt: als gegenständlichen Körper, als Selbst (Seele) im Körper und als Ich. Aufgrund der Distanz, die der Mensch zu sich hat, ist sein Leben eine von ihm selbst zu vollziehende Aufgabe. Er muss erst aus sich machen, was er ist, und ist daher von Natur auf Kultivierung angelegt und angewiesen.“¹⁹

Nach Georg Herbert Mead bilden sich Intellektualität und Identität erst aus gesellschaftlichen Interaktionssituationen über die Sprache heraus. Dabei divergiert, gemäß seiner theoretischen Auslegung, die menschliche Identität in zwei Teilaspekte, das *I* und das *me* als Reflexion „The *me* is the social self, and the *I* is a response to the *me*.“²⁰ Resultierend daraus ergibt sich, dass das physiologische Erscheinungsbild des Menschen nicht im direkten Zusammenhang mit seiner Identität steht, aber es ist von einer Artikulation der Identität über die äußere Erscheinung des Menschen auszugehen.²¹ Für Edmund Husserl gibt es daraus resultierend keine eindeutige Trennung des Subjektes und des Objektes, sondern beide sind stets verbunden durch den Akt der Noesis, in dem die Gegenstände als Noema hervorgebracht werden. Der freie Wille des

¹⁸ Jaspers, Karl: Philosophie. 3 Bände. Berlin 1932. Zit. nach Jürgen Grzesik (Hg.): Texte der Existenzphilosophie. München 1968, S. 81-85.

¹⁹ Plessner, Helmuth: Die Stufen des Organischen und der Mensch. Berlin 1965. Zit. nach: Loschek 2007, S. 192.

²⁰ Mead, Georg Herbert: Mind, Self and Society. Chicago 1934, S. 178.

²¹ Ebd.

Subjektes äußert sich nach seiner Auffassung in einer sozialen Gesellschaft.²² In der Sozialphilosophie unterscheidet Jürgen Habermas wiederum zwischen der *persönlichen Identität* als Ganzes einer einzigartigen Lebensgeschichte und der *sozialen Identität* als Zugehörigkeit eines Individuums zu verschiedenen Bezugsgruppen.²³ Diese Ambivalenz kann der Mensch durch die Kleidung kommunizieren und ausgleichen: Die Möglichkeit des Auslotens zwischen Gruppenzugehörigkeit und dem individuellen Dasein, bezeichnet Habermas als *Ich-Identität*.²⁴

Die ganzheitliche Melioration zwischen Selbst und Welt bis hin zur Ästhetik der Inszenierung²⁵ bildet immer die selbstreferentielle Rückkopplung an die philosophisch-anthropologischen Fragen. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts eröffnet für diesen Diskurs zuvor eine neue Dimension. Dieser Zeitraum brachte in Europa eine Fülle kultureller Neuerungen hervor: die Naturwissenschaften erreichten erste wesentliche Höhepunkte ihrer Forschungen, die Geisteswissenschaften und die Kulturanalyse gewannen inhaltlich und formal an Relevanz. Für dieses Forschungsvorhaben sind vor allem Neuerungen auf den Gebieten der bildenden und darstellenden Kunst, der Philosophie durch die Bewegung der Linkshegelianer und der Denksysteme von Schopenhauer und Nietzsche sowie der evolutionären Weltanschauung durch Charles Darwin und Ernst Haeckel zu nennen. In der Psychologie bildet die aufkommende Psychoanalyse und die akademische Psychologie einen wesentlichen Grundstein für die in der Wurzel der Postmoderne liegende Sichtweise. Außerdem ist das Gebiet der Soziologie zu nennen – es etabliert sich zu diesem Zeitpunkt eine Akzeptanz in diesem Bereich, die wichtige Impulse setzt und Entwicklungen erst möglich macht. Zudem bildete das 19. Jahrhundert den Höhepunkt der Geschlechterambivalenz. Die bis dato stigmatisierten und verdrängten Themen wie Sexualität in Gesellschaft und Kultur oder auch Fragen der Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau erfuhren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entscheidende Innovationen.²⁶ Es dauerte bis zur französischen Revolution, bis *l'homme* nicht mehr nur *Mann*, sondern *Mensch* bedeutete. Die kühne Vision der Gleichberechtigung eröffnete 1789 ihren Horizont.

²² Husserl, Edmund: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie I. Den Haag 1913. Zit. nach: Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Reinbek 1991, S. 419.

²³ Habermas, Jürgen: Stichworte zu einer Theorie der Sozialisation. Frankfurt a. M. 1973, S. 131.

²⁴ Loschek 2007, S. 193.

²⁵ Früchtl, Josef; Zimmermann, Jörg: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens, in: Früchtl, Josef; Zimmermann, Jörg (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Frankfurt a. M. 2001, S. 9-48.

²⁶ Vgl. Pilz, Elke: Bedeutende Frauen des 19. Jahrhunderts. Elf biographische Essays. Würzburg 2010, S. 7.

Neue, beziehungsweise besondere Kleidungssituationen im Bild, auch im neuen Bildmedium der Photographie, evozierten den Verweis auf ihre symbolische Bedeutung zwischen den Polen von Gleichheit und Alterität gesellschaftlicher Verhältnisse. Mit den Revolutionen wurde entschieden, dass die Menschen weiblichen Geschlechts den Weg in die Moderne unter elementar anderen Vorzeichen und mit schlechteren Chancen der gesellschaftlichen Partizipation und Emanzipation zurücklegen sollten als die Zeitgenossen männlichen Geschlechts.²⁷

Als Wegbereiterinnen der Moderne des 20. Jahrhunderts haben weibliche Intellektuelle auf dem Gebiet der Kunst, Literatur, Pädagogik, Philosophie und Wissenschaft neue Betätigungsfelder entdeckt und maßgebliche Innovationen geschaffen. Als Teil der intellektuellen Avantgarde verkörperten sie die Rolle der Vordenkerin, der Revolutionärin oder der Traditionalistin. Die Entwicklungen im Bildungswesen, in der Buchproduktion und im Pressewesen gewährleisteten im 19. Jahrhundert die Herausbildung neuer Berufe und damit die Herausbildung der Intellektuellen als gesellschaftlicher Gruppe.²⁸

Die Forschungsarbeit bewegt sich im geografischen Spannungsfeld kulturellen Austauschs zwischen Frankreich und Deutschland, mit dem besonderen Fokus auf die Metropolen Paris und Berlin.²⁹ Der Einfluss der deutschen Geistesgeschichte, und damit der Geschichte der Intellektuellen, ist in vielerlei Hinsicht in Bezug auf die französische Geistesgeschichte zu verstehen, und umgekehrt³⁰. Die Bedeutung der Kleidung der weiblichen Intellektuellen wird auf die deutsch-französischen Wechselwirkungen künstlerischer Kreise und deren gesellschaftliche Lebenswirklichkeit untersucht.³¹ Einzelbildnisse der weiblichen Intellektuellen und ihre Darstellung in der Gruppe sollen Aufschlüsse über Möglichkeiten der Selbstdarstellung und das eigene Selbstverständnis geben. „In jedem Fall ist die Inszenierung des Selbst und die Konstruktion der gewählten Rolle durch Kleidung oder Verkleidung, durch Attribute und

²⁷ Vgl. Duby, Georges; Perrot, Michelle (Hg.): Geschichte der Frauen, Bd. 4, 19. Jahrhundert. Berlin 2012, S. 618.

²⁸ Vgl. Charle, Christophe: Vordenker der Moderne. Die Intellektuellen im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2001, S. 37.

²⁹ Es wäre erstrebenswert, Parallelbetrachtungen und diskursive Annäherungen weiterer, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aufkommender Metropolen wie London und Wien und ihre Intellektuellen- und Künstlerkreise hinzuzuziehen. Diese beiden Metropolen London und Wien sollten zunächst in die geographische Betrachtung zur Analyse der Thematik integriert werden. Dies hätte allerdings zu einer quantitativ, für diese Arbeit überdimensionierten Komplexität geführt. Es stellte sich schon zu Beginn der Recherche heraus, dass insbesondere Paris ausschlaggebend für die vestimentären Strömungen in weiblichen Intellektuellenkreisen und Berlin besonders anfällig für Imitationen dieser Bewegungen war.

³⁰ Norbert Elias hat als einer der ersten darauf hingewiesen. Vgl.: Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Band 1, Frankfurt a. M. 1976, S. 8.

³¹ Vgl. Higonnet, Anne: Frauenbilder, in: Duby, Georges; Perrot, Michelle (Hg.): Geschichte der Frauen, Bd. 4, 19. Jahrhundert. Berlin 2012, S. 313-322.

Gestik auf Intention und Wirksamkeit des Bildes zu befragen.“ Speziell die Möglichkeiten weiblicher Repräsentation im Bildnis seien unzureichend behandelt worden, bewerten Gabriele Baumbach und Cordula Bischoff die Situation. Als Ausgangsbasis diesbezüglich ausstehender Erörterung bemerken sie, die Konstruktion der Frau sei aus Bildnissen in aufschlussreicher Weise ablesbar.³² In diesem Zusammenhang wirft sich folgerichtig die Frage der Geschlechtsidentität auf: Die binäre Differenz der Geschlechter gilt in der Neurophysiologie als biologisch bestätigt, während diese in den Gender Studies in Frage gestellt und als soziokulturelles Konstrukt verteidigt wird.³³ Mit der Einführung des soziologischen Begriffs *Gender* 1955 durch John Money wurde deutlich, dass es ein gesellschaftlich konstruiertes Geschlecht gibt.³⁴ Die Geschichte der Kleidung ist geprägt von einer starken Polarisierung in Männer- und Frauenmode. Auch in den Journalen wurden die Geschlechterrollen und die Beziehungen zwischen Männern und Frauen als grundlegendes gesellschaftliches Ordnungsmoment verstanden. Den Kulminationspunkt dieser Polarisierung bildete das bürgerliche 19. Jahrhundert, sowie die 1930er und 1950er Jahre, wie es Barbara Vinken treffend postuliert: „Ihr Schein sein Sein.“³⁵ Mode³⁶ und Weiblichkeit wurden somit synonym. Diese Differenzierung fand bis zur französischen Revolution auf der Standesebene und weniger auf der Geschlechterebene statt, der Schein des Adels dokumentierte das Sein des Bürgertums.³⁷ Dieser thematischen

³² Vgl. Baumbach, Gabriele; Bischoff, Cordula (Hrsg.): Frau und Bildnis 1600-1750. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen. Kassel 2003, S. 4-8.

³³ Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a. M. 1991, S. 142-149.

³⁴ Vgl. Money, John; Hampson, Joan: An Examination of Some Basic Sexual Concepts: The Evidence of Human Hermaphroditism. Baltimore 1955, S. 301-319.

³⁵ Vinken, Barbara: Was die Mode streng geteilt. Rousseau und die Rhetorik der Geschlechter, in: Bischoff, Doerte; Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Mitsprache, Rederecht, Stimmgewalt. Genderkritische Strategien und Transformationen der Rhetorik. Heidelberg 2006, S. 77.

³⁶ Definitivisch ist hier eine Abgrenzung zu den Terminologien „Mode“ und „Kleidung“ festzuhalten. Die Mode bedeutet eine Art und Weise des Lebens (von lat. Modus, frz. mode), auch Sitte oder Brauch (in der Kleidungs-gewohnheit) eines Prozesses kontinuierlichen Wandels über einen bestimmten Zeitraum. Es ist die bevorzugte, als zeitgemäß geltende Art der Ausstattung, sich zu kleiden und zu frisieren. Mit Moden werden Äußerungen des Zeitgeistes durch neue Verhaltens-, Denk- und Gestaltmuster assoziiert, den gerade herrschenden, bevorzugten Geschmack, den Zeitgeschmack, reflektierend; sie entspricht demnach einem zeitbedingten verbreiteten Interesse, Gefallen und Verhalten. „Mode“ wird umgangssprachlich häufig synonym mit „Kleidung“ als Verkürzung des Begriffs „Kleidermode“ verwendet. Die Kleidung meint die textile zweite Haut des Menschen, die unseren Körper ohne Schmuck und Accessoires umgibt. Jedes Individuum kleidet sich zunächst ungeachtet der Tatsache, ob eine soziale Interaktion und Kommunikation dabei beabsichtigt ist. Die Mode möchte in dieser Arbeit als Kommunikationsmittel und kunstvoller Ausdruck einer Gesellschaft durch die Kleidung verstanden werden und wird explizit in diesem definitivischen Verständnis eingesetzt. Vgl. Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümllexikon. Stuttgart 2005, 5. Auflage, S. 373 und S. 294.; Simmel 1995, S. 23; Zitzlsperger, Philipp: Dürers Pelz und das Recht im Bild – Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte. Berlin 2008; Bourdieu, Pierre: Soziologie der symbolischen Form. Paris 1970, S. 63-65.

³⁷ Vgl. Loschek 2007, S. 200.

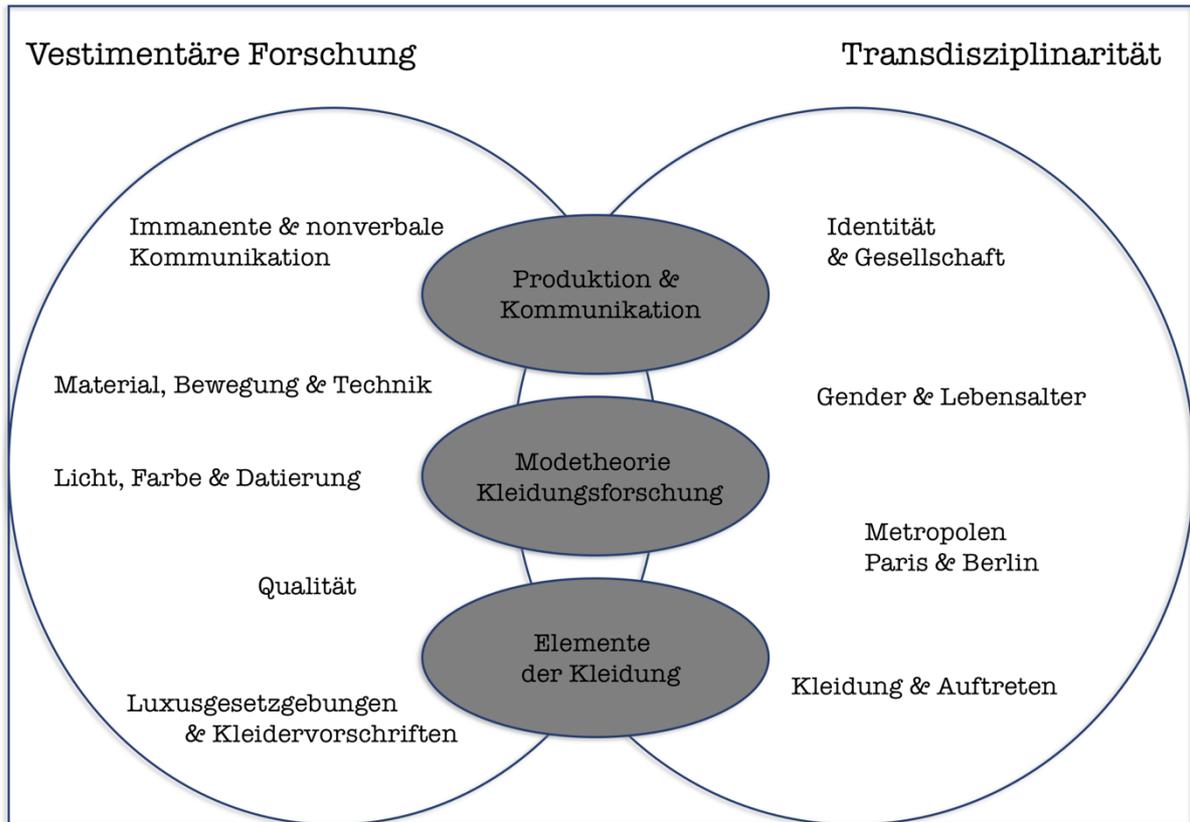


Abb. 1:

Die Schwerpunkte der vestimentären Forschung in transdisziplinärer Ausrichtung für die vorliegende Arbeit, eigene Darstellung.

Organisation der Überwindung der Dichotomien entspringt die Kernfrage der Dissertation: Wie verändert Kleidung das Auftreten?³⁸ (Abb. 1)

Intellektuelle Frauen lebten im 19. Jahrhundert den konfliktreichen Spagat zwischen Konvention und leidenschaftlicher schriftstellerischer sowie künstlerischer Schaffenskraft. Es war ihnen klar, dass sie nicht normkonform waren und sie transformierten dieses Anderssein zu

³⁸ Vgl. Hülsen-Esch, Andrea von: Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter. Göttingen 2006, S. 61-201, hier S. 67 f. Andrea von Hülsen-Esch ist eine der ersten Forscherinnen, die die Analyse zur Kleidung im Bild auf transdisziplinäre Weise in diesem Werk fruchtbar macht. Erstmals wird hier mit sehr detaillierter holistischer Reichweite die Bewertung der Kleidung Gelehrter im Mittelalter durchgeführt. Dabei erfährt die Prägung der Körperhaltung durch Kleidung, die soziale Relevanz der Kleidung und die Kleidung als Mittel der Stuserhöhung besondere Aufmerksamkeit.

dem, was es ist: Stärke. Auch wenn es auf Kosten der allgemein anerkannten Überzeugung war, die eine definierbare Identität und ein unanfechtbares festgelegtes Geschlecht vorsah. Auch wenn es auf Kosten des eigenen Lebens war – nicht selten zerbrachen die hochbegabten Frauen an den „Frösten der Freiheit“, wie es Marieluise Fleißer formuliert.³⁹ Die Untersuchung bezieht sich auf die weibliche Intellektuelle im Zeitraum der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, des *Second Empire* und des Beginns der *Troisième République*. Diese Frauen kämpften – trotz wiederholter Niederlagen – hartnäckig um den Fortschritt ihrer Rechte, Lebenschancen und Handlungsmöglichkeiten. Sie wurden zu Feministinnen, suchten nach Mitstreiterinnen und schlossen sich in Organisationen zusammen.⁴⁰ Die benötigten Eigenschaften um Lebensziele zu verwirklichen wurden einer Frau genuin aberkannt, ihren Wert erhielten sie aus der Relation zum männlichen Äquivalent.⁴¹ Zur Überwindung repressiver Strukturen wurde die männlich konnotierte Habitualisierung eingesetzt, das war das Anlegen männlicher Kleidung, die Imitation maskulinen Verhaltens oder die Wahl eines männlichen Pseudonyms zur Veröffentlichung künstlerischer Arbeiten. Die damit einhergehende Verinnerlichung männlicher Leitbilder durch eine ebensolche Maske hatte ambivalente Folgen. Bot sie zum einen der Privatperson oft Schutz und erleichterte so den für Frauen gewagten Schritt in die Öffentlichkeit, verschleierte sie andererseits auch die wahre Identität, was vor allem in den Künsten bis heute dramatische Folgen zeitigt.⁴² Durch die verdeckte weibliche Identität der Künstlerinnen in Literatur, Musik und bildender Kunst unter männlichem Namen ist die Quellenlage stellenweise fatal.⁴³

Die Modehistorikerin Ingrid Loschek fasst die Geschlechterambivalenz in der Kleidung wie folgt zusammen: „Die in der Kleidung manifestierte geschlechtliche Dualität galt es in den Frauenemanzipationsbewegungen aufzulösen. Im modegeschichtlichen Kontext bedeutete dies, das Ablegen des Korsetts als Zwang zur Idealisierung des Frauenkörpers, das Abschneiden des langen Frauenhaares und die Übernahme männlicher Kurzhaarfrisuren, die Verkürzung des bodenlangen Rocksäumens und damit das Zeigen der über Jahrhunderte bedeckten Beine als Teil des ‚sündigen Unterleibs‘ sowie die Übernahme des männlichen Beinkleids,

³⁹ Vgl. Bollmann, Stefan: Frauen, die schreiben, leben gefährlich. München 2006, S. 11.

⁴⁰ Vgl. DUBY 2012, S. 618.

⁴¹ Vgl. Schmauß, Beatrix: Blaustrumpf und Kurtisane. Bilder der Frau im 19. Jahrhundert. Zürich 1991, S. 26-28.

⁴² Ebd., S. 206-209.

⁴³ Vgl. Vinken, Barbara: Die Intellektuelle: Gestern, heute, morgen, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 40. 2010, S. 13-25.

der Männerhose und des männlichen Sakkoanzugs, und weiterhin des Männermantels, einschließlich des Trenchcoates etc. Dabei ist zu bedenken, dass die ersten, von Frauen getragenen Hosen – Knickerbocker sowie Pantalons – Original-Männerhosen waren (mit Ausnahme der Bloomers), noch ohne Anpassung an die weibliche Figur.⁴⁴ Als Gegenstand der Untersuchung der gesellschaftlichen Entwicklung dient außerdem die Erscheinungsform der Pariser Kosmopolitin⁴⁵, die laut literarischer Auslegung einen der neuen Frauentypen darstellte und zum Inbegriff der Modernität im mittleren 19. Jahrhundert in Frankreich geworden war.⁴⁶ Was genau machte sie zu dem Typ ihrer Zeit, und welcher Code lag der eleganten Frau der Art *La Parisienne* zugrunde? Mit welchem Auftreten stand ihr die weibliche Intellektuelle gegenüber? War auch die weibliche Intellektuelle eine elegante Frau der Art *La Parisienne*? Und wie äußerte sich der Status einer weiblichen Intellektuellen über die Kleidung? In welcher Weise bildet sich die soziale Differenzierung durch Kleidung? Und wie entsteht grundsätzlich die Definition der jeweiligen gesellschaftlichen Gruppen über Kleidung? Der Mode als Modernitätsformel bediente sich sowohl die *Parisienne* als auch die weibliche Intellektuelle mit unterschiedlichem Habitus: Beide Frauentypen setzten die Inszenierung für sich ein.

Die Liste der weiblichen Intellektuellen aus Frankreich und Deutschland gibt im jeweiligen Beispiel ein Indiz bezüglich ihrer Schaffenskraft, ihrer Repräsentation im Bild und die damit einhergehende vestimentäre Kommunikation. Für Frankreich werden die weiblichen Intellektuellen Germaine de Staël, Flora Tristan, George Sand, Sidonie-Gabrielle Colette, Eva Gonzales und Camille Claudel exemplarisch herangezogen. Für Deutschland kommen Rahel Varnhagen, Louise Aston und Else Lasker-Schüler in die analytische Betrachtung.

Das Erkenntnisziel dieser Arbeit ist nicht die normkonforme Darstellung weiblicher Intellektueller, sondern die inhaltliche Deutung ihrer Wahrnehmung und Selbstdarstellung im Spannungsfeld von Normkonformität und Devianz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Durch das Erblühen des öffentlichen Lebens und dem damit einhergehenden neuen gesellschaftlichen Selbstverständnis entstand das Bewusstsein für neue Image-Bilder. Die Herausstellung der Einzelnen und der Einzelnen im Kollektiv soll zeigen, dass die Ausnahme-

⁴⁴ Loschek 2007, S. 200.

⁴⁵ Hansen, Dorothee: Das Portrait als Kunstwerk, in: AK Monet. Bremen 2005, S. 16.

⁴⁶ Vgl. Sennett, Richard: Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation. Berlin 1995, S. 353-360, hier 356 f. Sennett eruiert die Vorliebe der Franzosen insbesondere seit der französischen Revolution weibliche Kult- und Symbolfiguren zu kreieren, die gesellschaftliche Vorlieben verkörpern. Das Beispiel der mütterlichen Figur der „Idealbürgerin“ Marianne „[...] schlug die Vorstellungskraft in ihren Bann, weil sie der Bewegung, dem Fluss und der Veränderung innerhalb des menschlichen Körpers eine neue *kollektive* Bedeutung verlieh: die fließende und befreiende Bewegung nährte nun eine neue Art von Leben.“

Deklaration der intellektuellen Frau in der Lebensart ihrer Selbstverwirklichung eine bahnbrechende Veränderung emanzipatorischer Natur heraufbeschwor.

1.2. Die Materialbasis und die Bildgattungen

Kleidung bietet Zugang zur Gesellschaft, zur jeweiligen Kultur und deren Individuen. Die viel zitierte Redensart „Kleider machen Leute“⁴⁷, Ausgangspunkt für Gottfried Kellers gleichnamige Novelle von 1866, greift jedoch zu kurz, zielt sie doch nur auf den Schein des Seins, in der Hoffnung, man wäre, was man trägt. In ihrem Schein liegt die Symbolfunktion von Wissen, Macht, Ästhetik, Freude, Erotik, Geschmack und Prestige. Kleidung definiert sich über die Gewähr sozialer Verbindlichkeit, die kommunikativ verhandelt wird. Wenn es die Gemeinschaft zulässt, ist auch das Untragbare, Destruktive und Nichtfunktionelle in Mode. Sie ist progressiv, reaktionär oder konservativ wie die Gruppe der Gesellschaft, die sie für sich in Anspruch nimmt. Ausgehend von den sich selbst organisierenden Gruppen entstehen neue Gemeinschaften, neue Lebensweisen und damit auch neue Individuen.⁴⁸

Welche Kleidungselemente erzeugen eine Gruppenidentifikation, grenzen hierarchisch ab und provozieren eine Zuordnung zu beispielsweise hohen Gesellschaftsschichten? Veränderungen der Mode deuten auf Veränderungen einer Gesellschaft, sie ist immer als Gesellschaftsspiegel zu verstehen. Veränderungen bedeuten den Beginn von etwas Neuem, sie bieten Inventionen die Chance, sich als Innovation zu etablieren.⁴⁹ Das textile Element Kleidung spricht nicht nur für sich, sondern vor allem in Bezug auf Zeit, Raum, Individuum oder Gesellschaft. Es adressiert die mit Wissen gebildeten Wahrnehmungsmuster in einem kulturell inhärenten Zeichensystem. Die transdisziplinäre Annäherung an die vestimentäre Kommunikation weiblicher Intellektueller in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Bildanalyse geht von der

⁴⁷ Keller, Gottfried: Kleider machen Leute. Göttingen 2018. Erstdruck in: Die Leute von Seldwyla, G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1874.

⁴⁸ Vgl. Loschek 2007. S. 106-111.

⁴⁹ Ebd.

Kleidungsforschung als *Visual Culture*⁵⁰ und Produkt der *Material Culture*⁵¹ aus. Die Beiträge arbeiten an der Schnittstelle zwischen Bild-, Schrift- und Objektquellen und erweitern damit die bildwissenschaftlichen Methoden der *Material Culture*.

Als Methode der Kunstgeschichte dient für die Untersuchung primär die *Kleidungsforschung*. Philipp Zitzlsperger konstatiert, dass die gesamte figurale Bild- und Skulpturengeschichte der Geschichte der Darstellung von Textilien und Kleidung entspräche.⁵² Dazu bemerkt die Modehistorikerin Ingrid Loschek „Mode (wie auch Kunst) birgt sowohl Kategorien innovativer Prozesse, als auch das Potenzial eines sozialen Austausches. Sie stellt sich sowohl als interne Sicht dar, das ist die aus der genuinen Praxis des Kreateurs [...] erwachsene Reflexion, als auch als externe Sicht, das ist ihre soziale, ästhetische und kulturelle Rolle.“⁵³ Die Gestalt der Kleidung durch ihre Materialität ist physisch und wird im Materialisierungsprozess durch die Begegnung von Körperlichem und Immateriellem wahrgenommen. Andrea von Hülsen-Esch konstatiert dazu über den Status der Materialität, er sei „heute für die Analyse des Potentials von Kulturtechniken, aber auch von konkreten Objekten wie beispielsweise der Schatzkunst, fundamental. [...] Dabei sind Zeit, Raum und Bewegung ebenso Agenten der Ereignishaftigkeit im Materialisierungsvorgang wie der Verständnisrahmen oder Erfahrungen, auf denen sie aufbauen. Sie haben somit eine zutiefst historische Dimension, die erst die Berücksichtigung des Prozesshaften erkennbar werden lässt.“⁵⁴ Die Regeln der Einsetzbarkeit von

⁵⁰ Die angloamerikanischen Länder berücksichtigen die *Visual Culture Studies* als individuell etabliertes Forschungsfeld, während sich die Forschungsansätze zu Visualität und Kultur hierzulande tendenziell transdisziplinär ausrichten. Vgl. Rimmel, Marius; Stiegler, Bernd: *Visuelle Kulturen/Visual Culture*. Hamburg 2014.

⁵¹ Vgl. Hülsen-Esch, Andrea von: *Materie – Material – Materialität. Disziplinäre Annäherungen*. Düsseldorf 2016, S.8-11, hier S. 8; Hahn, Hans Peter: *Materielle Kultur und Konsum*, in: Beer, Bettina; Fischer, Hans; Pauli, Julia (Hg.): *Ethnologie. Einführung in die Erforschung kultureller Vielfalt*. 9. Auflage. Berlin 2017, S. 281–296.; Hahn, Hans Peter: *Materielle Kultur. Eine Einführung*. 2. Auflage. Berlin 2014.; Hahn, Hans Peter; Weiss, Hadas (Hg.): *Mobility, Meaning & Transformations of Things. Shifting Contexts of Material Culture through Time and Space*. Oxford 2013.; König, Gudrun M.: *Auf dem Rücken der Dinge. Materielle Kultur und Kulturwissenschaft*, in: Maase, Kaspar; Warneken, Bernd Jürgen (Hg.): *Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkswissenschaftlichen Kulturwissenschaft*. Köln 2003, S. 95–118.

⁵² Vgl. Zitzlsperger, Philipp: *Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung. Textile Studies I*. Berlin 2010. S. 7. Die internationale Tagung fand vom 10.-12. Oktober 2008 an der Humboldt-Universität zu Berlin in der Heilig-Geist-Kapelle, Spandauer Straße 1, statt. Das Tagungsthema beschäftigte sich mit der methodischen Relevanz der Kleidung für die Deutung der bildenden Kunst. Für die weitere Entwicklung einer Methode der kleiderkundlichen Kunstgeschichte sollten Möglichkeiten und Grenzen der Gewandanalyse für die Bildinterpretation erkundet werden. In zwei Tagen intensiver und interdisziplinärer Diskussion haben alle Beteiligten aus den verschiedenen historischen Fächern die Bedeutung der Kleidung im Bild für die Kunstgeschichte deutlich gemacht.

⁵³ Loschek 2007, S. 15.

⁵⁴ Vgl. Hülsen-Esch 2016, S. 12.

Kleidung in der bildenden Kunst und ihr Verhältnis zu einer rekonstruierbaren Realität sind zentrale Kriterien der Analyse in dieser Arbeit.

Die erste industrielle Revolution, die im 18. Jahrhundert auf dem textilen Sektor begonnen hatte, trug im 19. Jahrhundert zu einer Ausbildung einer bürgerlichen Industriegesellschaft bei, wirtschaftliche und technische Neuerungen ermöglichten eine serienmäßige industrielle Herstellung besonders von Textilien.⁵⁵ Die *Haute Couture*⁵⁶ wurde von dem Engländer Charles Frederick Worth⁵⁷ begründet, der 1857 das erste große Modehaus in Paris eröffnete. und obwohl sich nur sehr betuchte Kundinnen die teuren Modelle leisten konnten, hatte auch eine weniger wohlhabende Klientel über Kopien Zugriff auf die begehrten Kreationen der hohen Schnittkunst.⁵⁸ Die Pariserin ging seit der Mitte des 19. Jahrhunderts als Synonym der modisch gekleideten Frau hervor.⁵⁹ Das Verhältnis von Kunst und Mode wurde durch Charles Baudelaire bestimmt, der die zeitgenössische Kleidermode als Sujet der modernen Malerei ernannte. In seinem Essay *Der Maler des modernen Lebens* ist Mode ein zentrales Thema einer Ästhetik der Moderne.⁶⁰ Die Verbindung zwischen Mode und Kunst war untrennbar geworden. Die signifikante Aussage des Begründers der *Haute Couture* Charles Frederick Worth „Je suis un grand artist, j'ai la couleur de Delacroix, et je compose. Une toilette vaut un tableau.“⁶¹ kennzeichnet die hohe Wertschätzung nicht nur der materiellen Bedeutung der Kleidung, sondern auch ihres codierten Lesbarkeitsgehaltes. Die Roben der Haute Couture wurden als Original verstanden – der Aura des Kunstwerks absolut vergleichbar – und bewirkte ein Kopieren des Schnittes ebenso wie Surrogate seiner kostbaren Materialien.⁶² Das Ansehen

⁵⁵ Vgl. Bauer, Franz J.: Das lange 19. Jahrhundert. Profil einer Epoche. Stuttgart 2004, S. 59-62.

⁵⁶ Die *Haute Couture* ist der französische Ausdruck und die internationale Bezeichnung der gehobenen Schneiderkunst. Für die elegante Mode entwickelte sich diese international richtungsweisende Pariser Schneiderkunst zu exklusiver Maßarbeit von Großunternehmen. Vgl. Loschek 2005, S. 241.

⁵⁷ Charles Frederick Worth (geboren in Lincolnshire, England, am 13.11.1826, gestorben in Paris am 10.03.1895) gilt als Begründer der *Haute Couture*, da er über außerordentliche kreative und organisatorische Fähigkeiten verfügte. 1855 gewann er bei der Pariser Weltausstellung den 1. Preis für einen frei von den Schultern herabhängenden *Manteau de cour*. Zu seinen Kundinnen zählten die Fürstin Metternich von Österreich, die Kaiserin Eugénie von Frankreich, die Königin Victoria von England, außerdem die berühmten Demimondänen Cora Pearl und Lillie Langtry. 1868 regte er die Gründung der *Chambre Syndicale de la Couture Française* an. Da seine Modelle äußerst kostspielig waren, wurden sie selbst von den sehr begüterten Kundinnen nach den neuesten Moden geändert, was die Datierung der erhaltenen Roben erschwert. Vgl. Ebd. S. 581.

⁵⁸ Vgl. ebd. S. 243, sowie Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin 1982, S. 344-349.

⁵⁹ Kreuder, Petra: Die bewegte Frau. Weibliche Ganzfigurenbildnisse in Bewegung vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Weimar 2008, S. 213.

⁶⁰ Vgl. Baudelaire, Charles: Sämtliche Werke und Briefe, Band 5, Der Dandy. München 1989. S. 241-245.

⁶¹ Taine, Hippolyte: Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge. Paris 1867, S. 56.

⁶² Vgl. Loschek 2007, S. 28 und 154.

von Kleidung und Mode legitimierte sich, insbesondere durch die zweite industrielle Revolution, verstärkt als Kunstform.⁶³

Im Zentrum der bildenden Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zur Belle Époque um die Jahrhundertwende steht die Malerei des Impressionismus. Michael Zimmermann beleuchtet den Anspruch einer sich grundlegend verändernden Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, die mit dem Impressionismus eine aufstrebende urbane Mittelschicht vorführe: „[...] Diese auch sozial immer mobilere Gesellschaft findet Eingang in unser heutiges imaginäres Museum: Im Impressionismus begegnen wir uns selbst.“⁶⁴ Die Portraitmalerei in Einzel- und Gruppenbildnissen lässt auf die Hintergründe des *le regard*⁶⁵, zuerst theoretisiert von Jean-Paul Sartre, schließen. Später als *female gaze* und *male gaze*⁶⁶ von Laura Mulvey postmodern präzisiert – auch in Foucaults panoptischem Verständnis⁶⁷ – findet diese Methode Anklang im genderspezifischen Kontext der Analyse. Die Komposition der Dargestellten bietet Rückschlüsse auf die einzelne Intellektuelle und die einzelne Intellektuelle in der Gruppe. Zeichnungen, Lithographien und Karikaturen liefern weitere zeitgenössische Bildquellen, die als Zeugnis einer aufkommenden Konsumkultur dienen. Die Kommerzialisierung und die Demokratisierung der Mode als Spiegel einer Demokratisierung der Gesellschaft⁶⁸ werden anhand der Primärquellen von Zeitungen, Zeitschriften und Modejournalen untersucht und für die Thematik fruchtbar gemacht. Die gewählte Zeitspanne ist gleichzeitig die Epoche der fortschreitenden Industrialisierung, die auch die Produktion und die Reproduktion neuer Bildwelten hervorbrachte. Zu Malerei und Skulptur kamen Illustrationen, Photographien, das stereoskopische Bild⁶⁹ und schließlich Filme. Der Betrachter wurde von der Novität der aufkommenden Bilderflut informiert und unterhalten, manipuliert und organisiert.⁷⁰

⁶³ Erst die Postmoderne bringt eine endgültige artikulierte Akzeptanz dieser Erkenntnis. So betonte François Mitterrand, die Mode sei Kunst und als solche zu werten. Vgl. Mollard, Claude: *La culture est un combat. Les années Lang-Mitterrand*. Paris 2015, S. 199-209.

⁶⁴ Zimmermann, Michael F.: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*. München 2011, S. 8.

⁶⁵ Vgl. Sartre, Jean-Paul: *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris 1943, S. 314.

⁶⁶ Vgl. Mulvey, Laura: *Visual pleasure and narrative cinema*, in: Mulvey, Laura (Hg.): *Visual and other pleasures*. New York 2009, S. 14-30.

⁶⁷ Vgl. Foucault, Michel: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*. Paris 1975.

⁶⁸ Vgl. Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1991, S. 11–50.

⁶⁹ Hierzu leistet Linda Hentschel einen bemerkenswerten Beitrag: Hentschel, Linda: *Wi(e)der ein Geschlecht des Bildes: Charles Baudelaire, das stereoskopische Bild und die Leerstelle des Weiblichen*, in: Belting, Hans; Kamper, Dietmar; Schulz, Martin: *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. München 2002, S. 377-391.

⁷⁰ Vgl. Zimmermann 2011, S. 7.

Ausgehend von „Paris, Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“⁷¹, so Walter Benjamin 1935, wird das aufgekommene System der Medien und der Künste im Kontext des medialen Dispositivs⁷² untersucht. Als Quellen dienen hierzu Photographien, Zeichnungen, Lithografien, Karikaturen und Gemälde. Primärquellen der Forschungsarbeit sind Briefe, Tagebucheinträge, Interviews, Zeitungen, Zeitschriften, Modejournale, Plakate und das textile Medium der Kleidung selbst. Des Weiteren werden Romane für die Forschungsergebnisse beleuchtet.

In diesem Zusammenhang ergeben sich folgende Fragen: Welche Möglichkeiten weiblicher Repräsentation waren im Bildnis existent? Zu welchem Zeitpunkt und innerhalb welchen Zeitraumes nuancierten und lösten sich normkonforme Rollendarstellungen der Geschlechter im Bildnis? Waren die jeweilige Leserschaft und der Interessentenkreis wissend über die Künstlerin, die hinter dem männlichen Pseudonym stand? Wie wurde nach außen vertreten, dass sich weibliche Schaffende hinter den Werken befanden? Wurden Männer zur Vertretung der Werke eingesetzt? Oder vollzogen die Frauen selbst den Rollentausch? Kamen den Frauen ihre materiellen Verdienste zu? Wenn ja, wie?

Mit der sukzessiven Etablierung der Photographie bietet die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts eine neue Art der Bildproduktion, die den Wahrheitsgehalt im Bild als Abbild der Wirklichkeit für sich beanspruchte.⁷³ Über die Photographie wurde das Neue verbildlicht. Die Folgen technischer Neuerungen wie das Telefon und die Telefonvermittlung wurden über die Photographie in den Alltag integriert, um bisher unsichtbare Aspekte des Lebens von Frauen einzufangen.⁷⁴ Roland Barthes bemerkt über die Photographie, sie sei ein Medium, das nicht klassifizierbar wäre: „Zunächst fand ich folgendes: was die Photographie endlos reproduziert, hat nur einmal stattgefunden: sie wiederholt mechanisch, was sich existentiell nie mehr wird wiederholen können.“⁷⁵ Diese Indexikalität bildet einen besonderen Bezug photographischer und filmischer Bilder zur Realität.⁷⁶ John Tagg führt dazu über die Novität des *Photographic Truth*

⁷¹ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Frankfurt a. M. 1982, Bd. I, S. 45-77, hier 45. Als Exposé unter dem Titel „Paris, Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ verfasst, zeigt, wie intensiv andere Arbeiten Benjamins mit diesem Ansatz korrelieren.

⁷² Vgl. Foucault, Michel. Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin 1978.

⁷³ Vgl. Tagg, John: The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning. Minnesota 2009, S. 2.

⁷⁴ Vgl. Higonnet 2012, S. 348-351.

⁷⁵ Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M. 1985, S. 12.

⁷⁶ In Charles Sanders Peirces Zeichentriade werden dazu drei Arten des Bezugs eines Zeichenkörpers zu seinem dynamischen Objekt, dem Referenten, unterschieden: einen ikonischen (Ähnlichkeit des Zeichens zum Objekt), einen indexikalischen (kausaler Zusammenhang zwischen Zeichen und Objekt) und einen symbolischen Bezug, einem durch Konvention evozierter Zusammenhang. Die dritte Dimension des Zeichenbegriffs von Peirce ist der Interpretant. Erst mit diesem wird das Zeichen vervollständigt; mit ihm entscheidet sich, auf welches

aus: “[...] Something therefore happens in this making of the photo-graph that cannot be reduced to mechanical transcription or to the workings of a kind of Morse code. The object possessed and lost, conjured up for the eye by the stain in the dirt, is an object of fantasy and desire, flickering in the imaginary and, contrary to a certain semiology of the photographic image, not so easily torn to the sight to which it appeals. For even as the calcified image is unmasked as a form of *trompe l’œil*, it makes a final offer that proves so hard to refuse.”⁷⁷

Diese endlichen, unwiderstehlichen Angebote der Photographie beziehen sich auf die technischen Neuerungen, die zu vielfältigen Erkundungen einluden und diesem Versprechen bis in die Gegenwart nachgehen. Die Photographie erwies sich als wahrhaftes technisches Bildinstitut neuer Verfahren mit dem Resultat neuer Bilder. Die Pioniere dieses Laboratoriums reichen von Daguerre, Talbot, Le Gray über Le Sec in den 1830er und 1840er Jahren, bis hin zu Robinson und Rejlander in den 1850er Jahren.⁷⁸ Diese Reihe setzt sich mit weiteren zeitgenössischen Bildproduktionen der Photographie mit der Kompositphotographie Galtons um 1880, der Fluidal-photographie Baraducs 1893 als auch den photographischen Studien August Strindbergs nach 1861 fort.⁷⁹

Ein Medium, das sozialkritische Aspekte zum Ausdruck bringt und in besonderem Maße die gesellschaftliche Bedingtheit der Kunst, ist die Karikatur. Aus diesem Grund ist sie per Definition keine *L’art pour l’art*, wird nicht um ihrer selbst willen geschaffen und ist deshalb auch nicht autonom. Über die satirische Bildpresse, die ein breites Publikum ansprach, gelangten die Karikaturen an die Öffentlichkeit und repräsentierten den Geschmack der Zeit. Damit sind sie Zeitzeugnis der öffentlichen Meinung und können als solche ebenfalls in die Analyse fließen.⁸⁰

Es gilt die kulturphilosophische Perspektive mit dem Blick auf kaum bedachte Phänomene für alle Ausführungen zu den einzelnen Bildgattungen zu skizzieren und fokussieren. Als besonders delikate erweisen sich entscheidende Phänomendifferenzen, die gute Kenntnis der Kostümkunde und der Literatur der weiblichen sowie männlichen Intellektuellen, die Sensibilität

dynamische Objekt damit Bezug genommen wird. Der Interpretant, der erst im jeweils aktuellen Zeichenprozess konstituiert wird, entscheidet, welcher Bezug aktualisiert wird. Da in der fiktionalen Lektüre der reale Referent nicht aktualisiert wird, bleibt die Indexikalität in diesem Fall latent. Vgl. Kloesel, Christian J.W.; Pape, Helmut (Hg.): Peirce, Charles Sanders: Semiotische Schriften Bd. I-III. Frankfurt a. M. 2000, S. 116-154.

⁷⁷ Tagg 2009, S. 2.

⁷⁸ Vgl. Stiegler, Bernd; Thürlemann, Felix: Meisterwerke der Fotografie. Stuttgart 2011, S. 13.

⁷⁹ Vgl. ebd. S. 14.

⁸⁰ Vgl. Schmaußer 1991, S. 18.

für bemerkenswerte Parallelstrukturen und systematisch relevante, für das vestimentäre Forschungsgebiet neue Strukturen.

Die von Andrea von Hülsen-Esch benannte Trias „Medialität, Materialität und Zeitlichkeit“⁸¹ bildet den Schlüssel zur Beantwortung der gestellten Forschungsfragen. Mit der aufkommenden Medialität etabliert sich eine vielschichtige Bedeutung für Kleidung, die inhärent durch das jeweilige Medium und damit konstitutiv für die Kleidermode kommuniziert wird. Um das vestimentäre Zeichensystem zu analysieren ist es deshalb unumgänglich, auch die jeweils signifikante Form der Medialisierung zu berücksichtigen.⁸² Seit der Postmoderne⁸³ und verstärkt seit dem Millennium wurde der immense Einfluss der Populärkultur deutlich, bildet sie ein neues Verständnis der medialen Inszenierung, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre Geburtsstunde hat.⁸⁴ Darin wurzelt inhaltlich der Beginn des postmodernen Gedankenguts.

Die zunehmende Freiheit des Lebensstils, die Kontingenz des Wohnortes, die Diskontinuität der Lebensentwürfe und der sich möglicherweise langsam etablierenden Berufslaufbahn zeichnen ein Bild der weiblichen Intellektuellen ganz im Sinne der Theorie Richard Sennetts „Der flexible Mensch“⁸⁵ als Bestandteil der Kultur des neuen Kapitalismus. Damit geht die einsetzende Fragmentierung der Kleidung – auch über die Verbreitung von Freizeitsport – mit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts als Zeichen des flexiblen Körpers einher.⁸⁶ Der flexible Körper ist zu diesem Zeitpunkt unter anderem konfektionierter Körper und ebenso Produkt der Industrialisierung. Der dazugehörige Themenkomplex „Kleidung und Körper“ wird im zweiten Kapitel beleuchtet.

⁸¹ Hülsen-Esch 2006, S. 37.

⁸² Vgl. Venohr, Dagmar: Medium macht Mode. Bielefeld 2010, S. 16.

⁸³ Definitorisch machen Göttlich und Winter den Stellenwert des Kunstanpruches in einer hochindustriellen Konsumgesellschaft in ihrer Definition der Postmoderne deutlich: „Es entsteht eine Kultur der Entdifferenzierung, der Fragmentierung, des Pastiche und der Bricolage, in der Stile und Codes vermischt, neu arrangiert und an verschiedene Generationen von Konsumenten verkauft werden, die mittels des populärkulturellen Angebots ihre Identitäten konstruieren und spezialisieren.“ Vgl. Göttlich, Udo; Winter, Rainer (Hg.): Die Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln 2000, S. 15.

⁸⁴ Durch die Etablierung der Photographie, der Modejournale und durch die Entstehung modernen Lebens moderner Zivilisation als Schauplatz im öffentlichen Raum bildet sich ein neues Selbstverständnis der individuellen Repräsentation. Vgl. Gill, Miranda: Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris. New York 2009, S. 57-61.

⁸⁵ Sennett, Richard: Der flexible Mensch. Berlin 2006.

⁸⁶ Richard Sennett in einem Interview mit Alex Rühle. Süddeutsche Zeitung, 28.02.2006; Burde, Julia: Die Begradigung der Taillenkantur in der Männermode. Wandel des männlichen Modekörpers 1780-1870. Bielefeld 2019, S. 79.

1.3. Das Bild als transdisziplinäres Forschungsobjekt. Fusion unterschiedlicher Disziplinen als Voraussetzung einer holistischen Betrachtung

Methoden der Kunstgeschichte verschmelzen für die Dissertation transdisziplinär mit denen der Kleidungsgeschichte und -soziologie, Textilanthropologie, Kulturwissenschaft, Philosophie, Psychologie sowie der Genderwissenschaften. Semiologisch, strukturalistisch oder linguistisch basierte Analysen dienen dabei den Kommunikations-, literatur- und bildwissenschaftlichen Untersuchungen. Das Besondere dabei ist, den Ansatz der geisteswissenschaftlichen Disziplinen mit dem der Kleidungsforschung zu vereinen und mit den Resultaten der Untersuchungen einen nachhaltigen wissenschaftlichen Beitrag in der deutschen und internationalen Kleidungsforschung zu erbringen.

Die Modehistorikerin Gundula Wolter weist auf die Bedeutung der vestimentären Forschung hin, sei sie doch ein „hochinteressanter, facettenreicher, bis dato stark vernachlässigter Schlüssel für Fragestellungen der Sozial-, Kultur- und Sittengeschichte.“⁸⁷ Zwar hat sich die bisherige Forschung ausgiebig mit der Geschichte von Textilien, der Kleidung und mitunter auch mit ihrer Symbolgeschichte beschäftigt, doch lässt sich gleichwohl eine Unterschätzung der Relevanz der vestimentären Aussagekraft in sozial-, kultur- und kunsthistorischem Kontext beobachten.⁸⁸ Die Materialbasis der recherchierten Bild- und Textquellen können als Untersuchungsgrundlage der vestimentären Kommunikation weiblicher Intellektueller nur dann

⁸⁷ Ferner betont Wolter das Erwachen der Kleiderforschung in den 1970er und vermehrt in den 1980er Jahren mit der Begründung, Aspekte der Kleidungsgeschichte erfuhren zu diesem Zeitpunkt erstmalig ein erweitertes Verständnis als Indikator soziokultureller Prozesse. Vgl. Wolter, Gundula: Hosen, weiblich. Marburg 1994, S. 8.

Die Intellektualisierung der Mode setzt zu diesem Zeitpunkt ein, postmoderne Kleidungspraktiken möchten den tiefgründigen vestimentären Lesbarkeitsgehalt der individuellen Inszenierung beleuchten und diese Erkenntnis auch retrospektiv anwenden. Vgl. Teunissen, José: Knocking woman off her pedestal, in: Bippus, Elke; Mink, Dorothea (Hg.): Fashion Body Cult. Stuttgart 2007, S. 173-179.

⁸⁸ Zitzlsperger 2010, S. 7.

fruchtbar gemacht werden, wenn sie als Fragmente der Bilder, Sprache und Zeichen – dem Sign-system – übermittelten Konstruktion von Wirklichkeit eruiert und dekonstruiert werden. Sowohl ein idealisiertes Bild der weiblichen Intellektuellen als auch ein Antonym dieses Bildes, kann nicht die tatsächliche Realität des Lebens der weiblichen Intellektuellen wiedergeben. Der Stellenwert dieses herrschenden Bildes der Frau ist als soziales Produkt zu analysieren und liefert Erkenntnis der zeitgenössischen Geisteshaltung hinsichtlich des Weiblichen und des intellektuellen Weiblichen. Aus der ikonographischen Analyse ergeben sich folgende Fragen: Welchen Beitrag leistete die bildende Kunst und Literatur, um die Rolle der weiblichen Intellektuellen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmen zu können? Gelang es Künstlern und Schriftstellern die Polarisierung der Stereotypie der Frau – im Besonderen der weiblichen Intellektuellen – zu überwinden oder wurde diese gar instrumentalisiert? Wie ging der Künstler mit der innovativen und emanzipierten Rolle der Frau im Bild um? Wie ging die weibliche Intellektuelle damit um? Wurden die Klischees der tugendhaften Weiblichkeit – metaphorisch gekleidet in die Rolle der Heiligen, Göttin, Madonna, Jungfrau oder Eva – konterkariert und avantgardistisch mit dem Gegenpol der ungezügelten Triebhaftigkeit eines Vampirs, einer Hexe oder Hure kontrastiert?⁸⁹ Und wie geschah diese Typisierung in Hinsicht auf die Geschlechterambivalenz? Wie wurde dies in Ganzfigurenportraits, und wie in Gruppenbildnissen veranschaulicht?

Eine Entschlüsselung sich möglicher überlagernder Botschaften dieses Zeichensystems ist Ziel der Untersuchung. Zur Beantwortung dieser Fragen werden auch Analogien und Verbindungen hergestellt, die scheinbar nichts oder nur unmittelbar miteinander zu tun haben, um auf diese Art und Weise eine Ergänzung von Wissen nicht dagewesener Sachverhalte hervorzubringen. Ausgehend von der Aussage des Kommunikationswissenschaftlers Paul Watzlawick „Man kann nicht nicht kommunizieren“⁹⁰, bildet die These des Soziologen Niklas Luhmann, der artikulierte, die Gesellschaft bestehe nicht aus Menschen, sondern aus Kommunikation, eine Erweiterung dieses Gedankens.⁹¹ Die philosophischen und soziologischen Diskussionen verdeutlichen die Symbiose der Bezugsgrößen Bewusstsein und Körper, sowie die Einheit der individuellen als auch der sozialen Existenz. Der Mensch fühlt sich als Individuum, selbst wenn er sich nach einem gemeinschaftlichen Idealtypus frisieret, schminkt oder

⁸⁹ Vgl. Schmauß 1991, S. 19.

⁹⁰ Watzlawick, Paul; Beavin, Janet H.; Jackson, Don D.: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. 13. unveränderte Auflage, Bern 2017, S. 53.

⁹¹ Vgl. Luhmann 1984.

bekleidet. Auch hinter einer Uniform beziehungsweise einer Berufskleidung als Ausdruck einer sozialen Funktion steckt beziehungsweise versteckt sich Individualität. Das Individuum begreift sich als Einzelwesen in der Gesamtheit und wird als solches von ihr rezipiert. Diese Einflüsse des Gesamtgefüges wiederum wirken bestimmend für seine Individualität. Die Kleidung transportiert und subsumiert dabei als nonverbales Kommunikationsmittel das persönliche ästhetische Empfinden im Kollektiv.⁹²

Der Themenkomplex dieser Arbeit erfordert eine transdisziplinäre Ausrichtung und stellt, ausgehend vom Bild, eine Herausforderung an die Vereinigung der unterschiedlichen Perspektivierungen dar. Die weibliche Intellektuelle existiert per definitionem erst ab dem 20. Jahrhundert, was zu einem direkten Weg in die Beleuchtung der ersten Welle des Feminismus über das Werk dieser Frauen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts führt.⁹³ Alle weiblichen Intellektuellen hatten sich – gesellschaftsdichotom bedingt – erst einmal mit den Fragen nach den Grundzügen der Gleichberechtigung von Mann und Frau zu befassen, bevor sie sich individuellen Themen widmen konnten.⁹⁴ Auch die bis in die Gegenwart nicht anerkannte Modewissenschaft und Kleidungsforschung als universitäre Disziplin existiert nur marginal und bildet für die Quellenlage eine transdisziplinäre Bricolage. Erst seit der Postmoderne wird vor allem durch die Macht der Medien die Aufmerksamkeit und Sensibilität für Kleidung und Mode, einhergehend mit der gesamten vestimentären Kommunikation, stetig relevanter.

Resultierend aus diesen Faktoren ergibt sich für den vorliegenden kultur- und sozialwissenschaftlichen Zugriff auf diese Arbeit der Status, mit dem kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden kann. Die Aufschlüsselung der Trias Kleidung, Körper und vestimentäre Kommunikation in Bezug auf die weibliche Intellektuelle liefert wichtige Erkenntnisse, die im jeweiligen in der weiteren Vertiefung zukünftiger Forschungsvorhaben würdig sind.

⁹² Vgl. Loschek 2007, S. 194-197.

⁹³ Während die erste Welle des Feminismus in der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzt, ist eine zweite Welle in der Mitte des 20. Jahrhunderts zu verzeichnen. Ab Ende des 20. Jahrhunderts setzt die dritte Welle des Feminismus ein. Vgl. Gerhard 2009, S. 107-110, 120-122.

⁹⁴ Ebd., S. 8 f.

2. Kleidung und Körper

Die Liebste war nackt, und da sie mein Herz kannte, hatte sie nur ihr klingendes Geschmeide anbehalten, dessen reicher Zierrat ihr jene Siegesmiene gab, wie sie an frohen Tagen die Sklavinnen der Mauren schmückt.

Wenn diese schimmernde Welt aus Steinen und Metall im Tanze hell und spöttisch klirrt, reizt sie mich in Verzückung, und leidenschaftlich liebe ich die Dinge, in denen Klang und Glanz sich mischen.

Charles Baudelaire

2.1. Die methodischen Möglichkeiten der Kleidungsforschung in der Kunstgeschichte und ihre Relevanz

Kultur ist Handeln mit Artefakten. Ausgehend von der Kleidung als Artefakt⁹⁵, involviert sie uns alle. Die Kleidung ist – im System der Mode – ein ephemeres, allgegenwärtiges und vorübergehendes Phänomen, das großen Einfluss auf unseren Zeitgeschmack hat. Ingrid Loschek hält folgende Definition fest: „[...] Die Mode ist einer auf Imponier-, Geltungs- und Nachahmungstrieb, auf Schmuckbedürfnis (schöpferische Phantasie), erotische Anziehung, seit geschichtlicher Zeit auf Äußerung sozialer, seit der Neuzeit auch finanzieller Unterschiede auf Zeitgeschmack, Sitte und Gesellschaftsform beruhende Art und Weise der äußeren Lebenshaltung. Mode ist somit Selbstdarstellung ebenso wie Ausdruck der Lebens- und Denkweise zumindest einer Gruppe von Menschen in einer Zeit. Die Lebensweise ihrerseits ist von sozialen, wirtschaftlichen, kulturellen, politischen und technischen Faktoren bestimmt. Ein Modevorschlag vermag sich durchzusetzen, wenn er mit dem Zeitgeist korrespondiert [...]“⁹⁶ Demnach sind *Moden*, im etymologischen Sinn der Art und Weise des Lebens, auch in der Gesellschaft, der Soziologie, der Literatur und der Politik auszumachen. Menschen, die nichts mit der Mode als ästhetischen Ausdruck über Kleidung zu tun haben wollen, oder sie gar trivialisieren, können sich ihrer Funktionalität dennoch nicht entziehen. Der Mensch kleidet sich zur Verbergung der Scham, zum Schutz vor klimatischen Einflüssen oder Blicken und aus dem Beweggrund des Schmückens.⁹⁷ Diese Trias Schutz, Scham und Schmuck bildet den Ausgangspunkt der Trias Kleidung, Körper und Kommunikation und ist somit die Basis der methodischen Möglichkeiten der Kleiderforschung.

⁹⁵ Vgl.: Kubler, George: *Shape in Time. Remarks on the History of Things*. New Haven 1962, S. 56.

⁹⁶ „Mode“, Loschek 2005, S. 373 f.

⁹⁷ Vgl. Flügel 1930.

Die Kulturhistorikerin Gudrun M. König, die Kulturanthropologin des Textilen Gabriele Mentges und der Mediensoziologe Michael R. Müller haben mit ihrer Anthologie ‚Die Wissenschaften der Mode‘ 2015 einen geradezu kanonischen Beitrag zur Positionierung dieser Forschungsdisziplin geschaffen. Die Argumentation eröffnet sich über die *material culture*⁹⁸: Die Kleidung liefere als vestimentäre Praxis ein prägnantes Beispiel für die Komplexität des menschlichen Involviertseins in die materielle Kultur. Somit beeinflusse sie nicht nur das vestimentäre Alltagsverhalten, sondern skizziere den Umgang mit der omnipräsenten materiellen Kultur. Darüber hinaus sei sie ein wirtschaftliches Prinzip steter Innovation insbesondere der Industrienationen. Die Autoren konstatieren, entgegen dieser gesellschaftlichen Relevanz, spiele die Modetheorie und die vestimentäre Kultur im wissenschaftlichen Kontext tendenziell noch eine marginale Rolle. Kulturwissenschaftliche Debatten widmeten sich zwar transdisziplinär „modeaffinen Thematiken der Kleidungs-, Körper- und Mediengeschichte, doch ohne einen subdisziplinären Status anzudenken.“⁹⁹ Resultierend daraus ist eine andere als die transdisziplinäre Annäherung über unterschiedliche Bereiche der Wissenschaft an das Themengebiet Kleidungsforschung noch gar nicht denkbar. Dabei stehen die Fragen im Fokus, die das vestimentäre Element einer materiellen Kultur zur Entschlüsselung einsetzen können: „Das Phänomen Mode wurde von unterschiedlichen Disziplinen wie Germanistik, Romanistik, Soziologie, Kulturwissenschaft, Psychologie, Kunstgeschichte, Erziehungswissenschaft und europäischer Ethnologie immer wieder zum Gegenstand der Forschung gewählt.“¹⁰⁰ König, Mentges und Müller verfolgen über die wissenschaftliche Beschäftigung mit Mode als kultureller Form außerdem die These, der Mode lägen immanente „Wirkungsmechanismen wie Dynamisierung, Abwechslung, Rhythmisierung, Flüchtigkeit oder Serialität“ als Merkmale eines Gesellschaftsspiegels zu Grunde.¹⁰¹ Mode ist alltägliche Kleidung und reicht in ihren kreativen Ausprägungen bis zum Besonderen der Haute Couture. Die Kleidungsforschung in

⁹⁸ Andrea von Hülsen-Esch weist auf die unterschiedlichen Auffassungen des disziplinären Status der Trias „Materie – Material – Materialität“ hin. Vgl.: Hülsen-Esch 2016, S. 7; Vgl. bspw. auch: Barsch, Sebastian; Norden, Jörg van (Hg.): Historisches Lernen und Materielle Kultur. Von Dingen und Objekten in der Geschichtsdidaktik (Public History – angewandte Geschichte, Bd. 2). Bielefeld 2020; Hahn 2017, S. 281-296; über die Materialität des Körpers führt Judith Butler aus: Butler, Judith: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen (Titel der Originalausgabe: Undoing Gender). Frankfurt a. M. 2011. König 2003, S. 95-118; Kubler, George: Shape in Time. Remarks on the History of Things. New Haven 1962; Weule, Karl: Kulturelemente der Menschheit. Anfänge und Urformen der materiellen Kultur, 3. Auflage. Stuttgart 1913.

⁹⁹ Vgl. König, Gudrun M.; Mentges, Gabriele; Müller, Michael R. (Hg.): Die Wissenschaften der Mode. Bielefeld 2015, S.7.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd. S. 8.

der Wissenschaft befasst sich mit einem ubiquitären Kulturgut, das sowohl unbewusste vestimentäre Praktiken als auch bewusste Inszenierungen adressiert. Im Fokus steht dabei die soziokulturelle Positionierung mit medialer, wirtschaftlicher und technischer Ausrichtung.

Die Modegeschichte sowie die Modetheorie sind noch nicht etablierte wissenschaftliche Disziplinen. Die Trivialisierung der Kleidungsforschung falle in Deutschland – im Gegensatz zur internationalen Blüte des Themengebietes¹⁰² – besonders auf. König, Mentges und Müller konstatieren weiter, es seien zwar wissenschaftliche „Theorien, Ansätze und Methoden einer Modeforschung“ in anverwandten kulturellen und soziologischen Nachbardisziplinen erfolgt, jedoch sei nicht gänzlich hinterfragt worden, wie sie analytisch fruchtbar gemacht werden können und welche Horizonterweiterungen sie eröffnen.¹⁰³ Diese Herausforderungen bemerkt auch die Kulturwissenschaftlerin und Modehistorikerin Gundula Wolter¹⁰⁴. Auf die Frage, wie sie als eine der deutschen Pionierinnen auf dem Gebiet der Kleidungsforschung den Beginn ihrer Karriere in diesem Themenbereich erfahren habe, antwortet sie in einem mit der Verfasserin geführten Interview, Anfang der 1980er Jahre sei an deutschen Hochschulen für Studierende in den Fächern Modedesign und Bühnenbild das Fach ‚Kostümkunde‘ im Lehrauftrag angeboten worden. Die erste Monografie Wolters zur Kulturgeschichte der Männerhose¹⁰⁵ 1988 fand in Theaterkreisen großen Zuspruch, nicht aber in der Wissenschaft. Auch auf der Suche für ihr Dissertationsvorhaben zur Geschichte der Frauenhose stand Wolter vor einer großen Herausforderung. Wo sollte sie ihre Forschungen verorten, in der Kunstgeschichte, der Soziologie, der Ethnologie, der Neueren Geschichte, der Sportwissenschaft? Daraufhin konsultierte sie Dr. Brigitte Stamm, die als Vorreiterin in der wissenschaftlich fundierten Kleiderforschung 1976 an der TU Berlin (Kommunikations- und Geschichtswissenschaft) mit ihrer Forschung über ‚Das Reformkleid in Deutschland‘ promoviert wurde. Schließlich reichte

¹⁰² Hier sei vor allem die umfangreiche Serie der ‚Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture‘ von Valerie Steele genannt. Vgl. bspw. auch Riegels Melchior, Marie; Svensson, Birgitta (Hg.): Fashion and Museums. Theory and Practice. London/New York 2014; Bruzzi, Stella; Gibson, Pamela C. (Hg.): Fashion Cultures Revisited. Theories, Explorations & Analysis. London/New York 2013; dies.: Fashion Cultures. Theories, Explorations & Analysis. London/New York 2000.

¹⁰³ Vgl. König; Mentges; Müller 2015, S. 9-10.

¹⁰⁴ Gundula Wolter widmet sich seit den 1980er Jahren der Mode-, Kleidungs- und Geschlechtergeschichte. Außerdem ist sie Gründungsmitglied des NMT (Netzwerk Mode Textil e.V., gegründet 2008), dem ersten deutschsprachigen Verein für Textil-, Kleider- und Modeforschung mit Sitz in Berlin. Zu ihren Monographien zählen: Wolter, Gundula: Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose. Marburg 1988; dies.: Hosen, weiblich. Kulturgeschichte der Frauenhose. Marburg 1994.; dies.: Teufelshörner und Lustäpfel. Modekritik in Wort und Bild 1150-1620. Marburg 2002; Rasche, Adelheid; Wolter, Gundula (Hg.): Ridikul! Mode in der Karikatur 1600-1900. Berlin/Köln 2003; Loschek 2005.

¹⁰⁵ Wolter, Gundula: Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose. Marburg 1988. <https://www.gundula-wolter.de>, Stand: 11.06.2018.

Gundula Wolter ihre Dissertation 1993 in der Kunstgeschichte an der FU Berlin ein. Eine Betreuung fand nach ihrer Aussage kaum statt, aber die für das Fach höchst ungewöhnliche Dissertation wurde angenommen, sie erhielt den Doktorgrad der Philosophie in Modegeschichte.¹⁰⁶

Als „Die Angst der Forscher vor der Mode oder das Dilemma einer Modeforschung im deutschsprachigen Raum“¹⁰⁷ benennt Mentges einen ihrer Beiträge und widmet sich der Frage nach „Gründen und Hintergründen für die allgemeine wissenschaftliche Scheu im Umgang mit Mode“¹⁰⁸. Aus historischer Sicht zeigt sich die Mode als ausgesprochen komplex, insbesondere seit dem Second Empire, dem Paris d’Hausmann¹⁰⁹, und der Troisième République¹¹⁰. Die Novitäten der Mode äußern sich hier über verfeinerte Distinktionsmerkmale, den Rückgang staatlicher Normkonformitäten durch die Beendigung der Kleiderordnungen nach der französischen Revolution und das Leben im öffentlichen Raum mit der Entstehung des Medienzeitalters. Die aufkommende Massenproduktion, die durch die industrielle Fertigung ermöglicht wird, bildet eine neue, auf Expansion angelegte, und ökonomisch aufgeladene Dynamik der Mode, die nun Synonym für das Ephemere und die Modernität wird.¹¹¹ Diese Triebkraft der Mode steht scheinbar exemplarisch für die Schwierigkeit, eine Kleidungs- und Modeforschung in die würdige Disziplin der Wissenschaften zu heben. Die Literaturwissenschaftlerin und Modetheoretikerin Barbara Vinken¹¹² macht auf die Multidimensionalität dieser Dynamik aufmerksam: Die Mode solle nicht nur soziokulturell, sondern auch in ästhetischer Hinsicht betrachtet werden, denn die Kleidung bringe eine vergleichbare Lesart wie die von Texten hervor. Diese historische Vielschichtigkeit des vestimentären Elementes

¹⁰⁶ Kloth-Strauß, Nina: Experteninterview mit Gundula Wolter am 16.08.2020, Berlin, siehe Anhang.

¹⁰⁷ Mentges, Gabriele: Die Angst der Forscher vor der Mode oder das Dilemma einer Modeforschung im deutschsprachigen Raum, in: König; Mentges; Müller 2015, S. 27-47.

¹⁰⁸ Ebd. S. 28.

¹⁰⁹ Das Paris d’Hausmann wird von Thankmar von Münchhausen durch das Arbeitsfeld und Wirken des Präfekten Georges-Eugène Haussmann als Gastgeber der Weltausstellungen (1855, 1867, 1878, 1889, 1900) und Inbegriff der Lebensfreude beschrieben. In diesem Zuge benennt er Paris als die Stadt Victor Hugos, Baudelaires und der Impressionisten. Vgl.: Münchhausen, Thankmar von: Paris: Geschichte einer Stadt seit 1800. München 2017. Hierzu auch: Cars, Jean des; Pinon, Pierre: Paris – Haussmann. Ausstellungskatalog. Paris 1991; Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Bd. I. Frankfurt a. M. 1982.

¹¹⁰ Vgl. Nord, Philip: The Republican Moment. Struggles for Democracy in Nineteenth-Century France. Cambridge, Mass. 1995. S. 218-244.

¹¹¹ Vgl. Mentges, Gabriele: Die Angst der Forscher vor der Mode oder das Dilemma einer Modeforschung im deutschsprachigen Raum, in: König; Mentges; Müller 2015, S. 27-47, hier: S. 30.

¹¹² Zu Barbara Vinkens Werken zählen u. a.: Mode nach der Mode. Geist und Kleid am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1993; dies.: Die deutsche Mutter: Der lange Schatten eines Mythos. München 2001; dies.: Angezogen. Das Geheimnis der Mode. Stuttgart 2013; dies.: Die Blumen der Mode – Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode. Stuttgart 2016.

konstituiere Metaphern einer Gesellschaft und letztendlich einer Weltsicht. Die Kommunikation der Kleidung sei ein in sich verwobenes Zeichensystem, und arbeite – genau wie die Literatur – mit einer „komplexen Eloquenz“.¹¹³ In einem anderen Interview ergänzt sie diesen Gedanken: „Mode wird in der Wissenschaft in der Regel nur unter soziologischen Aspekten betrachtet. Ich fand es wichtig, davon [...] wegzukommen und zu einer ästhetischen Modebetrachtung zu finden. Man könnte auch sagen: zu einer formalistischen Modebetrachtung. Die Dinge, mit denen ich mich tagtäglich beschäftige – Horizontdurchbrechung, Konnotation, Assoziation, Intertextualität und so weiter –, kann man auch an Kleidern sehr gut untersuchen. Das hatte, bevor ich mein Buch ‚Mode nach der Mode‘¹¹⁴ schrieb, aber noch niemand systematisch gemacht. Der Link ist also eigentlich: Text – Textur – Textil. Und das klappt gut. Der dritte Punkt ist, dass ich Kleider einfach liebe. Ein ganz normaler, emotionaler Grund.“¹¹⁵ Vinken verflechtet Literatur mit diesem gegenwärtigen Konzept der ästhetischen Immersion als kreatives, semiotisches Moment: Die Analyse modetheoretischer Fragestellungen und die Aufschlüsselung von Kleidungs-Codes begreift sie als ein differenziertes Zeichensystem im historischen Wandel.¹¹⁶ Hierin scheint auch die aufkommende Akzeptanz der Kleidungsforschung und ihrer Methoden in der Postmoderne begründet zu liegen. In einer immer schnellerlebigeren Zeit erlangt die ephemere nonverbale Kommunikation über die Kleidung hohe Signifikanz. Diese Ansätze aus den internationalen und transdisziplinären Forschungsfeldern sind Entwicklungen, die sich richtungsweisend in Bekleidungsentscheidungen manifestieren und im dispositiven Sinn fungieren. Gegenwärtig gilt die theoretische Vertiefung mit aktuellen Moden als wichtige Decodierung zum Verständnis gesellschaftlicher Kohärenzen.¹¹⁷ Die

¹¹³ Kullmann, Katja: Mode ist barmherzig. Interview mit Barbara Vinken, in: der Freitag, 42/2016. <https://www.freitag.de/autoren/katja-kullmann/mode-ist-barmherzig>, Stand: 12.06.2018.

¹¹⁴ Barbara Vinken zieht in dieser Monographie Bilanz über die Mode am Ende des 20. Jahrhunderts. Sie vollzieht eine Strukturanalyse anhand der zeitgenössischen Mode, die eine ironische Perspektive auf Schönheitsideale und Geschlechterrollen eingenommen hat. Sie exemplifiziert die Phänomenologie der Mode, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihren Ausgangspunkt hat: „Am Ende des 20. Jahrhunderts ist die Mode geworden, was die Kunst hätte sein sollen: In ihr kommt der Zeitgeist zur Darstellung. Die Szene, in der sie auftritt, ist nicht mehr mondän wie Oper, Theater und Rennbahn. Vorgeführt wird sie nicht mehr von der Bourgeoisie, sondern auf den Straßen der Großstädte.“ Vgl.: Vinken, Barbara: Mode nach der Mode. Geist und Kleid am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1993. Den Vergleich der Mode zur Sprache führen auch Barthes und Perrot an. Vgl. Barthes, Roland: Die Sprache der Mode. Frankfurt a. M. 1963.; Perrot, Philippe: Fashioning the Bourgeoisie. A history of clothing in the nineteenth century. New Jersey 1994, S. 7.

¹¹⁵ Kedves, Jan: Talking Fashion. Von Helmut Lang bis Raf Simons. Gespräche über Mode. München 2013, S. 55.

¹¹⁶ Vinken, Barbara: Angezogen. Das Geheimnis der Mode. Stuttgart 2013; hierzu auch: Barthes 1985.

¹¹⁷ Vgl. bspw.: Nyfeler, Judith: Die Fabrikation von Kreativität. Organisation und Kommunikation in der Mode. Bielefeld 2019; Scholz, Jana: Die Präsenz der Dinge. Anthropomorphe Artefakte in Kunst, Mode und Literatur. Bielefeld 2019; Lehnert, Gertrud; Weilandt, Maria (Hg.): Ist Mode queer? Neue Perspektiven der

Modetheorie als interdisziplinäre und anschauliche Wissenschaft stützt dabei die Konjunktur der vestimentären Forschung ganz im Zeichen der Postmoderne – die Blüte der Revision klassischer Modetheorien belegt dies: Während Silvia Bovenschen die Anthologie über ‚Die Listen der Mode‘ 1986 publiziert, erscheint 2014 die Herausgeberschaft ‚Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten.‘ von Gertrud Lehnert, Alicia Kühl und Katja Weise. Schließlich publiziert Barbara Vinken nur zwei Jahre später – im Titel als deutliche Hommage an Baudelaires ‚Les Fleurs du Mal‘ – das Buch ‚Die Blumen der Mode‘ mit klassischen und neuen Texten zur Philosophie der Mode.¹¹⁸ Bemerkenswerte Beiträge leisteten seit der Postmoderne für die vorliegende Arbeit auch Ingrid Loschek, Gertrud Lehnert und Valerie Steele.¹¹⁹ Im universitären und akademischen Betrieb, als auch im Vereinswesen¹²⁰, lässt sich zudem vor allem seit 2010 eine sehr positive Entwicklung der Kleidungsforschung beobachten. Der jüngst etablierte Studiengang ‚Kulturanthropologie des Textilens‘ an der technischen Universität Dortmund geht von dem Forschungsgegenstand der Realien aus und wird als empirische Kulturwissenschaft deklariert.¹²¹

Modeforschung. Bielefeld 2016; Scorzin, Pamela C.: *Scenographic Fashion Design. Zur Inszenierung von Mode und Marken*. Bielefeld 2016; Schmidt, Doris: *Die Mode der Gesellschaft. Eine systemtheoretische Analyse*. Baltmannsweiler 2007; Bohn, Cornelia: *Kleidung als Kommunikationsmedium*, in: dies.: *Inklusion, Exklusion und die Person*. Konstanz 2006, S. 95-126.

¹¹⁸ Bovenschen, Silvia: *Die Listen der Mode*. Frankfurt a. M. 1986; Lehnert, Gertrud; Alicia Kühl; Katja Weise (Hg.): *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten*. Bielefeld 2014; Vinken, Barbara: *Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode*. Stuttgart 2016.

¹¹⁹ Insbesondere: Loschek, Ingrid: *Wann ist Mode?* Berlin 2007; Lehnert, Gertrud: *Wenn Frauen Männerkleidung tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*. München 1997; Valerie Steele: *The Corset. A Cultural History*. London 2001.

¹²⁰ Der 2008 von Prof. Dr. Jutta Beder, Prof. Dr. Gundula Wolter und Prof. Dr. Hackspiel-Mikosch gegründete interdisziplinäre Verein Netzwerk Mode Textil (NMT) ist eine Interessenvertretung der kulturwissenschaftlichen Textil-, Kleider- und Modeforschung. Der Anstieg der Mitglieder ist seitdem kontinuierlich zu verzeichnen und setzt sich zusammen aus zahlreichen Ausbildungsstätten und Museen sowie WissenschaftlerInnen aus verschiedenen Disziplinen: Kunst- und Modegeschichte, Modetheorie, Kulturwissenschaft, Kulturanthropologie, Ethnologie, Soziologie u.v.m. KuratorInnen, TextilrestauratorInnen, KostümgestalterInnen sowie Textil- und ModedesignerInnen schlossen sich ebenso an wie KünstlerInnen, TextilwissenschaftlerInnen, ModejournalistInnen und viele Lehrende, Studierende, DoktorandInnen und Auszubildende. Die Ambition liegt in dem Leitmotiv „Intelligente Verbindungen“; Eine gleichnamige Auftaktveranstaltung des NMT im März 2009 verdeutlichte das Ziel der beruflichen Vernetzung aller, die sich für die Kulturgeschichte und Kulturwissenschaft von Textilien, Bekleidung und Mode interessieren. Vgl. <https://www.netzwerk-mode-textil.de/>, Stand 15.09.2019.

¹²¹ Auf der Homepage findet sich folgende Information: „Auf der Basis eines umfassenden Kulturbegriffs und kulturanthropologischer Methoden steht bei der Kulturanthropologie des Textilens die Beziehung von Menschen und materieller Kultur im Vordergrund der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, wobei das Spezifikum des Textilens als Sonderfall der materiellen Kultur aufgefasst wird. Thematische Schwerpunkte sind Textil-, Mode-, Körper- und Geschlechtergeschichte, Technologie, Wirtschaft und Konsum, Mode und Medien, Materialität der Kultur, Analysen materieller und visueller Kultur, Museologie, Kulturtheorie, Kulturerbe und Interkulturalität sowie (textile) Leitmotive der Globalisierung. Innerhalb der Fachwissenschaft widmet sich der Bereich Technologie, Produktion und Textilwirtschaft dem Gebiet textiler Rohstoff- und Verfahrenskunde mit dem Fokus auf Herstellungsverfahren, Struktur und Eigenschaften textiler Materialien. Textilproduktion, Konsum, Ergologie und

Andrea von Hülsen-Esch weist in ihrer Habilitation über ‚Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter‘ auf die Herausforderung hin, die „Geschichte der Kostümgeschichte“¹²² beleuchten zu wollen. Sie konstatiert, vielmehr sei es von Bedeutung, die „Tendenzen der Forschung“¹²³ auf diesem Feld deutlich zu machen. Die transdisziplinäre Durchdringung der Kleidungsforschung gewährleistet eine sukzessive Etablierung zum eigenen Forschungsgebiet in den Wissenschaften, dennoch existiert bis heute keine Modetheorie, die diese Komplexität holistisch erfasst.¹²⁴ Die Fragmentierung über die Transdisziplinierung der wissenschaftlichen Fachrichtungen in der Postmoderne ebnet diesbezüglich einen möglichen Weg, eine holistische Erfassung dieser Komplexität der Kleidungsforschung gar nicht bewerkstelligen zu müssen.

Durch den *material turn*¹²⁵ und der *new museology*¹²⁶ ist ein wachsendes Interesse an der Kleidungsforschung verstärkt seit den 1990er Jahren zu beobachten. Sicherlich ist es gerade die Vielschichtigkeit der Modeforschung, die einen Blick aus den unterschiedlichen Disziplinen derart interessant werden lässt, „denn Mode ist eben zugleich Kunst, Alltag, Stil, Gefühl, sozialer Ausdruck, Gestaltungsmittel, Ökonomie und Selbstinszenierung“ um mit König, Mentges und Müller zu sprechen.¹²⁷ Dieses breite Spektrum entspricht dem gegenwärtigen Geschmack der Zeit und kann als Chance dienen, weiterhin den aktuellen Aufschwung der Kleidungsforschung zu stärken. Fiona Anderson benennt diese Entwicklung *new fashion history* und bedient sich einer selbstbewussten Perspektivierung der kulturellen Statuserhöhung der

Technologie stehen in Verbindung mit gesellschaftlichen sowie kulturellen Entwicklungen.“ http://www.fk16.tu-dortmund.de/textil/01_bereiche/kulturanthropologie.html, Stand 09.09.2020

¹²² Vgl. Perrot, Philippe: Pour une histoire des histoires du costume, in: *Vêtements et sociétés 2. Actes du colloque national de C.N.R.S. „Vers une anthropologie du vêtement.“* Musée de l’homme (09.-11.03.1983) Hg. v. Delaporte, Yves, Paris 1984, S. 349-356, hier zitiert nach Hülsen-Esch, Andrea von: *Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter.* Göttingen 2006, S. 61.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. Homepage Gundula Wolter: <https://www.gundula-wolter.de>, Stand: 11.06.2019.

¹²⁵ Zum Material Turn hat Daniel Miller mehrere Anthologien publiziert, bspw. ders. (Hg.): *Material Cultures. Why some things matter.* London 1998; ders. (Hg.): *Anthropology and the Individual. A Material Culture Perspective.* New York 2009. Aus der Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs *Materiale Textkulturen* geht das umfangreiche Werk von Ott, Sauer und Meier hervor: Ott, Michael R.; Sauer, Rebecca; Meier, Thomas (Hg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken.* Berlin 2015. Ein feministischer Blickwinkel zum Material Turn wird hier offenbart: Löw, Christine et al. (Hg.): *Material Turn. Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus.* Opladen 2017.

¹²⁶ Vgl. Vergo, Peter: *New Museology.* London 1989; Hoins, Katharina; Mallinckrodt, Felicitas von: *Der dritte Ort. Neuer Materialismus und Museum,* in: Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg.): *Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte (Edition Museum Bd. 27).* Bielefeld 2018, S. 199-214.

¹²⁷ Vgl. König; Mentges; Müller 2015, S.14.

Mode in ihrem gesamten Diskurs und Exponat.¹²⁸ Durch die konstante Dynamik der Mode und ihrer Materialität in historischer Hinsicht erhält die Kleidungsforschung diese Revision und damit den Beweis ihres prägnanten Stellenwertes.

Für eine gegenwärtige Einschätzung zu den empfehlenswertesten methodischen Möglichkeiten der Kleidungsforschung bemerkt Gundula Wolter: „Die Methodik sollte am Untersuchungsgegenstand und den an ihn gerichteten Fragestellungen ausgerichtet sein [...]. Die Kleiderforschung muss immer auf verschiedenem Quellenmaterial – Text, Bild, Realien u.v.m. – basieren, wenn sie wissenschaftlich überzeugende Ergebnisse erzielen will.“¹²⁹ Demnach bietet die Kleidungsforschung vor allem drei methodische Möglichkeiten zur Analyse der Kleidung weiblicher Intellektueller in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Abb. 2): Für den Untersuchungsrahmen wird primär vom Bild als transdisziplinäres Forschungsobjekt ausgegangen. Sekundär erfolgt die analytische Herangehensweise auf der Basis von Texten. Realien konnten nur marginal, wenngleich auch konstitutiv für generelle Modeerscheinungen in der Gesellschaft – insbesondere im Kontext der Genderfragen – konsultiert werden. Dabei sind die Aspekte der Kleidersprache, der Haltung, des gesellschaftlichen Moralkodex, der Inszenierung, der Accessoires, der Schnittrekonstruktionen und der Fertigungstechniken von besonderer Relevanz. Den theoretischen Bezugsrahmen bilden Publikationen zur zeitgenössischen und aktuellen Mode und Modegeschichte sowie kleidungsrelevante Veröffentlichungen der Kunstgeschichte, der Modesoziologie, der Körper-, Geschlechter- und Sittengeschichte und der Literatur- und Kulturwissenschaft.

¹²⁸ Vgl. Anderson, Fiona: Museums as Fashion Media, in: Bruzzi, Stella; Gibson, Pamela C. (Hg.): Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis. New York 2000, S. 371-389. Eigene Beobachtungen in der Lehre in den letzten 10 Jahren belegen eine Konjunktur in den Fächern Mode-, Design- und Kulturgeschichte. Die Studierendenzahlen in den Disziplinen Mode, Modemedien, -management, -design und -journalismus haben sich beispielsweise an der AMD in Deutschland (Akademie Mode und Design, Gründung 1989 in Hamburg) in dem Zeitraum von 2012 bis 2021 fast verdreifacht (von 799 auf 2200 Studierende). Vgl. <https://www.amdnet.de/leitbild-historie/>, Stand 08.04.2021.

¹²⁹ Kloth-Strauß 2020, siehe Anhang.

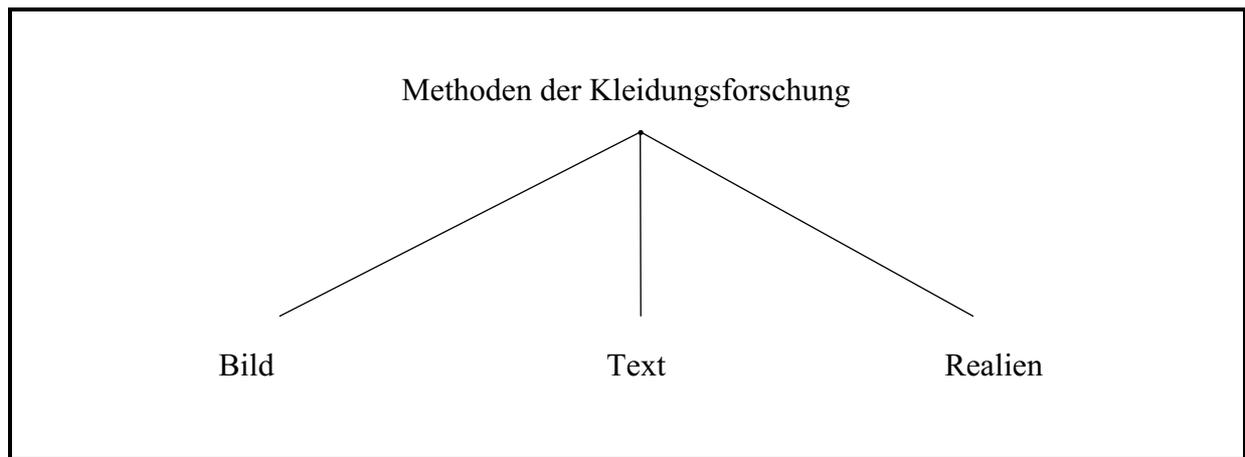


Abb. 2:

Die Methoden der Kleidungsforschung, eigene Darstellung.

Um die zeitgenössische Auffassung von Kleidung im Kontext zu entschlüsseln, bedarf es einer Beleuchtung der Genese der Modetheorie. Die im Folgenden gelisteten Autoren und Werke der internationalen Modetheorie erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern skizzieren die Entwicklung der Kleiderforschung bis in die Gegenwart. Das sich grundlegend wandelnde Verständnis der vestimentären Kommunikation ist vor allem an der Demokratisierung der Mode seit der französischen Revolution auszumachen. Die Industrialisierung und die Urbanisierung der westlichen Welt, insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, verstärken den Diskurs des gesellschaftlichen Körpers und des gesellschaftlichen Habitus, ganz ohne Kleiderordnungen. Die Konjunktur der Kleidungsforschung als sich langsam in der Wissenschaft etablierendes Feld lässt sich seitdem durch den stetigen Zuwachs an Beiträgen – insbesondere seit der Postmoderne – begründen.¹³⁰

Die relevanten Modetheorien aus zeitgenössischer soziologisch-kulturanthropologischer Sicht beginnen mit der Verschriftlichung ‚Über die Moden‘ des deutschen Philosophen Christian

¹³⁰ Hierzu seien bspw. die Publikationen von Barnard, Bovenschen, Bourdieu, Breward, Bruzzi, Butler, Church Gibson, Entwistle, Foucault, Eco, Gaugele, Geiger, Haraway, Hollander, von Hülsen-Esch, Lehnert, Lévy-Strauss, Loschek, Luhmann, McLuhan, McRobbie, Mentges, Quinn, Sommer, Steele, Villa, Vinken und Wolter genannt.

Garves drei Jahre nach der französischen Revolution.¹³¹ Dieser Text ist einer der ältesten modetheoretischen Auseinandersetzungen und beschreibt eine anthropologische Perspektive der Mode, die ästhetische Aspekte mit einschließt. Sie bildet den Ausgangspunkt aller folgenden modetheoretischen Abhandlungen: Die Beobachtung Garves einer Gesellschaft, die den Modedekreislauf durch Imitation und Gefallsucht konstituiert, sollte sich bis in die Modetheorie der Postmoderne etablieren.¹³² In historischen Phasen des Umbruchs lässt sich ein besonderes Interesse an der kulturellen Praxis der Mode beobachten, so auch bei Garve: Beachtlich ist bei seinen Ausführungen, dass er bereits die Demokratisierung der Mode berücksichtigt. Das Prinzip des ‚Trickle-Down-Effektes‘¹³³, sowie das Prinzip des ‚Bubble-Up-Effektes‘¹³⁴ wird von ihm erkannt und seziert, er beobachtet nicht nur die oberen Gesellschaftsschichten, sondern auch das Sehen und Gesehen-werden im öffentlichen urbanen Raum. Bei aller Würdigung der Mode als soziologisches Phänomen, wird gleichzeitig der sehr kritische, zeitgenössische wissenschaftliche Standpunkt Garves gegenüber der Mode nicht außer Acht gelassen: Die Mode als Gesetzgeberin und Verführerin mache den Geist kleiner und rege ausschließlich die sinnlichen Begierden an, so Garve in seiner Erkenntnis.¹³⁵

¹³¹ Garve, Christian: Über die Moden. Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Litteratur und dem gesellschaftlichen Leben. Breslau 1792. Zuvor beschreibt Jean-Jaques Rousseau 1761 bereits in ‚Julie oder Die Neue Héloïse: Der einundzwanzigste Brief‘ die Distinktionsmerkmale der Mode durch die Klassen- und Geschlechtsunterschiede anstelle von bisherigen Ständeunterschieden. Vgl. Rousseau, Jean-Jaques (1761): Julie oder Die Neue Héloïse. München 1978, S. 272-286. Zudem ist bemerkenswert, dass Bernard Mandeville in ‚Die Bienenfabel oder private Laster, öffentliche Vorteile‘ zu Beginn des 18. Jahrhunderts ausführt, was Veblen fast 200 Jahre später theoretisiert: das Repräsentationsbedürfnis durch den Geltungskonsum, den sogenannten Veblen-Effekt, dem demonstrativen Konsum mit ansteigender Nachfrage bei ansteigendem Preis eines (Luxus-) Konsumgutes. Vgl. Mandeville, Bernard (1714): Die Bienenfabel oder private Laster, öffentliche Vorteile. Frankfurt a. M. 1998, S. 167-177. Vgl. auch Veblen, Thorstein (1899): The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions. Mineola 1994. Vgl. auch Vinken, Barbara: Die Blumen der Mode – Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode. Stuttgart 2016, S. 13-38. Diesem Phänomen widmete sich jüngst auch Carl Tillesen, insbesondere in Hinsicht der Digitalisierung. Vgl.: Tillesen, Carl: Konsum. Warum wir kaufen, was wir nicht brauchen. Hamburg 2020.

¹³² Vgl. Lehnert 2014, S. 57.

¹³³ Der ‚Trickle-Down-Effekt‘ meint eine Modeorientierung von der Spitze der Gesellschaft in pyramidalen Abwärtsbewegung bis die Mode in der breiten Masse angekommen ist und dies ihren Tod bedeutet. Der ‚Trickle-Down-Effekt‘ wird in den frühesten Modetheorien – wie hier bei Garve – erkannt, jedoch erst in Georg Simmels Ausführungen über die Philosophie der Mode en detail theoretisiert. Vgl. Simmel 1995; vgl. auch: Polhemus, Ted: Streetstyle. From Sidewalk to Catwalk. London 1994, S. 15-20, hier S. 16-18.

¹³⁴ Der ‚Bubble-Up-Effekt‘ definiert das Gegenteil des Trickle-Down-Effektes. Subkulturen und die sogenannte Streetwear sind hier tonangebend für zukünftige Trendentwicklungen. Der Beginn des ‚Bubble-Up-Effektes‘ ist in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der aufkommenden Populärkultur in den Medien zu verzeichnen. Das veränderte Konsumentenverhalten in der Mode hat Paul Blumberg in Pionierarbeit untersucht. Ausgehend vom Veblen-Effekt, zeigt Blumberg die sich wandelnde, immer selbstbestimmtere Konsumgesellschaft auf. Vgl. Blumberg, Paul: The Decline and Fall of the Status Symbol. Some Thoughts in a Post-Industrial Society. Oxford 1974; vgl. auch: Polhemus, Ted: From Sidewalk to Catwalk. London 1994, S. 15-20, hier S. 19-20.

¹³⁵ Garve, Christian: Über die Moden. Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Litteratur und dem gesellschaftlichen Leben. Breslau 1792, S. 287-294.

Die bis zum Absolutismus reichenden Kleiderordnungen schafften eine Differenzierung der Stände und der Geschlechter. Nach der Französischen Revolution blieb nach Vinken nur noch die Grundopposition von weiblich und männlich in der Mode bestehen. Mit der Aufklärung setzt sich das Individuum weiter durch. Honoré de Balzac war im 19. Jahrhundert einer der Ersten, der über Lebensstilfragen nachdachte. Nach Balzac existieren materielle Dinge zum täglichen Gebrauch, und nicht, wie es dem Werteverständnis bis dato entsprach, zur Bewunderung.¹³⁶ Damit war ein neues Selbstverständnis des modernen Bürgertums geboren. Gleichwohl konstatiert Balzac in ‚Traité de la vie élégante‘, man werde in die elegante Gesellschaft hineingeboren und dies äußere sich durch die Kleidungsgewohnheiten und den Habitus. Nach Balzac ist das elegante Leben synonym zu einem perfekten Auftritt in kultureller und materieller Hinsicht.¹³⁷ Die Distinktion greift zu diesem Zeitpunkt mit immer subtilerer Wirkung und wird von Georg Simmel zu Beginn des 20. Jahrhunderts dezidiert analysiert. Bis heute möchte sich das Individuum von anderen unterscheiden und gleichzeitig in seiner sozialen Schicht eingebunden bleiben.¹³⁸

Die Veränderung der sozialen Bestimmung von der Klassen- zur Geschlechterdifferenzierung beleuchtet Charles Baudelaire in seinem Werk ‚Le peintre de la vie moderne‘, in dem er zwischen der ‚Mode‘, dem ‚Costume‘ und der ‚Robe‘ unterscheidet. Die Mode erhält nach seinem Verständnis einen besonderen Stellenwert, Kleidung ist für ihn ein historisches Sinnbild der Ästhetik. Dies belegt er anhand eines Typus, indem Ästhetik, Weiblichkeit und Mode zu gleichen Anteilen in einem Bild verschmelzen.¹³⁹ Die Kulturkritikerin Alison Bancroft geht diesem Ansatz in ihrer Monographie ‚Fashion and Psychoanalysis. Styling the Self.‘ auf den Grund: Baudelaire verortet die Mode als ästhetische alltägliche Praxis auf einer Ebene mit der Kunst. Dabei benötigt die Mode die physische Präsenz des Subjekts, die wiederum die

¹³⁶ Balzac, Honoré de: *Traité de la vie élégante*. Paris 2012. Balzac beschreibt in seiner Theorie eine Abhandlung über die Feinheiten des eleganten Lebens.

¹³⁷ Ebd. S. 29

¹³⁸ Vgl.: Barbara Vinken im Interview in der Ausgabe Freitag; in: Kullmann, Katja: *Mode ist barmherzig*, Ausgabe 42/2016, Freitag.de (<https://www.freitag.de/autoren/katja-kullmann/mode-ist-barmherzig>; Stand 12.04.2018); Vgl. Simmel 1995. Karl Marx beschrieb dazu 1851 in ‚Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte‘ den gesellschaftlichen Klassenkampf und die politische Macht des Klassenspektrums. Die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft steht bei Marx dabei im Fokus. Für die zweite Jahrhunderthälfte liefert er eine analytische Gesellschaftstheorie über das soziale Klassensystem. Vgl. Marx, Karl (1851): *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. Frankfurt a. M. 2007.

¹³⁹ Baudelaire, Charles: *Der Maler des modernen Lebens: Lobrede auf das Schminken*. Paris 1863; Ders.: *Der Maler des modernen Lebens: Der Dandy*. Paris 1863; dazu führt auch Richard Martin aus: Martin, Richard: *The Function of Fashion in Baudelaires ‚Le peintre de la vie moderne‘*, in: *Dress. The Annual Journal of the Costume Society of America*. Bd. 10, 1984, S. 43-51.

Herausbildung verschiedener Identitäten bedingt. Bancroft betont dabei das entstehende kreative Potential, das sich innovativ auf das Leben eines Individuums auswirkt und Kleidung zu Mode macht.¹⁴⁰

Der Dichter und Schriftsteller Théophile Gautier argumentiert 1858 für die Mode in ihrer mannigfaltigen Existenz. Konträr zu Hegel, der die zeitgenössische Mode zu diesem Zeitpunkt als wenig kunstvoll erachtet, schreibt Gautier: „In der Moderne ist das Kleid für den Menschen eine zweite Haut geworden, die er unter keinen Umständen ablegt.“¹⁴¹ Anhand einiger Beispiele legitimiert er die Mode als Kunstform und exemplifiziert auch das Korsett und die Krinoline als skulpturales Sakrament am Körper. Eine ausgehend von Paris zweimal monatlich erscheinende Wochenzeitschrift mit dem Titel ‚La dernière Mode‘ – der letzte Schrei – publiziert der Dichter Stéphane Mallarmé in der Dritten Republik. Um der Leserin ein bestmögliches Identifikationsmoment zu bieten, schreibt Mallarmé über die Mode unter weiblichen Pseudonymen und handelt aus sozio-ökonomischen Beweggründen ähnlich wie seine Zeitgenossinnen, die sich die Leserschaft ihrer Romane unter männlichem Pseudonym sichern. Der globale, urbane und verfeinerte Lebensstil wird hier zelebriert.¹⁴²

In dem Fragment 215 über die „Mode und modern“ resümiert Friedrich Nietzsche über dieses urbane moderne Phänomen der Mode als typisch weibliche Gegebenheit. Dabei polarisiert er kategorisch Tracht gegen Mode, männliches Kleidungsverhalten gegen weibliche Mode, Sinn gegen Sinnlichkeit, und Jugend gegen Alter. Vor allem ist für ihn in diesen Punkten die Dichotomie der Geschlechter entscheidend: Einzig das Ansehen in der Gesellschaft und die „Inszenierung des schönen Fleisches“¹⁴³ bietet für ihn die Erklärung des verstärkten Aufkommens der Mode für die Frau. Für den Mann sei Mode nicht relevant, da „er arbeitsam ist und nicht viel Zeit zum Ankleiden und Sich-putzen hat, auch alles Kostbare und Üppige in Stoff und Faltenwurf im Widerspruch mit seiner Arbeit findet“.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Bancroft, Alison: Fashion and Psychoanalysis. Styling the Self. London, New York 2012, S. 5-7.

¹⁴¹ Gautier, Théophile (1858): De la mode. Paris 1993, in: Vinken, Barbara: Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode. Stuttgart 2016, S. 87.

¹⁴² Mallarmé, Stéphane: ‚La dernière Mode‘ vom 20. Dezember 1874, in: Kritische Schriften, Band II, übers. von Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Christine Le Gal, Hg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Darmstadt.1999, S. 51-59. Die Wochenzeitschrift erscheint mit acht Ausgaben 4 Monate lang. Vgl. Vinken, Barbara: Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode. Stuttgart 2016, S. 107-113.

¹⁴³ Nietzsche, Friedrich (1878): Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister. Werke in drei Bänden. Zweiter Band, Fragment 215, Karl Schlechta (Hg.) Bd. 1, München 1954, S. 961-964.

¹⁴⁴ Ebd. S. 961.

Dieser misogynen Kulturpessimismus erfährt bei dem Literaturprofessor Theodor Vischer eine Steigerung. In seiner Schrift ‚Mode und Cynismus‘ urteilt er 1879 vernichtend über die Mode: „Nun, ich frage: Wer sieht es nicht hundertmal des Tages mit Ekel, wenn so ein vorgewölbter, tuchüberspannter Bauch vor ihm aufschwillt? Die Alten pfeifen und die Jungen singen und ganz zufrieden und glücklich trägt die gedunsene Vettel ihre Trommel vor sich her über die Straße. Es erhellt mit unerbittlicher Logik, dass diese Mode – und es hilft nichts, wir müssen deutsch reden – eine Hurenmode ist.“¹⁴⁵

Die Grundlage des neuen urbanen konsumkapitalistischen Lebensstils, der nun für die Bourgeoisie und die *Nouveaux Riches* zunehmende Selbstverständlichkeit wird, gewährleistet die Entstehung des Kaufhauses. Émile Zola ermittelt empirisch das Verhalten einer Gesellschaft, die sich verstärkt den neuen Freuden des Konsums hingibt.¹⁴⁶ Ausgerechnet das erste Kaufhaus der Welt¹⁴⁷ – ‚Au Bonheur des Dames‘¹⁴⁸ – bedeutete einen großen Schritt für die Emanzipation, konnte eine Frau zuvor nur zum Kirchgang oder zum Gang auf den Friedhof das Haus ohne männliche Begleitung verlassen. Zola legt außerdem sensibel dar, wie auch die Provinzlerin, die zunächst unter widrigen Bedingungen ihren Arbeitsplatz im Kaufhaus in der Metropole antritt, von der selbstbestimmten Freiheit derart beflügelt ist, dass sie diese Umstände annimmt.¹⁴⁹ Aus diesen *Vendeuses* sollte eine neue Generation von Frauen hervorgehen, die selbstständig ihre eigenen Boutiquen in Paris eröffneten.¹⁵⁰

Die Begrifflichkeit des demonstrativen Konsums („conspicuous consumption“) und den für die Wirtschaft bis heute treibenden Veblen-Effekt der Produktpsychologie begründete der gleichnamige amerikanische Soziologe 1899 in seiner ‚Theory of the Leisure Class. An

¹⁴⁵ Vischer, Friedrich Theodor: Mode und Cynismus. Beiträge zur Kenntnis unserer Kulturformen und Sittenbegriffe. Stuttgart 1879. S. Vischer führt seinen Beitrag mit folgenden Worten ein: „In der Tat, wer über die Mode schreibt, wäre ein Narr, wenn er meinte, auch nur das Geringste zur Heilung ihrer Verrücktheit beizutragen.“ Vor seiner Schrift ‚Mode und Cynismus‘ führt Vischer über die Ästhetik, dann über die Mode aus, vgl.: Ders.: Aesthetik oder die Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen, 4 Bde., Leipzig 1846-51, insb. § 79, 364 und 376. Vgl.: Ders.: Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode, in: Morgenblatt, Nr. 5 und 6, 1859. Zit. nach: Vischer, 1922, Bd. 5, S. 339-365.

¹⁴⁶ Zola, Émile (1884): Au bonheur des dames. Paris 2005.

¹⁴⁷ Frei, Helmut: Frankreich – die elegante Welt der ‚Grands Magasins‘ in Paris, in: Tempel der Kauflust. Eine Geschichte der Warenhauskultur. Leipzig 1997, S. 20-42. Vgl.: Frand, Pascal: Le modes de Paris depuis Louis XVI d’après les documents de la Bibliothèque Nationale pour la période de 1775 à 1860 et d’après les modèles & créations du Bon Marché pour la période de 1860 à 1910. Paris 1910, S. 6-12.

¹⁴⁸ Zola bezeichnet in seinem gleichnamigen Roman die neue Konsumwelt als ‚Au Bonheur des Dames‘, ‚Das Paradies der Damen‘, Vgl: Zola 2005.

¹⁴⁹ Aitken, Sally; Le Goff, Christine: Wünsche werden wahr. Die Entstehung des Kaufhauses. Dokumentation Arte France 2011.

¹⁵⁰ Ebd.

Economic Study of Institutions‘.¹⁵¹ Der demonstrative Konsum des Geldadels, der zu diesem Zeitpunkt längst anstelle des Adels getreten ist, möchte in patriarchalischer Existenz seine maskuline finanzielle Potenz an dem „Objekt Frau“ zur Schau stellen: Der demonstrative Konsum bedeutet nach Veblen demonstrative Macht. Kulturell tradierte ästhetische Praktiken wie der asiatische deformierte Lotusfuß, sowie das westliche Korsett, sind deutliche Zeugnisse der feinen Gesellschaft, die ihren dekadenten, von der Arbeit befreiten und der Muße verschriebenen Lebensstil ostentativ inszenieren möchte – am Körper der Frau.¹⁵²

Aus den genannten Modetheorien des 19. Jahrhunderts lässt sich ein Verlauf resümieren, der in wissenschaftlicher Hinsicht ein zunehmend größeres Ansehen erlangt. Die relevanten Modetheoretiker des 19. Jahrhunderts sind ausschließlich Männer und auch im 20. Jahrhundert setzt sich diese Entwicklung zunächst fort. Dies impliziert eine maskuline Perspektive auf die Mode.¹⁵³ Im vergangenen Jahrhundert mündet der Verlauf in der Anerkennung der Philosophie der Mode unter Simmel und setzt sich mit Flügel, Benjamin, Barthes, Lipovetsky, Hollander, Steele, Wolter, Perrot, etc. mit der Mode- und Kleidungsforschung als sich etablierende – noch transdisziplinäre – Wissenschaft fort. Der weibliche Blick auf die Mode etabliert sich über die Gender Studies erst in der Postmoderne.¹⁵⁴ Prozentual überwiegt seitdem die Anzahl an weiblichen Forscherinnen, die sich der Kleidung widmen, gegenüber den männlichen Forschern auf diesem Terrain.¹⁵⁵

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erkennt Georg Simmel 1905 das philosophische Moment der Mode und verfasst eine Schrift, die bis heute den Klassiker der Modetheorie ausmacht. Nach Simmel befindet sich der Mensch mit seiner vestimentären Erscheinung immer auf einer Skala zwischen Individualität und „sozialer Egalisierung“¹⁵⁶, der Gruppenzugehörigkeit.

¹⁵¹ Vgl.: Veblen, Thorstein (1899): *Theory of the leisure class. An Economic Study of Institutions*. Mineola 1994, S. 169.

Veblen schreibt über die Kleidung als Ausdruck des Geldes (*Dress as an Expression of the Pecuniary Culture*): „Without reflection or analysis, we feel that what is inexpensive is unworthy.“

¹⁵² Ebd. S. 171. Über das Korsett konstatiert Veblen: „The corset is, in economic theory, substantially a mutilation, undergone for the purpose of lowering the subject’s vitality and rendering her permanently and obviously unfit for work.“

¹⁵³ Vgl. Greer, Germaine: *The obstacle Race. The fortune of women painters and their work*. London 1979, S. 310-328. Vgl. auch: Hahn, Barbara: *Unter falschem Namen: Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*. Frankfurt a. M. 1991, S. 47-58.

¹⁵⁴ Eine holistische Perspektivierung diesbezüglich zeichnet das Werk von Valerie Steele aus.

¹⁵⁵ Dies machen die Publikationen in der Kleidungsforschung seit den 1980er Jahren deutlich.

¹⁵⁶ Simmel 1995. S. 7-37, hier S. 11.

Dies gipfelt bei Habermas in der Frage der Partizipation.¹⁵⁷ In seinem Beitrag über die Philosophie der Mode erkannte Simmel im Jahr 1905 die gesellschaftliche Relevanz der vestimentären Kommunikation in ihrer gesamten Vielschichtigkeit und Komplexität.¹⁵⁸ Eine Grundlage boten ihm seine Beobachtungen zur Psychologie der Mode¹⁵⁹, in denen er die Klassengesellschaft beleuchtet und ihre systematischen Zusammenhänge erkennt: Das Individuum hebt sich durch modische Innovation dabei von der Mehrheit ab. Die aus der Industrialisierung resultierende massenhafte Produktion von Konsumgütern stellt er exemplarisch der Haute Couture, der *artisanat*, gegenüber. Die sozialpsychologische Sicht Georg Simmels kulminiert mit der ökonomischen Perspektive Werner Sombarts in einer entscheidenden Erkenntnis: Über die Mode wird der defizitäre weibliche Subjektstatus deutlich. Auch wenn Simmel und Sombart aus weiteren Beobachtungen unterschiedliche Ableitungen treffen, decken sich ihre Ansichten über die Mode als Parallele der Urbanisierung des 19. Jahrhunderts und ihrer Dynamik als Merkmal einer hochnervösen Zeit.¹⁶⁰ Der viel zitierte Ausspruch Sombarts „Die Mode ist des Kapitalismus liebstes Kind“¹⁶¹ ist der Beweis für ein ökonomisch gewordenes Modesystem, in dem durch strategische Ausrichtungen der Konsum vorangetrieben wird. Der englische Psychiater John Carl Flügel publizierte 1930 unter dem Einfluss der sich etablierenden Psychoanalyse den Beitrag ‚The Psychology of Clothes‘¹⁶² Als Sozialreformer gehörte er auch der ‚Men’s Dress Reform Party‘¹⁶³ an und untersuchte dezidiert die

¹⁵⁷ Vgl. Habermas, Jürgen: Erläuterungen zur Diskursethik. Frankfurt a. M. 1992.

¹⁵⁸ Vgl. Simmel 1995.

¹⁵⁹ Vgl. Simmel, Georg: Zur Psychologie der Mode. Sociologische Studien, in: Ders.: Gesamtausgabe in 24 Bänden, Bd. 5, Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900, Rammstedt, Otthein et. al. (Hg.), Frankfurt a. M. 1992, hier insb. S. 106-111.

¹⁶⁰ Ober, Patricia: Der Frauen neue Kleider. Das Reformkleid und die Konstruktion des modernen Frauenkörpers. Berlin 2005, S. 90 f.

¹⁶¹ Sombart, Werner: Wirtschaft und Mode. Ein Beitrag zur Theorie der modernen Bedarfsgestaltung. Wiesbaden 1902; ders.: Liebe, Luxus und Kapitalismus. Die Entfaltung des Luxus: Der Sieg des Weibchens. 1913; siehe hierzu auch: Ullrich, Wolfgang: Habenwollen. Wie funktioniert die Konsumkultur? Frankfurt a. M. 2008, S. 26-33.

¹⁶² Flügel, John Carl: The Psychology of Clothes. London 1930. Vgl. hierzu auch: Lehnert; Kühl; Weise 2014, S. 113.

¹⁶³ Vgl.: Burman, Barbara: Better and Brighter Clothes: The Men’s Dress Reform Party, 1929-1940, in: Journal of Design History, Volume 8, Issue 4, 1995, S. 275-290, hier S. 275. Flügel sprach sich bei der ersten Versammlung der MDRP in London am 03.07.1929 für eine Innovation der männlichen Bekleidung aus: „Psychology has taught us to have faith in consciousness, in reason. We have rationalisation in industry. It is time there was rationalisation in clothes. Our motto should be ‘Better and Brighter Clothes’.” In diesem Artikel zitiert Burman außerdem Eric Gill, der eine bemerkenswerte Position für die Diversität bezieht: „Of course there is a sex war; of course women despise men and of course men are jealous of women. They have lived in different worlds; the man’s world has gone rotten and the woman’s gone silly. Let us start again and, as a symbol of our refounded unity of mind, let us wear the same clothes.” Siehe dazu: Gill, Eric: Clothes. An essay upon the nature and significance of the natural and artificial integuments worn by men and women. London 1931, hier zitiert nach Barbara Burman: Better and Brighter Clothes, 1995.

zeitgenössische klassische männliche Mode, die im Vergleich zur weiblichen Mode wenig Veränderung erfuhr. Das Einbeziehen der Beobachtung von Urvölkern und internationalen Kulturen verhalfen Flügel zu einer Verifizierung und Universalität seiner Thesen auf internationaler Ebene.¹⁶⁴ Edmund Bergler griff den Ansatz Flügels in seinem Werk ‚Fashion and the Unconscious‘ 1953 auf und spezifizierte die Mode in Verbindung mit der Psychoanalyse und dem Warenfetischismus, den Karl Marx¹⁶⁵ bereits 1867 und Werner Sombart¹⁶⁶ 1902 vertiefend reflektierte.¹⁶⁷ Die Modehistorikerin Valerie Steele führte den Freudianisch-Lacanschen Ansatz mit ihrer wesentlich späteren, 1996 erschienenen Monographie ‚Fetish: Fashion, Sex and Power‘ in extenso. Relevante psychoanalytische Erkenntnisse werden auf das erotische Potenzial der Kleidung angewendet, sie analysiert die kulturelle Konstruktion von Sexualität durch die Mode. Das Korsett bildet – neben Unterwäsche und Schuhen – einen wesentlichen vestimentären Gegenstand ihrer Untersuchung: Das begehrende Subjekt, die Phallus Thematik¹⁶⁸, das Imaginäre und das Symbolische¹⁶⁹ führt zu Steeles Synthese „Fetishizing is the Norm for Males“¹⁷⁰. Weitere Faktoren Steeles aspektiver Forschung beinhalten in foucaultschem Verständnis die Disziplinierung und Bestrafung über Kleidung. Dieser Ansatz ist für das Verständnis des gesellschaftlichen (Kapitel 2.2.1) und maschinellen Körpers (Kapitel 2.2.2) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Relevanz.¹⁷¹

In den Modetheorien erscheint erstmalig 1936 offiziell der Beitrag einer Frau: Die Modejournalistin Helen Hessel schreibt über „Sommerliche Abendkleider“.¹⁷² In rhetorischer Gewandtheit gelingt es ihr, die neuesten modischen Strömungen aus Paris unter der rigiden

¹⁶⁴ Vgl. Lehnert; Kühl; Weise 2014, S. 113.

¹⁶⁵ Karl Marx (1867): Das Kapital. Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis. Bd. 1, Berlin 1968, S. 86-89.

¹⁶⁶ Sombart, Werner: Wirtschaft und Mode, in: Bovenschen, Silvia (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt a. M. 1986, S. 80-105, hier S. 89 und 92.

¹⁶⁷ Bergler, Edmund: Fashion and the Unconscious. Madison, CT 1953.

¹⁶⁸ Vgl. hierzu auch Wolter, Gundula: Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Marburg 1988.

¹⁶⁹ Vgl. später dazu Baudrillards Hauptwerk: Baudrillard, Jean: L'échange symbolique et la mort. Paris 1976.

¹⁷⁰ Steele 1996, S. 11.

¹⁷¹ Der psychoanalytischen Forschung in vestimentärer Hinsicht widmeten sich auch Fuss, Diana: Fashion and the Homospectatorial Look, in: Critical Inquiry, Vol.18 Nr. 4, 1992, S. 713-737; Rothenberg, Molly Ann; Valente, Joseph: Fashionable Theory and Fashion-Able Women: Returning Fuss's Homospectatorial Look, in: Critical Inquiry, Vol. 22, Nr. 2, S. 372-382; Grant, Megan: Dressing Up a Self. Fashion and Kristeva's Subject in Process, in: Melbourne Journal of Politics, 24, 1997, S.128-139; Cavallaro, Dani; Warwick, Alexandra (Hg.): Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body. Oxford 1998; Bancroft, Alison: Fashion and Psychoanalysis. Styling the Self. New York 2012.

¹⁷² Hessel, Helen (auch Helen Grund): Sommerliche Abendkleider. 1936, in: Dies.: Ich schreibe aus Paris. Über die Mode, das Leben und die Liebe, Hg. von Mila Ganeva, Wädenswil 2014, S. 296-297, in: Vinken, Barbara: Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode. Stuttgart 2016, S. 265-268 und S. 546.

Kleidungsetikette des Nationalsozialismus zu bewerben. Schließlich lässt dann die Nachkriegszeit ein neues Modebewusstsein erwachen. Nachdem Christian Dior die Globalisierung der Mode mit dem ‚New Look‘¹⁷³ 1947 vorantreibt, erlebt auch der Modejournalismus eine Konjunktur ungeahnten Ausmaßes. Die damit einhergehende, sich fortsetzende Demokratisierung der Mode bietet nun für die breite Bevölkerungsschicht einen Zugang zu immer erschwinglicherer Kleidung.

Das Grundlagenwerk des Feminismus liefert Simone de Beauvoir 1949: ‚Le deuxième sexe‘ eröffnet erstmalig nicht nur den femininen Blickwinkel auf die sich etablierenden Gender Studies, sondern stellt über die Begrifflichkeit *Gender* das biologische und das gesellschaftlich-konstruierte Geschlecht in den Diskurs.¹⁷⁴ Die sexuelle Befreiung der 1960er Jahre entwickelt die Mode dann schließlich weiter als Instrument eines neuen Lebensstils, vor allem aber eines neuen Lebensgefühls – dem *Lifestyle*¹⁷⁵. Roland Barthes untersucht 1963 die theoretisch-strategische Sprache der Mode und macht diese Metasprache über Modezeitschriften als Sprachformeln deutlich: Die Sprache der Mode dient als ein Zeichensystem mit stilisierender Bedeutung.¹⁷⁶

Philippe Perrot vollzieht in seinem Werk ‚Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX. siècle‘ im Jahr 1984 eine Fortsetzung der bisherigen Analysen. Ausgehend von der Mode als Motor der Gesellschaft und der Wirtschaft prüft er über das quantifizierbare Material die Ausrichtung an den langfristigen Entwicklungen. Perrot expandiert den anthropologisch-soziologischen und wirtschaftlichen Ansatz durch die Art der Kleidung der Bourgeoisie und die möglichen Intentionen dahinter. Innovativ ist seine Hinführung zu Habitus und Haltung bezüglich der Kleidung – darüber hinaus analysiert er dezidiert die

¹⁷³ Der ‚New Look‘ (engl. ‚neues Aussehen‘) wurde von Christian Dior ursprünglich ‚Ligne Corolle‘ (frz. Blütenkelchlinie) genannt. Die amerikanische Modejournalistin Carmel Snow von der Modezeitschrift ‚Harper’s Bazaar‘ vereinfachte die französische Bezeichnung zum N. L. Christian Dior trat damit am 12.02.1947 sein Début als selbstständiger Modeschöpfer an und erlangte Weltruhm, trotz Protesten gegen den enormen Stoffverbrauch und die erneut eng geschnürte Taille. Innovativ war bei dem N. L. außerdem der weite schwingende wadenlange Rock mit einem 30 cm über dem Boden liegenden Saum, der das weibliche Bein betonte. Vgl.: ‚New Look‘, Loschek 2005, S. 380 f.

¹⁷⁴ Beauvoir, Simone de: *Le deuxième sexe*. Paris 1949.

¹⁷⁵ Dieser Lifestyle geht vor allem von der Orientierung an den Massenmedien aus. Vgl.: Venohr, Dagmar: *ModeMedien – Transmedialität und Modehandeln*, in: Wenrich, Rainer (Hg.): *Die Medialität der Mode: Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modenwissenschaft*. Bielefeld 2015, S. 109-126.

¹⁷⁶ Barthes 1985; Vgl. hierzu auch: Venohr, Dagmar: *Medium Macht Mode*. Bielefeld 2010.

über die Kleidung kommunizierten Werte, Wünsche und Bedenken des aufstrebenden Bürgertums.¹⁷⁷

Dem symbiotischen Verhältnis zwischen Kleidung und Körper widmen sich immer mehr Wissenschaftler und thematisieren die Fragestellung nach der Kleidung nicht nur als Kommunikationsmedium unter ihren Trägern, sondern auch im weiteren gesellschaftlichen Verständnis zwischen Körper und Umwelt.¹⁷⁸ Die Kleidung als kulturelle Technik und Strategie am Körper liefert in anthropologischer, kultureller sowie soziologischer Dimension ein Zeichensystem zum sozialen Status des Individuums und der Gruppe und damit Indizien über öffentliche Strukturen.¹⁷⁹ Die Postmoderne, vor allem das 21. Jahrhundert, eröffnet eine endgültige Akzeptanz der Mode als sich etablierendes wissenschaftliches Feld: Es findet die Stuserhöhung in die Kunst auf transdisziplinäre Weise statt. Die Mode- und Kostümgeschichte ist nun als wissenschaftliches Teilgebiet der Kunstgeschichte zuzuordnen. Dazu lieferten vor allem Lehnert, Kawamura, Entwistle, Esposito, Smelik, Schmelzer-Zieringer für die vorliegende Forschungsarbeit relevante Beiträge. Auch die Forschungsreihe der ‚Textile Studies‘ erscheint seit 2010 und gibt eine deutliche Indikation der Überwindung der subdisziplinären Reputation. Der zweite Band der Serie von 9 bisher erschienenen Publikationen trägt den Titel „Metatextile“ – eine Vereinigung der methodischen Möglichkeiten (Abb. 2) über das textile Medium obliegt hier dem Anspruch dieser vielseitigen Forschungsdisziplin.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Perrot: Pour une histoire. 1984, S. 17. Perrot führt dazu aus: „De même qu’au XIX. siècle le triomphe de la bourgeoisie amènera le triomphe de son costume, le faisant traverser classes et océans, imposant progressivement, avec son ordre économique, politique et moral, son code vestimentaire dans toutes ses implications commerciales et idéologiques.”

¹⁷⁸ Vgl.: Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a. M. 1984, S. 191-241; Barnard, Malcolm: Fashion as communication, London 1996, S. 98-119; Clade, Jean-Louis: Se vêtir. Art et histoire de plaisir. Yens 2008, S. 101-129; Holenstein, André: Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung. Bern 2010.

¹⁷⁹ Vgl.: Lehnert, 2012, S. 7.

¹⁸⁰ Die „Textile Studies“ werden von Tristan Weddingen herausgegeben und erscheinen als Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung seit 2010. Die Serie der bisherigen Beiträge reflektieren die Bedeutung des textilen Mediums als Technik, Material und Metapher in der Vergangenheit und in der Gegenwart der zeitgenössischen Kunst, in der Mode und der Architektur. Als Begründung liegt die noch nicht gänzlich vollzogene Beachtung des Hervortretens von Textilien als wichtiges Medium der Kunst seit den 1990er Jahren und seiner weder historisch noch theoretisch angemessenen Erörterung vor. Das Ziel dieser Forschungsreihe ist, einige der vielen Bedeutungen und Funktionen von Textilien in der zeitgenössischen Kunst zu beleuchten, um so Grundzüge einer „Metatextil“-Theorie zu entwerfen. Die Reihe der „Textile Studies“ zeichnet sich durch ein gewebtes Etikett aus, das von sogenannten „Patronenzeichnungen“ inspiriert ist und auf den Umschlagkarton des Buches geklebt ist. Vgl.: Weddingen, Tristan: Textile Studies 2, Metatextile. Identity and History of a Contemporary Art Medium. Berlin 2011.

Auf die weitere Entwicklung der Kleiderforschung blickt Gundula Wolter mit großer Zuversicht: „Kleiderforschung wird immer professioneller und vielseitiger. Zwar gilt sie noch immer als Orchideenfach, aber sie ist auf einem guten Weg, sich universitär zu etablieren. [...] Ich freue mich sehr über die Entwicklung der letzten dreißig Jahre und habe den Eindruck, dass dieser Trend sich fortsetzt.“¹⁸¹ Dazu bemerken auch König, Mentges und Müller: „Drei der wissenschaftsgeschichtlich und gesellschaftsanalytisch markantesten Entwicklungen, mit denen sich die Modetheorie konfrontiert sah und sieht, sind erstens die strukturelle Demokratisierung der Mode und des Modekonsums seit Beginn des 19. Jahrhunderts, zweitens die Genese qualitativ neuer, teilweise als Trickle-Up-Effekte gedeuteter Modeformen und -ästhetiken in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts [...] bis hin zur Darbietung sogenannter Ästhetiken des Hässlichen [Anti-Fashion¹⁸² - Anm. d. Verf.] in den 1980er und 1990er Jahren, sowie drittens die gegenwärtig fortschreitende Medialisierung der Mode [...].“¹⁸³ Gerade für die Analyse einer vestimentären Kommunikation weiblicher Intellektueller in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist auch die Mediengeschichte für die Modegeschichte von besonderer Relevanz, denn sie beinhaltet für die Materialität die optische und theoretische Modekultur.¹⁸⁴ Einem methodisch neuen, interdisziplinären Forschungsansatz geht die Kunst- und Modehistorikerin Birgit Haase in ihrer Dissertation nach, indem sie eine vergleichende Untersuchung von Kleidungsdarstellungen im Bild und zeitgenössisch erhaltenen Realien durchführt. Exemplarisch wird Claude Monets Gemälde „Femmes au jardin“ von 1866 durch Haase als Werk mit besonderer modegeschichtlicher Bedeutung herangezogen und mit Bild- und Textquellen, im Speziellen aber mit sieben, bisher wenig bekannten Kleidungsstücken dieser Zeit konfrontiert. Über diese konkrete Einzelstudie hinaus verdeutlicht Haase die Verbindung der in Bildern visualisierten Wirkung von Kleidung mit existenten Originalobjekten als Ergänzung und Präzision sinnlicher Wahrnehmung. Damit betont sie die Notwendigkeit des

¹⁸¹ Kloth-Strauß 2020, siehe Anhang.

¹⁸² Anti-Fashion: auch Intellektuellen-Mode oder Protestkleidung; Bezeichnung für jene seit gegen Ende der 1960er Jahre aufkommende, meist von jugendlichen Subkulturen getragene Mode, die bewusst kontrovers zur bürgerlichen Mode, insbesondere der Konfektionsmode und der Haute Couture steht. Die Anti-Fashion versteht sich als individueller Ausdruck, der gerne die Nachlässigkeit und Autarkie betont. Vgl.: „Anti-Mode“, Loschek 2005, S. 103. Samantha Holland verweist auf das Paradoxon der Anti-Fashion, sie bemerkt: „[...] one can only avoid being fashionable by knowing what is fashionable.“, Vgl.: Holland, Samantha: *Alternative femininities: Body, Age and Identity*. New York 2004, S. 77-79, hier: S. 77.

¹⁸³ Vgl. König; Mentges; Müller 2015, S.17. Hierzu auch: Wenrich, Rainer (Hg.): *Die Medialität der Mode: Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft*. Bielefeld 2015.

¹⁸⁴ König und Mentges konstatieren weiter, das neue Medieninteresse gehe der Wissenschaftspräsenz jedoch derzeit eindeutig voraus. Vgl.: König, Gudrun M.; Mentges, Gabriele (Hg.): *Medien der Mode. (Textil – Körper – Mode; Band 6)* Berlin 2010, in: König; Mentges; Müller 2015, S.15.

Diskurses zwischen der möglichen fiktionalen Kleidung im Bild und der dreidimensionalen materiellen Realie.¹⁸⁵

Seit den 1990er Jahren zeichnet sich über den digitalen Wandel zudem die Entwicklung einer innovativen Form der Kleidung ab: die virtuelle Mode. Diese Disziplin manifestiert sich derzeit in der vierten Dimension des virtuellen Raumes und eröffnet eine weitere Perspektive der Kleidungsforschung als Wissenschaftsdisziplin, die der KI entspringt.¹⁸⁶ Als immaterielle Kurationsform wird sie die soziologischen, kommunikativen und materiellen Forschungsaspekte in eine Revision bringen und, wie eingangs des Kapitels erwähnt, die medialen, wirtschaftlichen und technischen Faktoren weiter in den Vordergrund rücken. Auch digitale Influencer in der Form eines computergenerierten Bildes oder Bewegtbildes – dem CGI¹⁸⁷ – liefern in den sozialen Netzwerken eine Form der Verschmelzung von Mensch und Maschine. Sie sind zugleich die neuen digitalen Models, die schon einige Kollektionen und Werbekampagnen für bedeutsame Modehäuser präsentiert haben.¹⁸⁸

Resümierend stellt sich für die methodischen Möglichkeiten der Kleidungsforschung in der Kunstgeschichte und ihre Relevanz eine Entwicklung heraus, die – jeweils im Einzelnen betrachtet – ein Potential für Fusionen, und damit auch für eine Revision der Kleidungsforschung birgt. In Ansätzen ist dies bereits erfolgt, gegenwärtig bildet die Kleidungsforschung holistisch betrachtet jedoch tendenziell noch ein Forschungsdesiderat, gerade in Bezug auf Mode und Malerei. Die drei genannten Säulen der kostümgeschichtlichen Forschung – Bild, Text und Realie – übernehmen einen außerordentlichen Stellenwert für die methodischen Möglichkeiten.

¹⁸⁵ Vgl. Haase, Birgit: Fiktion und Realität. Untersuchungen zur Kleidung und ihrer Darstellung in der Malerei am Beispiel von Claude Monets „Femmes au jardin“. Weimar 2002.

¹⁸⁶ Das digitale Modehaus ‚The Fabricant‘ aus Amsterdam fertigt hochpreisige Einzelstücke (im vierstelligen Preissegment) als Beispiel der ‚digital Couture‘. Ein weiteres Beispiel ist der skandinavische Modehändler ‚Carlings‘. Bereits 2018 lancierte diese Firma eine Modedkollektion aus 19 digitalen Kleidungsstücken zu Preisen zwischen 10 und 30 Euro. Die Kunden senden nach dem Kaufvorgang eine Photographie von sich an eine der beiden genannten Firmen, um das Kleidungsstück dort virtuell anziehen zu lassen.

Vgl.: <https://www.welt.de/icon/mode/article207896541/Virtuelle-Mode-fuer-eine-Gesellschaft-die-zunehmend-im-Netz-lebt.html>, Stand 16.05.2020.

¹⁸⁷ CGI: Computer Generated Imagery. Barbara Flückiger erläutert die Kreation des CGI als dreidimensionale Computeranimation und diskursiviert die Materialität und die Körperlichkeit in der zweiten, dritten und vierten Dimension. Vgl.: Flückiger, Barbara; Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer. Marburg 2008, S. 25, 276-288 und 417-432.

¹⁸⁸ Kröner, Magdalena: Wer braucht echte Influencer, wenn es virtuelle Wesen gibt?, in: Frankfurter Allgemeine Quaterly, Ausgabe 02/19, S. 16 f.

2.2. Die Entstehung der Körperbilder

2.2.1. Der gesellschaftliche Körper

Mit der französischen Revolution veränderte sich das Körper- und Modebild in der Gesellschaft Frankreichs maßgeblich (Abb. 3 und 4). Die Abschaffung der Kleiderordnung, ebenso wie die der Zunftgesetze, bildeten das Fundament für die Gründung der Konfektion, die um 1840 bis 1914 den Kleidungsbedarf des Bürgertums deckte.¹⁸⁹ Zur Bestimmung der standesgemäßen Repräsentation der Kleidung und der Aufwandsbeschränkung dienten Kleiderordnungen bis 1789 als Gesetze zur Wahrung gesellschaftlicher Hierarchien und ökonomischer Interessen. Seit dem Altertum bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert wurden Kleiderordnungen von den Landesherren, von Reichstagen und selbständigen Stadtverwaltungen erlassen. Die Kleidungsprivilegien der Oberschicht zeichneten sich dabei in Europa auch durch zeitlich begrenzte Limitierungen eines Ehrenrechtes als Strafmaßnahme aus.¹⁹⁰

Die Frauenkleidung des 19. Jahrhunderts stellt einen Seismographen des zeitgenössischen Geschmacks und Lebensstils dar. Eine Teilnahme an den sozialen und technischen Veränderungen fand im Leben der Frau nur unmittelbar statt, vor allem die Frauen des gehobenen Bürgertums waren hier nahezu ausgeschlossen. Die Frau war bis zum ersten Weltkrieg vor allem den häuslichen und gesellschaftlich-repräsentativen Konventionen verpflichtet. Ingrid Loschek bemerkt dazu: „Modische Impulse [...] gingen von Aristokratinnen, Demimondänen

¹⁸⁹ Vgl. Loschek 2005, S. 59-67.

Dazu auch: Clade, Jean-Louis: *Se vêtir. Art et histoire de plaire*. Yens 2008, S. 73-86.

¹⁹⁰ Vgl. Loschek 2005, S. 309-310.

und ab dem letzten Drittel des Jahrhunderts von Bühnenkünstlerinnen aus. Die Großbürgerin bestimmte und vermittelte die Mode.“¹⁹¹

Von nun an wurde die Mode somit nicht mehr primär vom Adel, sondern auch von den *Nouveaux Riches* und der Bourgeoise bestimmt. Die Mode bildete sich folglich unabhängig von den Residenzen und simultan mit der Urbanisierung in den Großstädten – allen voran in Paris.¹⁹²



Abb. 3:

Alexis Chataignier: Ah! Quelle antiquité!!! Oh! Quelle folie que la nouveauté..., 1797.

¹⁹¹ Ebd. S. 59-67.

¹⁹² Perrot 1994, S. 6-7; Steele, Valerie: Paris Fashion. A cultural history. New York 1998, S. 5-11. Die genauere Bedeutung der metropolitischen Kleidung in Paris wird im 3. Kapitel reflektiert.



Abb. 4:

Johann Friedrich Bolt: Costüme:

„Ah! Welch Überbleibsel! Oh! Welch neue Modeverrücktheit!“, 1814.

Die Literaturwissenschaftlerin Miranda Gill gibt zu bedenken, dass sich die Polarisierung der geschlechtlichen Identität nach der französischen Revolution verschärfte. Diese Entwicklung resultierte aus dem 18. Jahrhundert, in dem Mode ein immer wichtigeres Instrument des steigenden Bewusstseins für die geschlechtliche Individualität wurde.¹⁹³ Die Körperwelten des 19. Jahrhunderts sind aufgrund der immensen gesellschaftlich-ökonomischen Umbrüche starken Divergenzen ausgesetzt, die Philippe Perrot in seinem Werk über den weiblichen Körper vom 18. bis zum 19. Jahrhundert anschaulich resümiert: „[...] Mais le XIX^e siècle ouvre d’abord et surtout l’ère des foules anonymes où l’individu n’existe que par le signe particulier [...]. Série statistique et signalement anthropométrique, confection industrialisée et sur-mesure artistique, cimetière collectif et tombe individuelle, maisons standardisées et numérotées:

¹⁹³ Gill, Miranda: *Eccentricity & the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris*. New York 2009, S. 57.

incessant va-et-vient du *moi*, ballotté, tiraillé entre ces exigences nouvelles de l'uniformisation et de la distinction, du conformisme et de la personnalité."¹⁹⁴

Die kurze Periode des Directoire brachte diese Individuen in einer besonders modischen Erscheinungsform mit der *Merveilleuse* und dem *Incroyable* hervor. Die *Merveilleuse*, die *Wunderbare*, kleidete sich modisch exalziert und hatte ihren Auftritt an der Seite des *Incroyable*, des *Unglaublichen*, der die zeitgenössische Mode durch Extravaganz persiflierte.¹⁹⁵ Das von Christian Dior in den 1940er Jahren begründete Modediktat der saisonalen oppositionellen Silhouette¹⁹⁶ scheint hier ihren Ausgangspunkt zu haben: Alexis Chataignier und später auch Johann Friedrich Bolt zeigen in ihren zeitgenössischen Lithographien die neuen Körper- und Kleidungsmoden des Ancien Régime und des Empire nach der französischen Revolution (Abb. 3 und 4). Der Kulturhistoriker Friedrich Wendel bemerkt dazu, es sei ein Novum der Zeit „mit einem Kleidungsstück intimer Art zu kokettieren“.¹⁹⁷ Die Antikenrezeption in der *Mode à la grecque* äußerte sich in der Kreation der Empire-Linie durch eine Chemise mit Bindung eines Bandes unter dem Busen.¹⁹⁸ Die „epochemachende Madame Tallien“ setzte dazu feinste und durchsichtige Musselinstoffe ein, die meist an einem Bein hochgerafft wurden, um den Blick auf die antikisierenden Sandalen und – erstmalig in der Modegeschichte – auf das Bein freizugeben. Nachhaltigen Erfolg feierte dieses freizügige Hemdkleid im gehobenen Bürgertum.¹⁹⁹ Wendel bemerkt dazu: „Dies Kostüm à la Grecque soll nicht verhüllen, sondern enthüllen, und die vorgegebenen sanitären und romantisch-ästhetischen Gesichtspunkte verdecken nur höchst mangelhaft die erotischen Absichten, auf die man hinauswollte.“²⁰⁰ Die Empirelinie befreit vorläufig den weiblichen Körper von dem körperdeformierenden Korsett und ist Synonym für die Freiheitsbestrebungen der Gesellschaft und der Demokratisierung der Mode. Gleiches gilt für den *Incroyable* in männlicher Erscheinungsform: Der *Frac habillé* wird durch subversive Patronage – das Revers wird übergroß inszeniert – ins

¹⁹⁴ Perrot geht hier von der Theorie Simmels aus. Vgl. Perrot, Philippe: *Le travail des apparences. Le corps féminin XVIII^e-XIX^e siècle*. Paris 1984, S. 106.

¹⁹⁵ Clade, Jean-Louis: *Se vêtir. Art et histoire de plaisir*. Yens 2008, S. 80-86.

¹⁹⁶ Das Modediktat wurde von Christian Dior eingeführt, indem er jede Saison Kleider mit einer neuen Linienführung lancierte. Vgl. Clade, Jean-Louis: *Se vêtir. Art et histoire de plaisir*. Yens 2008, S. 177-179.

¹⁹⁷ Wendel, Friedrich: *Die Mode in der Karikatur*. Dresden 1928, S. 79.

¹⁹⁸ Loschek 2005, S. 221.

¹⁹⁹ Vgl. Schmauß, Beatrix: *Blaustrumpf und Kurtisane. Bilder der Frau im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1991, S. 56.

²⁰⁰ Wendel 1928, S. 104.

Groteske überführt.²⁰¹ Die *Coiffure à la Victime* visualisiert eine Frisur wie von der Guillotine geschnitten und die aufkommende Krawattenmode, zunächst über Schals, schützt den Hals symbolisch-postrevolutionär vor dem Enthauptungswerkzeug und dient, je nach Knotenbindung, der Mitteilung des Gemütszustandes des Trägers.²⁰² Die weiblichen und männlichen Körperwelten dieses mondänen Paares ähneln sich in Bezug auf den Jugendkult als auch in Bezug auf das Androgyn – dies äußert sich körperlich wie vestimentär.²⁰³ Die körperlich „sehr zierliche, jugendliche und schlanke Gestalt“ des Mannes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts machte sich besonders durch die schmale Taille, die Gehröcke und die sehr schmal geschnittenen Hosen bemerkbar.²⁰⁴ Walter Benjamin bemerkt dazu: „Jede Generation erlebt die Moden der gerade verflochtenen als das gründlichste Antiaphrodisiacum, das sich denken lässt. Mit diesem Urteil trifft sie nicht so sehr daneben wie man annehmen könnte. Es ist in jeder Mode etwas von bitterer Satire auf Liebe, in jeder sind Perversionen auf das rücksichtsloseste angelegt. Jede steht im Widerstreit mit dem Organischen. Jede verkuppelt den lebendigen Leib der anorganischen Welt. An dem Lebenden nimmt die Mode die Rechte der Leiche wahr. Der Fetischismus, der dem sex-appeal des Anorganischen unterliegt, ist ihr Lebensnerv.“²⁰⁵

Zur Zeit des Empire, um 1800-1820, war die Damenmode durch Chemisen geprägt; die Empirelinie entspricht der taillenunbetonten H-Silhouette und akzentuiert nur noch den weiblichen Busen als primäres Geschlechtsmerkmal. Diese dünnen, in Bleistiftform gerade geschnittenen Kleider wurden unter dem Busen gegürtet und nach 1806 durch die *Schute*²⁰⁶ ergänzt.²⁰⁷ Diese Erscheinungsform ist als erste Kontraposition auf die Mode des Barocks und als physischer und psychischer Befreiungsakt zu verstehen.²⁰⁸ Aus feinstem, semitransparentem Muselinstoff gefertigt, gab das Kleid einen Blick auf den Körper frei, und die *Merveilleuse* verstärkte diese Provokation bei allen klimatischen Gegebenheiten; regnete es, verhalf die Nässe

²⁰¹ Beurden, Leontien van: Over mode en mensen. Tien eeuwen kostuumgeschiedenis. Nijmegen 1994. S. 124-126.

²⁰² Perrot 1994, S. 117-120, hier S. 119; Loschek, Ingrid: Accessoires. Symbolik und Geschichte. München 1993, S. 150 f.

²⁰³ Perrot, Philippe: Le travail des apparences. Le corps féminin XVIII^e-XIX^e siècle. Paris 1984, S. 103 f.

²⁰⁴ Teichert, Gesa C.: Mode. Macht. Männer. Kulturwissenschaftliche Überlegungen zur bürgerlichen Herrenmode des 19. Jahrhunderts. Münster 2013, S. 129.

²⁰⁵ Benjamin 1982, S. 130.

²⁰⁶ Die *Schute* (auch *Capote*) ist ein Haubenhut für Frauen des 19. Jahrhunderts in unterschiedlichen modischen Formen, immer die Ohren bedeckend und mit Kinnband und *Bavolet* (Nackenschleier). Vgl. „Schute“, Loschek 2005, S. 439.

²⁰⁷ Über die *Schute* äußerte sich Helen Grund als „Gebrauchsanweisung“ für den Mann. Die breiten Ränder seien aufgeklappt und deuteten auf diese Weise an, „wie die Krinoline aufgeklappt werden muß, um dem Mann die geschlechtliche Annäherung an die Frau leicht zu machen.“, in: Benjamin, 1982, S. 131.

²⁰⁸ Vgl. Thiel 1982, S. 289.

zu einem noch körperbetonterem Auftritt.²⁰⁹ Das männliche Pendant des *Incroyable* kehrt nun ostentativ seine Beine durch die enganliegende Hose ab der Taille hervor.

In der bürgerlichen Mode wurde von nun an ausgeprägter in Bezug auf Tages- und Abendkleidung differenziert. Das Tageskleid war hochgeschlossen, das Altdeutsche Kleid, das von 1815-1820 besonders modisch war, hatte einen aus den Niederlanden abstammenden Molens-teenkraag²¹⁰, dem Mühlsteinkragen in kleiner Form oder einen Stuartkragen, während beim Ballkleid ein Dekolleté erhalten blieb. Die spätere Bluse entwickelte sich aus einem separaten Oberteil, das tagsüber zu einem langen Rock getragen wurde. Ab den 1830er Jahren kam die Stiefelette sehr in Mode. Zuvor wurde vor allem der flache Kreuzbandschuh getragen, aus dem sich später der Pumps entwickelte. Schon bald setzten sich wieder die steiferen Kleider von kompliziertem Schnitt durch und 1824 kam mit der Epoche des Biedermeiers das Korsett zurück, nachdem die kurzfristige Befreiung des Frauenkörpers vom Korsett durch die Chemismode stattgefunden hatte (Abb. 5).

Als gesellschaftliches Spiegelbild durchläuft der flexible Mensch (vgl. Kapitel 1.2.) im 19. Jahrhundert vielschichtige Transformationen in seiner Körperlichkeit und seinen vestimentären Praktiken, die sich in der Hauptsache am weiblichen Körper zeigen. Sennett bemerkt dazu: „Auf der Höhe der Französischen Revolution erklärte die radikalste Zeitung in Paris, es könne keine wirkliche Revolution geben, wenn die Menschen sie nicht in ihren Körpern fühlten.“²¹¹

²⁰⁹ Die sogenannte Musselinkrankheit setzte aufgrund der klimatischen Gegebenheiten durch diese Mode ein. Vgl. Thiel 1982, S. 294.

²¹⁰ Molens-teenkraag: Der Mühlsteinkragen entstand als weiterentwickelte Halskrause um 1600 in den Niederlanden und setzte sich dort in der konservativen niederländischen Frauenmode, zeitweise auch in Spanien, als über beide Schultern reichende Fächerfalten, die mit Reismehlstärke stark abgesteift und mit Plissiereisen geglättet wurden, durch. Die mit der frühen Neuzeit einsetzende Geometrisierung vor allem des Frauenkörpers setzt sich im 19. Jahrhundert fort. Der unbedingte Fortschrittsglaube äußert sich um 1500 noch primär über die Denkkraft des Menschen, im 19. Jahrhundert erfährt der Mensch über die Industrialisierung eine beginnende Substituierung seiner Selbst durch die Maschine. Vgl. Bredekamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin 1993, S. 65 f. Der Maschinenglauben zeigte sich durch den Einsatz von Materialitäten aus der Industrie (Federstahl) zur Konstruktion, Dekonstruktion und Destruktion vor allem am Frauenkörper.

²¹¹ Sennett, Richard: Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation. Berlin 1997, S. 353.

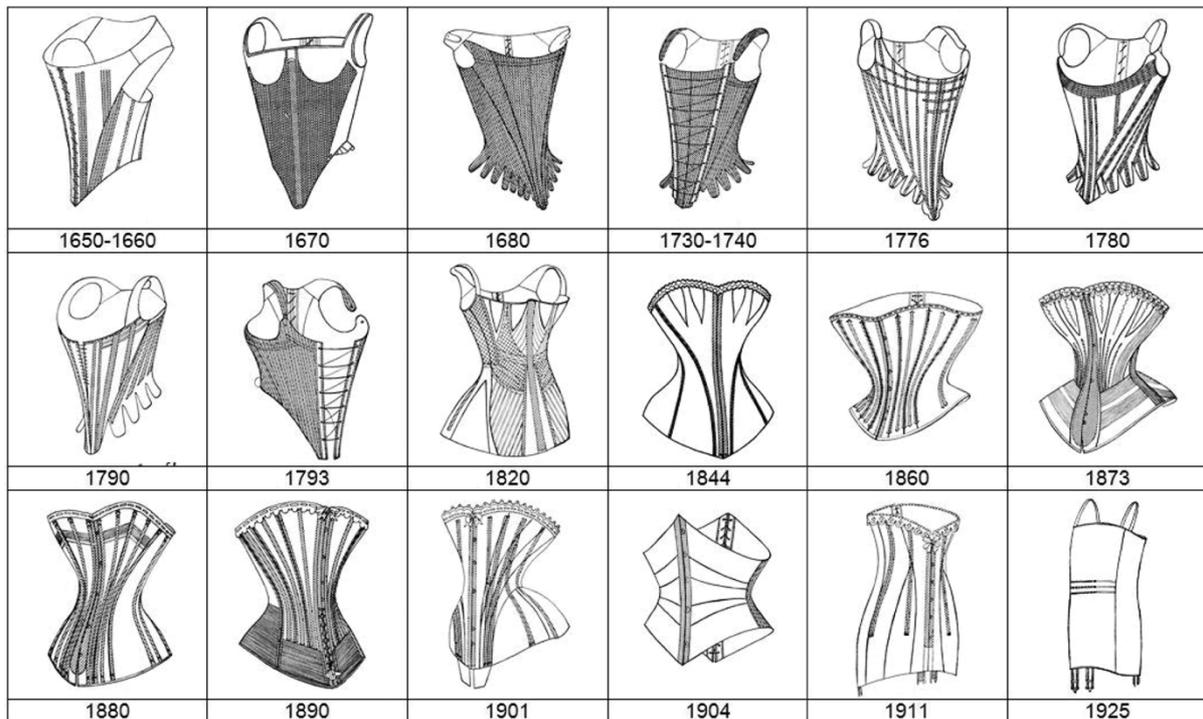


Abb. 5:

Das Korsett 1650-1925,

M. Müller & Sohn Rundschau, Fachmagazin für Mode- und Schnitt-Technik, 2019.

Dieses Erlebnis musste in der Form eines neuen Körpers erfunden werden, und dies bedeutete eine große Herausforderung in einer Gesellschaft, die soziale Unterschiede bisher immer non-verbal über die Kleiderordnungen, die Bewegung und Haltung visualisiert hatte, selbst über den Geruchssinn. Dieser neue Körper sollte auch ein Abbild der Menschen der neuen demokratischen Ordnung sein und es lag nahe, einen männlichen Körper dafür zu finden, da die Frau weiterhin als affektiv galt.²¹² Auch die Feministin Olympe de Gouges machte aufgrund der vermeintlichen rein weiblich konnotierten Emotionalität Zugeständnisse an die paternalistische Gesellschaft von gestern anstelle des Fortschrittsglaubens der Industrialisierung von

²¹² Vgl.: Ebd., S. 354-356.

morgen.²¹³ In dieser neuen Ordnung der postrevolutionären Zeit kam es zur gesellschaftlichen Desorientierung und die Menschen suchten Sicherheit in einem universellen Urbild des Vertrauens: Die weibliche, mütterliche Wärme einer Frauenfigur der durchschnittlichen Bürgerin Namens „Marianne“ erschien nun immer wieder im Alltag (Abb. 6). Ihr Körper schien demnach vertrauenserweckend und trostspendend für das gesamte französische Volk, das diese Tugenden nun besonders benötigte. Dieser verkörperte Optimismus diente als „politische Metapher“²¹⁴ der Freiheit, der Gleichheit und der Brüderlichkeit. Anstelle von autoritären Charakteristika eines monarchistischen Regimes verbildlichte das Abbild der Marianne emotionale Fürsorge und demokratisches Gedankengut.²¹⁵ Sennett verweist auf ihre omnipräsente Gegenwart „in Zeitungen, auf Münzen, in Form öffentlicher Denkmäler, die die Büsten von Königen, Päpsten und Adligen ersetzen sollten.“

Damit lieferte das Bildnis der Marianne zugleich eine Allegorie der geistigen und physischen Mobilität, ein Sinnbild für eine neue, befreite Lebensweise – ausgehend vom weiblichen Körper.²¹⁶ Der Körper der Marianne wurde jung und stark gezeigt, mit ästhetischen festen Brüsten, die zur Zeit der späten Aufklärung ikonographisch sowohl als ehrenhaft sowie als verführerisch galten. Ihre Physiognomie wurde ebenso antikenrezipierend mit vorausschauendem Blick, geradliniger Nase, vollem Mund und feinem Kinn moduliert. Ihre Kleidung visualisierte in antiken fließenden Silhouetten nach Beatrix Schmaußer mal eine „bekleidete Nacktheit“²¹⁷, mal den zeitgenössischen Kleidungsstil, jedoch immer mit dem Hinweis auf ihren energispendenden Busen, der gemäß Sennett eine „revolutionäre Speisung“ versprach.²¹⁸

²¹³ Vgl. Scott, Joan Wallach: A woman who has only paradoxes to offer; Olympe de Gouges claims rights for women, in: Melzer, Sara E.; Rabine, Leslie W. (Hg.): Rebel daughters. Women and the French Revolution. New York 1992, S. 102-120. Hier zitiert nach Sennett 1997, S. 356.

²¹⁴ Sennett 1997, S. 360.

²¹⁵ Sennett 1997, S. 362.

²¹⁶ Ebd., S. 356.

²¹⁷ Schmaußer 1991, S. 54.

²¹⁸ Sennett 1997, S. 357.



Abb. 6:

Clement, Alexandre: La France Républicaine (Marianne), 1792.

Radierung, Musée Carnavalet, Paris.

Akzentuiert wird dieser in der Lithographie Alexandre Clements kunstvoll mit einem Band, das um den Hals der Marianne gelegt unter ihrem Busen zusammentrifft und eine Waage trägt, die das Symbol der Gerechtigkeit und das Attribut der Justitia ist. Damit wird dieser weibliche Körper bildlicher Ausdruck einer hedonistischen Revolution.²¹⁹

²¹⁹ Ebd.

Dieses, aus dem Archetyp der Madonna entsprungene Frauenbild, lässt sich auch in Delacroix' Gemälde wiederfinden (Abb. 7). Der prägnante Titel „La Liberté guidant le peuple“ transportiert symbolisch das integre Bestreben der Revolution.²²⁰ Am 26. Juli 1830 erließ Karl X die sogenannten Julidonnanzen, die beinhalteten, dass die Abgeordnetenkammer aufgelöst wurde, die Pressefreiheit abgeschafft und das Wahlrecht eingeschränkt wurde. Die Rechte des Adels wurden somit erneut gestärkt, folglich verbündete sich das liberale Bürgertum mit der proletarischen Unterschicht zu Barrikadenkämpfen. Es entbrannte die erste Revolution, in der verschiedene gesellschaftliche Schichten miteinander kämpften. Am 3. August dankte Karl X. schließlich ab, sein Nachfolger wurde der „Bürgerkönig“ Louis-Philippe.²²¹

Die „Freiheit“ schreitet in allegorischer Ausführung personifiziert durch eine junge Frau im Mittelpunkt des Gemäldes auf den Betrachter zu. Sie ist die einzige Frau im Bild und ihre Entschlossenheit zum Kampf zeigt sich durch ihre energische Körperhaltung: Mit entschlossenem Blick im Seitenprofil zu ihrer Anhängerschaft der kämpfenden Revolutionäre Frankreichs umgreift sie fest umschlossen in ihrer linken Hand eine Muskete mit einem fixiertem Bajonette²²². In ihrer rechten Hand befindet sich die emporgehobene Trikolore Frankreichs. Das Gemälde ist durchdrungen von der Trikolore.

Ihr gelb-goldenes, antikenrezipierendes Kleid ist an ihrer Schulter herabgeglitten und legt ihre Brüste frei, der rote Gürtel aus schlichtem Seil weht zerrissen im Wind und verdeutlicht in doppelter Bindung um die Taille die couragierte, dynamische Bewegung.²²³ Delacroix polarisiert in goldenem Schnitt gekonnt den kämpferischen weiblichen Körper im Kleid mit den leblosen Körpern der gefallenen Revolutionäre in Uniform. Als ein bedeutendes Element ihrer Kleidung – ebenso wie bei Marianne – gilt ihr Kopfschmuck, die phrygische Mütze, die damals auch als „Freiheitsmütze“ bekannt war.²²⁴

²²⁰ Duby, Georges; Perrot, Michelle (Hg.): Geschichte der Frauen, Bd. 4, 19. Jahrhundert. Berlin 2012, S. 322.

²²¹ Bauer, Franz J.: Das lange 19. Jahrhundert. Profil einer Epoche. Stuttgart 2004.

²²² Das Bajonette ist eine am Lauf von Schusswaffen befestigte klassische Stichwaffe. Das Gewehr ist ein Modell von 1816, das für technischen Fortschritt steht. Delacroix vereint damit einen vermeintlichen Widerspruch. Vgl.: Slanina, Sabine: Vom Ereignisbild zum Bild-Ereignis. „Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden“ von Eugène Delacroix, in: Fleckner, Uwe: Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst. Berlin 2014, S. 253–265.

²²³ Slanina, Sabine: Vom Ereignisbild zum Bild-Ereignis. „Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden“ von Eugène Delacroix, in: Fleckner, Uwe: Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst. Berlin 2014, S. 253–265.

²²⁴ Werth, Saskia: Fischer oder Revolutionär? Masaniellos Bühnenkostüm als Kleiderbild und sein Verhältnis zur rekonstruierbaren Realität, in: Zitzlsperger, Philipp (Hg.): Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung. Textile Studies I. Berlin 2010, S. 167-180.



Abb. 7:
Eugène Delacroix: La liberté guidant le peuple, 1830.
Musée du Louvre, Paris.

Die Jakobiner trugen sie zur Zeit der französischen Revolution, um ihre politische Ausrichtung zu bekennen und glaubten, dass in der Antike freigelassene Sklaven diese Mütze anzogen, um ihren kürzlich erlangten Freiheitsstatus zu symbolisieren.²²⁵ Die Metapher der Marianne setzt sich hier fort: Der Körper der „Freiheit“ symbolisiert das zeitgenössische – erotisierte – Schönheitsideal: Emanzipation, Rebellion und Sieg in einem. Zudem spielt Delacroix auf das geforderte Recht der Saint-Simonisten und Fourieristen auf „Rehabilitierung des Fleisches“ an. Dies bedeutete eine Ablehnung der christlichen Enthaltensamkeit und der an die Ehe gebundene

²²⁵ Ebd., Delacroix setzt weitere Symbole wie das Briquet, die Schürze, das Arbeitshemd, die Matrosenhose, das rot-weiße Tuch, die weiße Kokade, etc. ein, um den gesellschaftlich-revolutionären Umbruch zu verdeutlichen.

Sexualität zugunsten einer Gleichberechtigung hinsichtlich des Prinzips der freien Liebe.²²⁶ Delacroix zeigt mit der Allegorie der Freiheit, was Clement mit der Allegorie der Marianne kommuniziert: die Idee der Nächstenliebe für alle. Sowohl physiognomisch, als auch physiologisch werden diese Metaphern antikenrezipierend in ein mystifiziertes Dasein gehoben. Sennett bemerkt dazu: „Die Verehrung einer mütterlichen Figur erinnert an den Kult und die Anbetung der Jungfrau Maria; verschiedene Historiker haben auf die Ähnlichkeit zwischen dem revolutionären und dem religiösen Namen hingewiesen.“²²⁷ Diese politische und natürliche Konnotation über den weiblichen Körper als Geschichtsallegorie lässt sich anhand weiterer zeitgenössischer Figuren wie der Helvetia oder der Germania feststellen. Der weibliche – antikisierte, und damit zeitlose – Körper dient hier als inhärenter Träger und Signifikat einer Volks- und Nationalidee.²²⁸ Heinrich Heine assoziierte Delacroix' Freiheit mannigfaltig mit einer „Mischung von Phryne, Poissarde und Freiheitsgöttin“, weiterhin erinnere sie ihn „an jene peripatetischen Philosophinnen, an jene Schnellläuferinnen der Liebe oder Schnelliebende, die des Abends auf den Boulevards umherschwärmen“.²²⁹ Diese Pluralität der Produktionen von Körpern in nur einer Allegorie versinnbildlicht das zeitgenössische breite Spektrum des Bildes der Frau.

Die Epoche des hohen Biedermeier war geprägt von der modischen Silhouette der großen *Keulenärmel*, die ihren Höhepunkt um 1830 erreichten, wodurch die Taille proportional umso schmaler erschien (Abb. 8). Der dazugehörige Rock, in seinem mäßigen Umfang von Unterröcken gestützt, reichte in seiner Länge bis auf den Boden und ließ die Füße verdeckt.²³⁰ Sommerkleider hatten ein großes, ovales bis waagrechtes, die Schultern mit einbeziehendes, Dekolleté. Die Frisur band man zu einem kunstvollen Dutt.

²²⁶ Ferruta, Paola: Die Saint-Simonisten und die Konstruktion des Weiblichen (1829-1845). Hildesheim 2014, S. 76.

²²⁷ Sennett 1997, S. 357.

²²⁸ Genge, Gabriele: Die Kunst und das Wissen vom Körper, in: Körner, Hans; Stercken, Angela (Hg.): Kunst, Sport und Körper. GeSoLei 1926-2002. Berlin 2002, S. 23.

²²⁹ Heine, Heinrich: Sämtliche Schriften, Bd. 5. München 1976, S. 39-41.

²³⁰ Vgl. Thiel 1982, S. 312-313.



Abb. 8:

Candide Blaize: George Sand, 1830, Aquarel, Musée de la Vie romantique, Paris.

Bei Mädchen war das Kleid etwas kürzer und wurde mit Pantalettes, einer knöchellangen, spitzenverzierten Hose, kombiniert. Zur Zeit des Spätbiedermeier setzte sich das hochgeschlossene Tageskleid durch, das bis Anfang der 1920er Jahre die weibliche Modensilhouette dominieren sollte. Die ab 1837 anliegenden, unterhalb der Schulter ansetzenden Ärmel in

Kombination mit der Krinoline, die dem Rock eine Kuppelform gab, wurden für diese Epoche charakteristisch. Als Frisur wurde nun das in der Mitte gescheitelte Haar am Oberkopf flach gehalten und seitlich zu Spirallocken gedreht.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war der individuelle Ausdruck in den Kleidungsentwürfen der Frau erwünscht und durch den bürgerlichen Schneider vor Ort über Maßanfertigungen realisierbar.²³¹ Jeder einzelne Frauenkörper wurde noch individuell beachtet, das Handwerk der Schneiderkunst würdigte dies mit maßgeschneiderten Kreationen. Dies erfuhr eine grundlegende Veränderung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Paris erhielt von nun an durch seine einflussreiche Haute Couture eine globale Monopolstellung als Hauptstadt der Mode.²³² Die neuesten modischen Kreationen aus Paris wurden direkt bestellt, in anderen Städten in Lizenz gekauft oder imitiert.²³³

Die industrielle Revolution brachte einen noch nie dagewesenen Fortschrittsglauben – über den Maschinenglauben – mit sich.²³⁴ Nach Foucault setzte sich im 18. Jahrhundert mit dem „Erwachen eines Interesses am menschlichen Körper“ aufgrund der sich ändernden Produktionsverhältnisse hin zum Kapitalismus ein effektiverer Mechanismus zur Kontrolle und zur Disziplinierung der Gesellschaft durch, als bisher über übliche repressive Machttechniken.²³⁵ Eine Antikenrezeption bedingt eine Antikensehnsucht: Die antikisierenden Protagonistinnen der Marianne und der Liberté wurden nach der Aufklärung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch den konfektionierten, dekonstruierten, destruierten und maschinellen Körper ergänzt. Nach Laura Bieger entstehen durch die Medialisierung Körper, „die nach individuellen und kollektiven Vorstellungen und Wünschen moduliert und inszeniert werden; Körper, die durchdrungen sind von den Idealen, Werten und Konventionen einer Gesellschaft und von deren individueller Verhandlung und Internalisierung.

²³¹ Vgl. Loschek 2005, S. 65.

²³² Die metropolitische Kleidung von Paris und Berlin in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird in Kapitel 3.1.2. näher beleuchtet.

²³³ Steele 1998, S. 24-26.

²³⁴ Deleuze, Gilles: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, in: Breit, Helmut (Hg.): Kontrollgesellschaft und Schule. Wien 2005, S. 7-14.

²³⁵ Vgl. Foucault, Michel: Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a. M. 1994, S. 260.

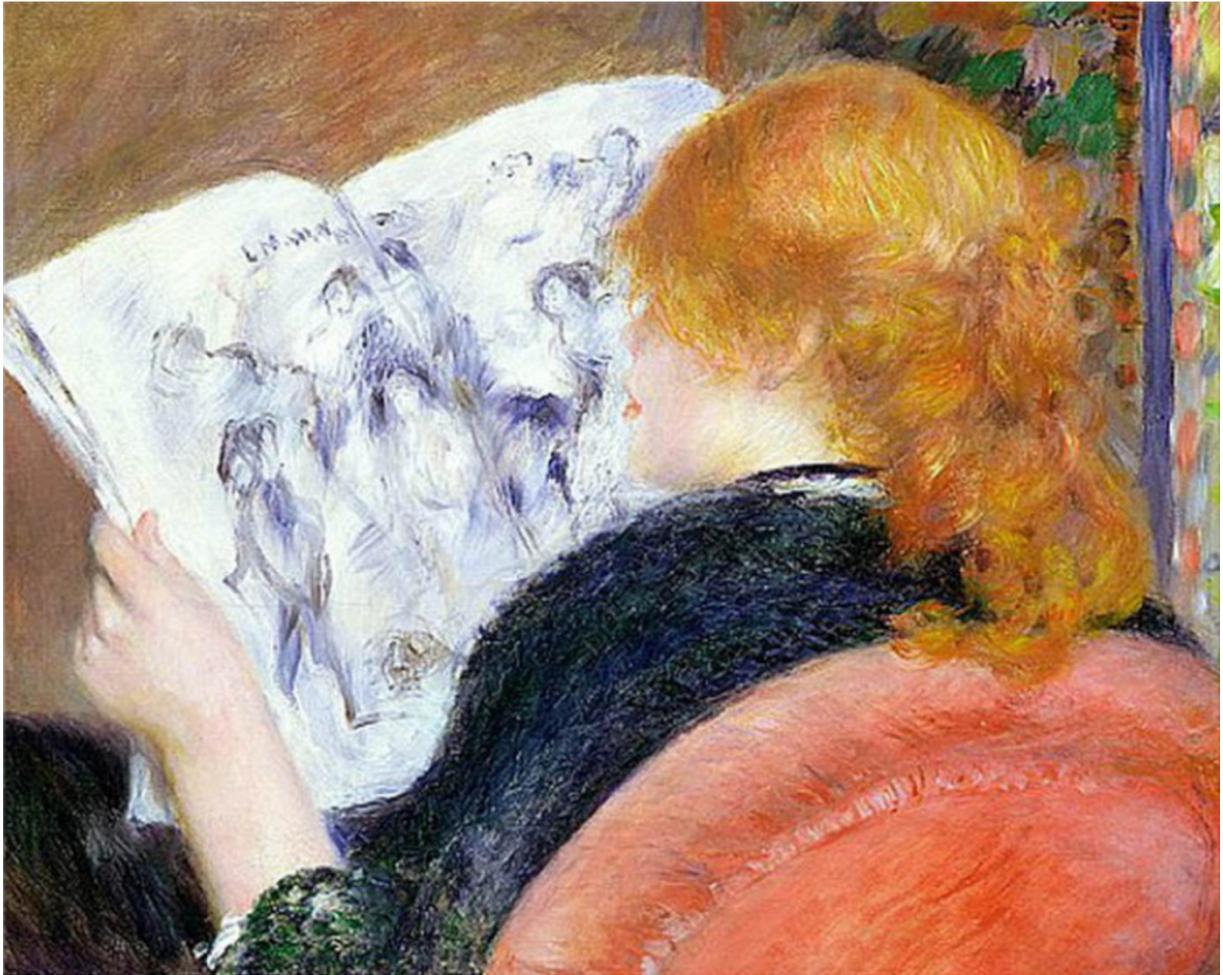


Abb. 9:
Pierre Auguste Renoir: Jeune femme lisant un journal illustré, 1880,
Rhode Island Museum of Art.

Schöne Körper nehmen dabei eine besondere Stellung ein, denn wenn wir einen Körper als schön wahrnehmen, dann wird seine existentielle Realität mit einer besonderen Konsequenz zurückgedrängt. Seine Schönheit dringt nach vorn und löst sich wie ein Überschuss ein Stück weit von ihm ab – im Auge des Betrachters wird der Körper so zum Körperbild.²³⁶ Die damit

²³⁶ Bieger, Laura: Schöne Körper, hungriges Selbst – Über die moderne Wunschökonomie der Anerkennung, in: Geiger, Anette (Hg.): Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft. Köln 2008, S. 53-68, hier S. 53.

einhergehende ästhetische Wahrnehmung des schönen Körpers löst ihn von seinen routinier- ten Handlungen und lässt ihn erhaben über sie erscheinen – der Wert und die Mechanismen seiner Produktion erlangen über die zusätzliche Ästhetik der Inszenierung einen besonderen Stellenwert in unserer Rezeption (Abb. 9).²³⁷ Seit den 1840er Jahren setzte die Verbreitung der Massenmedien über die Presse ein; die Leser der Zeitung hatten nun die aktuellsten Infor- mationen, auch über die Moden. Es war dadurch nicht mehr notwendig, Kontakte zu Handels- reisenden aufrecht zu erhalten, um darüber informiert zu sein, was gerade *en vogue* war.²³⁸ Die kategorische, prothetische Erweiterung des weiblichen Körpers über einzelne Kleidungs- stücke beschreibt Petra Leutner „Über die unheimlichen Räume des Rockes“²³⁹. Durch das Negieren des weiblichen Unterleibes, der Beine und der Füße findet gleichzeitig eine Beto- nung dieser Körperpartien statt. Die Krinoline transformiert sich demnach zu einem Signifikat des weiblichen Unterleibes. Diese Ambivalenz entspricht der sexualisierten Darstellung des weiblichen Körpers zwischen Akzentuierung und Negierung im 19. Jahrhundert.²⁴⁰ Ab 1842 wurde das gesamte Kleid als Krinoline bezeichnet, was zuvor nur den Rock darstellte. Zwi- schen der bürgerlichen Revolution und dem Aufkommen der Turnüre²⁴¹ 1848-1869 wurde schließlich die ganze Modesilhouette so genannt, die auch als „zweites Rokoko“ in die Mode- geschichte einging. Der Engländer William Thomas erfand 1856 eine leichte Krinoline aus Federstahlreifen, die mit vertikalen Bändern konstruiert wurde.²⁴² Charles Frederick Worth, der Begründer der Haute Couture, lancierte die Krinoline modisch.²⁴³ Dazu wurde der Chig- non, eine kunstvolle Nackenfrisur in Knotenform, mit der *Schute*, einer haubenartigen Kopf- bedeckung oder in den Sommermonaten ein breitbandiger Strohhut kombiniert.

²³⁷ Vgl. ebd. S. 54.

²³⁸ Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt a. M. 2002, 13. Auflage, S. 209-225, hier: S. 210.

²³⁹ Leutner, Petra: Die unheimlichen Räume des Rockes, in: Lehnert, Gertrud (Hg.): Räume der Mode, München 2012, S. 235-251.

²⁴⁰ Lehnert, Gertrud: Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis. Bielefeld 2013, S. 90.

²⁴¹ Die Turnüre stammt etymologisch ehemals von der Tournure (französisch), was (Körper-) Haltung bedeutet. Auch ‚Crinolette‘ genannt, ist sie ein halbkreisförmiges, langes Gestell aus Fischbein- oder Stahlstäben. Ebenso ein Rosshaarpolster, das um die Taille festgebunden wurde, oder die horizontalen Reifen der neuartigen Krinoline galten als Turnüre. Die Turnüren-Mode war von 1868-1875 und von 1882-1888. Vgl. „Turnüre“ in: Loschek 2005, S. 489 f.

²⁴² Vgl.: Johnston, Lucy: Nineteenth-century fashion in detail. London 2005, S. 128.

²⁴³ Sous l’ Empire des Crinolines. Musée Galliera. Ausst. Kat., Paris 2008, S. 30-37, hier S. 34.



Abb. 10:
Cul de Paris, 1869, Paris.



Abb. 11:
Käfig-Krinoline, britisch, 1868.

Als „Robe ronde“ erreichte die Krinoline um 1860 ihren größten Umfang und flachte vorne nun mehr und mehr ab; Worth führte 1864 die verlängerte Taille ein, die er *Prinzesslinie* oder *Gabrielle* nannte. Daraus entstand 1867 eine nach hinten auslaufende, kegelförmige Variante der Turnüre, dem sogenannten *Cul de Paris* (Abb. 10).²⁴⁴ Der Bezeichnung entsprechend – das Gesäß von Paris – wurde der Kleidrock mit Hilfe eines Reifengestells an der Hinterpartie hochgebauscht und damit akzentuiert. An der Vorderseite wurde der Rock teilweise opulent mit Zierbändern, Volants, Schleifen, Rüschen und Fransen versehen.²⁴⁵ Gleichzeitig galt es als modisch, den Umfang der Krinoline durch die *Polonaise*, einem Überkleid nach dem Vorbild der polnischen Nationaltracht, optisch zu verringern. Die sogenannte *Enge Mode* entstand um 1875 durch die verlängerte Kürasstaille, die die Bauschung des *Cul de Paris* durch eine körpergerechtere Silhouette verdrängte (Abb. 12).²⁴⁶

Eine erste korsettfreie Kleidungsvariante in der Frauenmode kam Ende der 1870er Jahre mit der *Robe de chambre*, dem Teekleid als Hauskleid, auf, das besonders von älteren Damen favorisiert wurde. Sukzessive nahm im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, unter anderem durch technische Entwicklungen begünstigt, die Berufstätigkeit der mittelständischen Frau zu.²⁴⁷ Funktional und zugleich der *Engen Mode* folgend, entwarf man dazu das Kostüm und den *Paletot*. Dieser zweireihige Mantel – den es silhouettenbedingt in schmalerer Ausführung auch für Männer gab – verdrängte in der Damenmode die bis dahin großen Viereckschals, die halb- bis dreiviertellangen Umhänge und Jacken, sowie die gefütterten Mantelkleider. Die Stiefelette wurde zudem vom Schuh abgelöst. Entgegen den alltäglichen Begebenheiten wurde der Kleidungsstil in der weiteren Entwicklung wieder rückschrittlich; die Turnüre erlebte ein Revival und wurde – wie 100 Jahre zuvor – als *Cul de Paris* ab 1882 bis 1888 getragen. Ebenso erhielten Ballkleider wieder die Schleppe. Neu war als elegantes Morgenkleid die *Matinée*. Eine größere Vielfalt in der Kleidungssilhouette setzte nach 1889 ein, die eine Vereinheitlichung durch das enge Oberteil und die sehr schlanke, vom Korsett geformte Taille, erfuhr. 1893 bis 1896 wurden die Oberarme in sogenannte *Ballonärmel* mouliert, die sich in einen engen Ärmel nach unten verjüngten.

²⁴⁴ Sous l' Empire des Crinolines 2008, S. 30-37, hier S. 36.

²⁴⁵ Ebd., S. 30-37, hier S. 32.

²⁴⁶ Vgl. Loschek 2005, 5. Auflage, S. 66.

²⁴⁷ Ebd.



Abb. 12:
Enge Mode: Seide mit Fischbeineinsatz, um 1873.

Die weibliche Kleidungssilhouette erfuhr ebenfalls eine Rückkehr zu den in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kreierten *Keulenärmeln*.²⁴⁸ Diese Ärmelformen findet man auch an den Blusen, die zusammen mit einem Halbrock als jugendlich-sportliche Kleidung galt. Die Röcke schwangen durch keilförmige Einsätze, ab 1898 durch zusammengesetzte Bahnen aus, bis man über eine Fortentwicklung der Schnittkonstruktion zum Glockenrock gelangte. Anstelle des *Paletots* bevorzugte man als Überkleidung nun die aus dem Reitsport inspirierte, taillierte *Redingote*. Die zunehmende sportliche Betätigung wie das Tennisspielen, Frauenturnen, Radfahren und Wandern, forderte funktionellere Kleidung und ein aufkommendes athletisches Körperbewusstsein.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schwankte die modische Silhouette zwischen sehr formierten künstlichen Körperformen und einer idealisierten natürlichen Form. Zunächst war es nur eine kleine Gruppe von Künstlern, insbesondere in England²⁴⁹, die bereits seit Mitte des Jahrhunderts versucht hatte, die Körper und die Kleidung der Frauen von künstlichen Formen, vor allem dem Korsett, zu befreien. Diese Künstlerkleider fanden jedoch zunächst keine allgemeine Nachahmung, so wenig wie das um 1898 kreierte Reformkleid (Abb. 13).²⁵⁰

Entgegen der Damenmode war die Herrenmode des 19. Jahrhunderts von einer größeren Konstanz geprägt und orientierte sich am Großbürgertum.²⁵¹ England war mit seinem funktionalen und puristischen Stil – auch zurückzuführen auf die klimatischen Verhältnisse – führend. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts machte der Mann noch seinen individuellen Stil deutlich, etwa durch Farbwahl von Gilet und Frack, und Art des Bindens der Krawatte. Der geschlossene, in kräftigen und gleichermaßen gedeckten Farben gehaltene Frack war der Tagesanzug, kombiniert mit einem geblühten, karierten oder gestreiften Gilet, langen Hosen, bis um 1820 Escarpins, danach Stiefeletten, oder Reithose und Stiefeln. In konservativen Kreisen sah man noch bis in die 1820er Jahre Zweispitz, Kniehosen und Escarpins.²⁵² In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erfreute sich der Polnische Rock – ein Gehrock –

²⁴⁸ Die im 19. Jahrhundert einsetzende Rhythmik der wiederkehrenden Modetrends wird in Kapitel 3 näher beleuchtet.

²⁴⁹ Im Angelsächsischen ist in der Zeit zwischen dem Ende des 19. Jahrhunderts und den 1920er Jahren die Rede vom „First Wave Feminism“, ab den 1970er Jahren spricht man von der „Second Wave“. Im Deutschen ist die Bezeichnung „alte“, „historische“ oder „neue“ Frauenbewegung gängig. Vgl.: Gerhard, Ute: Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1798. München 2009, S. 50-52.

²⁵⁰ Vgl. Thiel 1982, S. 376. Vgl. auch: Loschek 2005, S. 67.

²⁵¹ Perrot 1994, S. 29. Dazu auch: Johnston, Lucy: Nineteenth-century fashion in detail. London 2005, S. 7.

²⁵² Perrot 1994, S. 29-31.

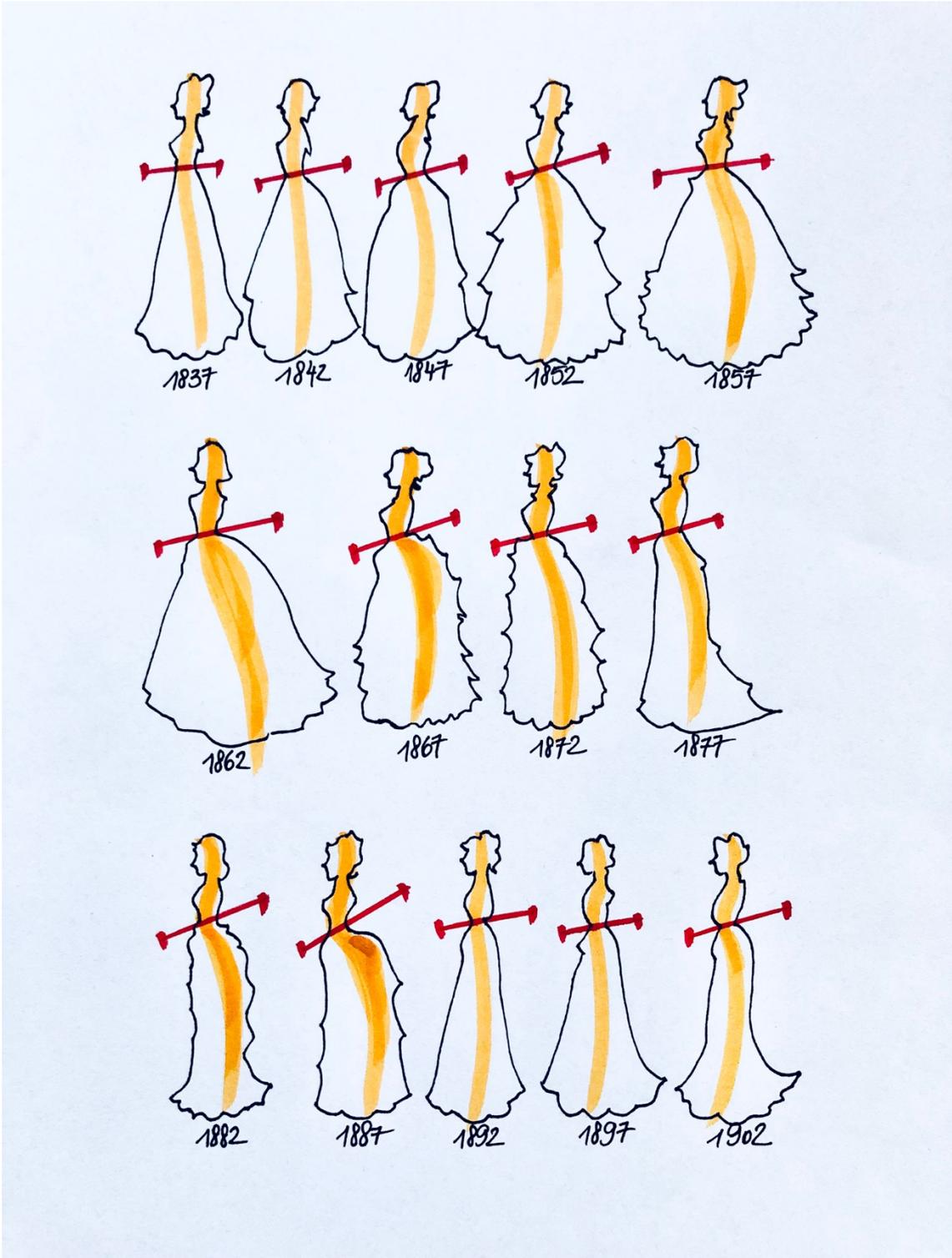


Abb. 13:
Die weibliche Silhouette und Körperhaltung durch Korsett und Krinoline im 19. Jahrhundert,
eigene Darstellung.

großer Beliebtheit. Er hatte sich um 1800 aus der Redingote entwickelt und hielt sich bis 1870 in kräftigen und gedeckten Farben, bis er schließlich zusammen mit einer Kniehose in die bäuerliche Tracht einging. Der Abendanzug des Großbürgertums war der schwarze Frack mit Zylinder und Lackpumps. Kombiniert wurde zu jeder Anzugform immer ein weißes Hemd mit Stehkragen, der sich im der zweiten und dritten Dekade zum *Vatermörderkragen* entwickelte. Um diese schlanke Körpersilhouette des Mannes zu gewährleisten, wurde neben der körperbetonenden Schnittführung auch ein Korsett getragen, was jedoch negativ rezipiert und mit Hinweisen auf die medizinischen Erkenntnisse sehr bald abgelehnt wurde.²⁵³ In diesem Zusammenhang konstatiert Gesa Teichert: „Der bürgerliche Anzug schuf einen bürgerlichen Körper ebenso, wie er einen als unbürgerlich verstandenen Körper zu verhindern suchte.“²⁵⁴ Die gesellschaftlichen Vorstellungen von der männlichen vestimentären Etikette zu unterlaufen bedeutete eine Auflehnung gegen die zeitgenössische Normvorstellung von Männlichkeit.²⁵⁵

Die ideologische und politische Gesinnung konnte man durch die Krawattenbindung betonen, die als weiße oder schwarze Halsbinde eingesetzt wurde.²⁵⁶ Der Zylinder galt als universale Kopfbedeckung in verschiedenen Varianten. Nach 1823 wurde er vor allem aus glattem Biberfilz gefertigt und in den 1830er Jahren bevorzugt aus Seide, in erster Linie für die Abendmode. Eine freigeistige oder revolutionäre Haltung zeichnete der Kalabreser 1848 aus, der den konservativ-bürgerlichen Zylinder als „Angströhre“ persiflierte. Baretts und Schlapphüte, wie auch die *Wagnerkappe*, avancierten zum Künstlerhut. Im Sommer wurden Strohhüte nach Matrosenart mit großer Beliebtheit getragen.²⁵⁷

Durch die zunehmende Technisierung und Industrialisierung vereinheitlichte und versachlichte sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts auch die Herrenmode. Das körperliche Ideal des Mannes wandelte sich von einer androgynen Figur erneut zu einer stattlicheren und breiteren Form.²⁵⁸ Vom Geschäftsmann wurde eine zurückhaltende und stets angemessene Kleidung erwartet. En Detail wurde dazu vom Herrensneider und in den Modejournalen beschrieben was es zu beachten galt, um dem Herren die Zusammenstellung seiner Garderobe zu

²⁵³ Teichert 2013, S. 129 f.

²⁵⁴ Ebd., S. 233-242.

²⁵⁵ Ebd., S. 233.

²⁵⁶ Perrot 1994, S. 117-120. Vgl. auch: Teichert 2013, S. 170-181.

²⁵⁷ Vgl. Loschek 2005, S. 59 f.

²⁵⁸ Teichert 2013, S. 131.

erleichtern.²⁵⁹ Grau- und Schwarztöne waren dabei relevant, farbige Akzentuierungen waren nun weder in der Wahl der Krawatte, noch des Gilets gewünscht. Um 1850 erschien das Jackett, das mit einer Hose aus hellerem Stoff kombiniert wurde; nach 1860 erfolgte die Kombination dann mit einer Weste und Hose aus dem gleichen Stoff. Dazu gehörten ein Hemd mit steifem Umlegekragen, Langbinder und ab 1880 Halbschuhe. Aus dem Gehrock entwickelte sich Mitte des 19. Jahrhunderts durch das Zurückschneiden der vorderen Schoßkanten der Cutaway. Als Tagesanzug blieb der Gehrock bestehen, als Abendanzug der schwarze Frack; ab 1889 trug man den Smoking, der in England als kleiner Abendanzug für den Herrenclub eingeführt wurde. Das dazugehörige weiße Hemd hatte fortan einen Klappenkragen, die Krawatten- und Schleifenformen entschieden sich nach Art des Anzugs. Farbige Hemden mit weißem Kragen, sowie das Jägerhemd, wurden nach 1890 modern. 1896 bestimmte die Bügelfalte der Herrenhose das modische Erscheinungsbild.²⁶⁰

Die Mantelformen waren – in der auf Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit ausgerichteten Herrenmode des 19. Jahrhunderts – sehr vielfältig, als abendliches Übergewand kam jedoch nur das Cape in Frage. Auch die Hutmode bot ein großes Spektrum an Formenvielfalt; neben dem aufwändigen Zylinder erschuf man eine Reihe schlichterer Hutformen, wie den *Bowler*, die vergleichbare Melone, den grauen Halbzylinder, und für den Sommer *Canotier* und Panama-hut. Über den Halbschuh zog man häufig Gamaschen. Die Frisur war auf einen sachlichen Kurzhaarschnitt festgelegt, während die Barttracht gemäß dem Vorbild Kaiser Wilhelms II. in verschiedenen Ausführungen erfolgen durfte. Als Freizeitkleidung dienten *Joppe* oder *Janker* kombiniert mit kurzer Lederhose. Den ersten Sportanzug brachte die Mode in den 1880er hervor, Norfolk-Jacke und Knickerbockerhose gaben dem männlichen Körper eine große Bewegungsfreiheit.²⁶¹ Als Spiegelbild gesellschaftlicher Verhältnisse wird das Modebild durch die Überformung nicht nur des weiblichen, sondern auch des männlichen Körpers in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts manifestiert und reproduziert. Eine Besonderheit verkörpert der Dandy, der von Walter Benjamin als „Held der Moderne“ und von Antoine Compagnon disparat als „belle figure antimoderne“ tituiert wird und damit die metropolitischen bipolaren Körperwelten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts scheinbar vereint.²⁶²

²⁵⁹ Perrot 1994, S. 29-31.

²⁶⁰ Perrot 1994, S. 29-31.

²⁶¹ Vgl. Loschek 2005, S. 61 f.

²⁶² Hörner, Fernand: Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie. Bielefeld 2008, S. 13. Unter Kapitel drei dieser Arbeit erfolgt eine nähere Betrachtung der Figur des Dandys.

2.2.2. Das neue Körperbild: der maschinelle Körper

„Es gibt keine Natur, nur die Effekte von Natur: Entnaturalisierung oder Naturalisierung.“ Das lange 19. Jahrhundert²⁶³ äußert sich im Spannungsfeld von Entnaturalisierung und Naturalisierung, um mit Jacques Derrida zu sprechen.²⁶⁴ Seit der Mitte des 19. Jahrhundert betrat das Individuum erstmalig den öffentlichen Raum, indem es sich über das Instrument Kleidung mit den industriellen Kräften verband.²⁶⁵ Die vestimentäre geometrische Linearität am Körper versprach eine Verschmelzung von Körper und Maschine zu funktionaler Schönheit.²⁶⁶ Diese zu diesem Zeitpunkt immer homogener werdende Kleidung führte dazu, dass die Menschen sich eine stets verfeinerte Lesart der Kleidung ihres Gegenübers aneigneten, denn der Auftritt im öffentlichen Raum brachte neue – nonverbale – Verhaltensregeln hervor, die bis dato vor allem aus dem Theater bekannt waren.²⁶⁷ Das öffentliche Leben bot nun Raum für verkörperte Distinktionsmerkmale, die den Wunsch bargen, auf die Charakterzüge des Menschen schließen zu können.²⁶⁸ Das individuelle Erscheinungsbild wurde über die Konfektionskleidung uniformiert und entsprach damit den urbanen Modekonventionen. Richard Sennett konstatiert, die Menschen wollten sich aufgrund der gesellschaftlichen Umbrüche in der Großstadt schützen und dies erreichten sie über die unauffällige Vermischung mit der Menge.²⁶⁹ Als Charles Frederic Worth 1857 seinen ersten Modesalon in Paris eröffnete, hatte die maschinelle Produktion von Kleidung für bestimmte Fertigungsprozesse selbst die Haute Couture erreicht. Die Demokratisierung der Mode setzte damit ein und das differenzierte Erscheinungsbild der

²⁶³ Bauer 2004.

²⁶⁴ Derrida, Jacques: Donner le Temps. Paris 1991.

²⁶⁵ Sennett 2002, S. 209-225, hier: S. 209.

²⁶⁶ Vgl. Eco, Umberto: Die Geschichte der Schönheit, 3. Auflage. München 2009, S. 381f.

²⁶⁷ Sennett 2002, S. 209-225, hier: S. 209.

²⁶⁸ Ebd., S. 209-225, hier: S. 210.

²⁶⁹ Ebd., S. 213.

hohen Gesellschaft und des Bürgertums näherte sich an.²⁷⁰ Der neue Lebensstil zwischen öffentlichem und privatem Dasein führte zu einer Unterdrückung der Gefühle, um die Kontrolle für den eigenen Auftritt zu sichern.²⁷¹ Gundula Wolter bemerkt zudem: Als „Mängelwesen mit Verstand strebt der Mensch stets danach, seine biologische Determiniertheit durch Erfindungen auszugleichen.“²⁷² Demnach lässt sich über Gundula Wolters Beobachtung hinaus der Aspekt der menschlichen Unvollkommenheit und Imperfektion hinzufügen, die für die Öffentlichkeit und den fremden Blick nun erstmalig offenbart wurde.²⁷³

Die Hygieniker des 19. Jahrhunderts waren der Überzeugung, dass nur diejenigen ihren Körper wirklich zu beherrschen und zu genießen vermochten, die den Reiz kontrollieren konnten.²⁷⁴ Dazu bemerkt Philipp Sarasin: „Die Beschäftigung mit der Reiztheorie, mit der Individuierung und der Sexuierung des Körpers als zentralen Elementen einer Genealogie des modernen hygienischen Diskurses hat uns allerdings von der Frage weggeführt, in welchem diskursiven Schema sich über den Körper reden lässt – das heißt über die Haut, die Muskeln und die Nerven, über das Geschlecht, die Empfindungen und Reize, und damit auch über Gesundheit und Krankheit, über das Genießen und den Tod.“²⁷⁵ Ausgehend vom Rad als Reproduktion der Sonne und der absoluten Vollkommenheit des Kreises haben sich zunächst immer religiöse Konnotationen in Bezug auf die Maschine genährt. Diese entstandenen komplexeren Maschinen, zu denen unser Körper keinen direkten Kontakt mehr hatte, wurden zunächst in Form der Windmühle und der Förderschnecke entwickelt. Als ein Bewusstsein der übermenschlichen Kraft der Maschinen aufkam, ging damit auch ein Erschrecken über ihre Monstrosität einher.²⁷⁶ Definitorisch ist die Maschine in Bezug auf den menschlichen Körper eine Prothese oder eine künstliche Konstruktion zur Expansion seiner physischen Fähigkeiten. Die

²⁷⁰ Ebd., S. 211.

²⁷¹ Ebd., S. 209-225, hier: S. 225. Diesen Aspekt führen auch Goffmann und Perrot an.

²⁷² Wolter, Gundula: Das technische Kleid, in: Kunstforum, Dressed! Art en Vogue. Bd. 197, S. 176-199. Ruppicheroth 2009, S. 177. Hier zitiert nach Barbe, Josephine: Figur in Form. Geschichte des Korsetts. Bern 2012, S. 12.

²⁷³ Dieser Diskurs reicht bis in den Beginn der Eliminierung des Menschen durch Dekonstruktion und Destruktion am Körper. Vgl. Steele, Valerie: The Corset. A Cultural History. London 2001, S. 35.

²⁷⁴ Vgl. Sarasin, Philipp: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914. Frankfurt a. M. 2001, S. 93-94.

²⁷⁵ Sarasin, Philipp: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914. Frankfurt a. M. 2001, S. 93-94. In Bezug auf den Hygienediskurs des 19. Jahrhunderts stellt Sarasin schließlich die daraus resultierenden Fragen: „In welcher Sprache soll all das, was außerhalb des Gehirns da ist und als ‚Körper‘ rubriziert darauf drängt, am Leben zu bleiben, in Worte gefasst werden? Welche Sprache wird in der Moderne zu dem Ort, an dem dieses Außerhalb des denkenden Ichs erscheint? In welchen diskursiven Formen erscheint jener Körper, den die Hygieniker den Bürgern als ihre innerste Wahrheit vor Augen stellen?“

²⁷⁶ Vgl. Eco 2009, S. 383.

Ästhetik der Maschinen kommt durch die Industrialisierung im 19. Jahrhundert auf und manifestiert sich insbesondere in der zweiten Jahrhunderthälfte. Der Semiotiker Umberto Eco sieht auch in Einrichtungsgegenständen wie dem Stuhl oder dem Bett eine Art Prothese, und sogar die Kleidung bietet für ihn einen prothetischen künstlichen Schutz unseres Körpers, der in der Tierwelt der Pelz oder das Federkleid ist. Durch den direkten Kontakt zu unserem Körper und seiner Modifikation durch diese Maschinen hat sich der Mensch als eine Art natürliche Expansion an diese Vorkehrungen gewöhnt und sie wie seinen Körper und seinen Geist durch Pflege und Verzierung kultiviert.²⁷⁷

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Dekonstruktion des weiblichen Körpers durch die Kleidung – insbesondere durch das Korsett – erschließen: Entnaturalisiert man seine ursprüngliche Form, so kann er sich nicht mehr mitteilen. In einer panoptischen Gesellschaft werden somit die fremden Blicke abgewehrt und der weibliche Körper wird gewissermaßen geschützt beziehungsweise unverletzlich.²⁷⁸ Auch Donna Haraway argumentiert, der manipulierte Körper stelle eine Neuerfindung der Natur dar, die Erhabenheit evoziert und den natürlichen Körper schützt. Dieser „Apparat der körperlichen Produktion“²⁷⁹ setzt in seinem Entstehungsprozess eine komplexe Verzahnung von wissenschaftlichen und kulturellen Praktiken und Technologien voraus. Damit wird die Intention Haraways deutlich: Für die Analyse der Konstruktion von Körpern bedarf es nicht nur der sensiblen Beobachtung „der Lebenswelt und der Alltagspraktiken“²⁸⁰, sondern zudem der „wissenschaftlichen und technologischen Vermittlungen“.²⁸¹ Wenn sich der nach zeitgenössischen Schönheitsidealen dekonstruierte Körper zu

²⁷⁷ Vgl. Eco, Umberto: Die Geschichte der Schönheit, 3. Auflage. München 2009, S. 382.

²⁷⁸ Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt a. M. 2002, 13. Auflage, S. 209-225, hier: S. 225. Die panoptische Gesellschaft nach Foucault ist hier von großer Relevanz und wird für diesen Zusammenhang im dritten Kapitel dieser Arbeit in die Analyse integriert. Über den Panoptismus führt Foucault soziohistorisch ab dem 17. Jahrhundert aus. Vgl. Foucault 1994, S. 251-292.

²⁷⁹ Haraway, Donna: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt a. M. 1995. S. 19-22, hier S. 21.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Ebd., S. 23. Haraway erweitert diesen Gedanken in Bezug auf die „Verkörperung des Wissens“. Sie schreibt: „Diese Positionen sind weder durch ein biologisches oder ein soziales Sein [...] determiniert, noch sind sie beliebig konstruierbar. Sie müssen als Ergebnisse eines komplexen historischen und politischen Konstruktionsprozesses angesehen werden, durch den sich materiell-semiotische AkteurInnen in einem nichthomogenen und von Machtbeziehungen durchzogenen Raum in Beziehung zu anderen AkteurInnen verorten und in den neben den Wahrnehmungstechnologien sowohl Lebensweisen, soziale Ordnungen als auch die Zuschreibungen anderer AkteurInnen eingehen. Wissen ist daher nie entweder ausschließlich epistemisch oder politisch fundiert, sondern als verkörpertes und situiertes immer beides zugleich.“

einem Körperbild²⁸² ablöst, und die Entnaturalisierung stattfindet, wird ein anonymisierter Auftritt evident.

Der defizitäre gesellschaftliche weibliche Subjektstatus wurde getragen von vielen Hirnphysiologen, die seit Beginn des 19. Jahrhunderts bis in das 20. Jahrhundert hinein behaupteten, dass „das Gehirn von Frauen kleiner und anders organisiert sei als jenes der Männer“²⁸³. Der Körper der Frau wurde mit dieser Begründung als Gattungskörper zur Fortpflanzung verhandelt, der des Mannes als Maschinenkörper den leistungsbezogenen Aspekten zugeschrieben.²⁸⁴ Der Diskurs um das Korsett verlief von der Beeinträchtigung der Fruchtbarkeit des weiblichen Gattungskörpers bis zu der Argumentation, die den Körper – weiblich wie männlich – um 1900 als Maschine vertrat.²⁸⁵ Zu diesem Paradigmenwechsel trug nicht nur die Berufstätigkeit der Frau bei, sondern auch die ansteigende sportliche Betätigung, der Tourismus, die aufgekommenen Formen der Mobilität und das neue Konsumverhalten.²⁸⁶

Die Körpermodellierung der Frau wurde in der europäischen Kleidungs- und Kostümgeschichte besonders durch das Korsett als Grundausrüstung der Frauenkleidung des 19. Jahrhunderts kreiert. Unter das Korsett zog man ein Hemd und darüber wurde die Oberbekleidung getragen.

Je nachdem, welche Partie des weiblichen Oberkörpers gerade modische Beachtung fand, wurde das Korsett in seiner Form skulptural konstruiert. In der ersten Jahrhunderthälfte bestand seine Materialität noch aus Satin oder Baumwolle, gegen Ende des 19. Jahrhunderts substituierte man Fischbeineinsätze durch rosticher verzinkte Spiralfedereinlagen.²⁸⁷ Die industrielle Produktion des Korsetts begann 1820, nach 1828 verstärkte man die Schnürlöcher mit Metallringen.²⁸⁸ Auf der Rückenseite vollzog man in der Regel die Schnürung; manchmal wurde das Korsett auch vorne mit Haken geschlossen, um den körperlichen Umfang an der

²⁸² Bieger, Laura: Schöne Körper, hungriges Selbst – Über die moderne Wunschökonomie der Anerkennung, in: Geiger, Anette (Hg.): Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft. Köln 2008, S. 53-68, hier S. 53.

²⁸³ Sarasin 2001. S. 92.

²⁸⁴ Vgl. Planert, Ute: Der dreifache Körper des Volkes: Sexualität, Biopolitik und die Wissenschaften vom Leben, in: Geschichte und Gesellschaft, Vol. 26, Nr. 4/2000, S.1-35. Planert bezieht sich auf die auf Foucault zurückgehenden Differenzierungen zwischen Gattungs- und Maschinenkörper.

²⁸⁵ Ober 2005, S. 112. Es gab ebenfalls die Industrialisierungs-Metapher des Körpers als Motor. Vgl. Rab-inbach, Anson: The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity. Berkeley 1990.

²⁸⁶ Ober 2005, S. 106.

²⁸⁷ Ebd., S. 102.

²⁸⁸ Loschek 2005, S. 330 f.

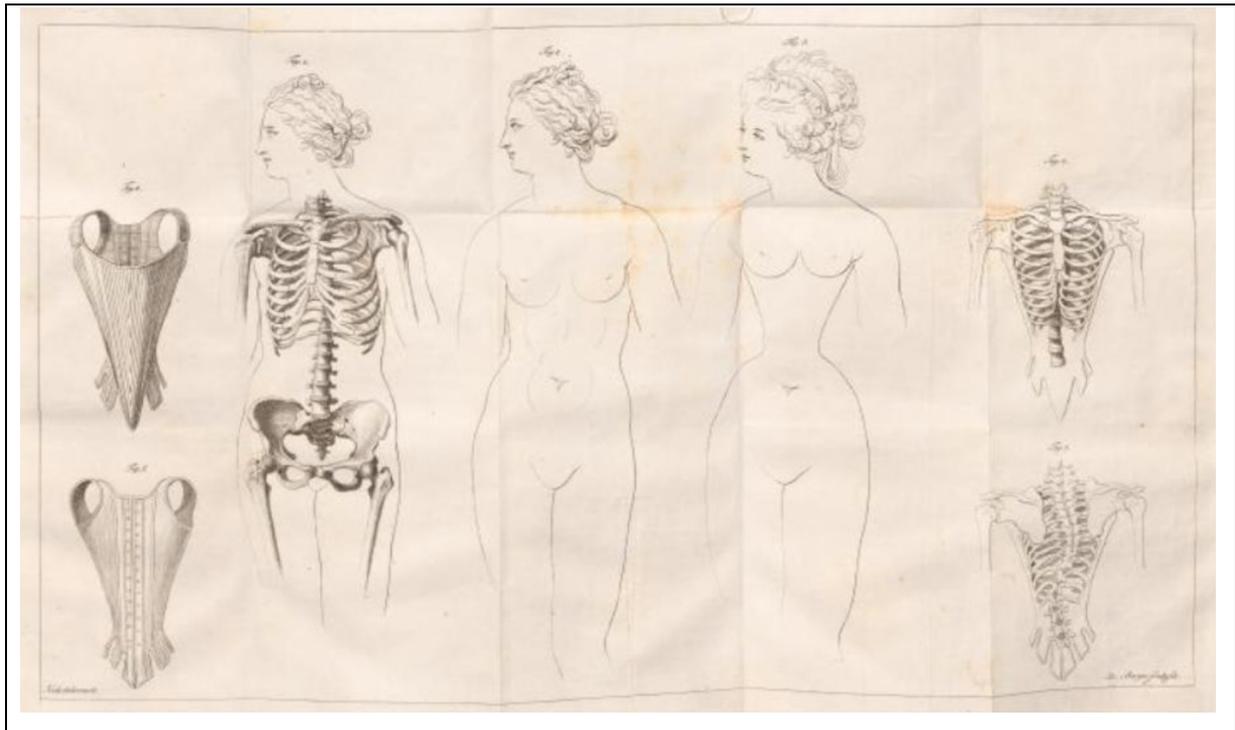


Abb. 14:

Samuel Thomas von Sömmerring: „Über die Wirkungen der Schnürbrüste“, 1791.

Taille bis auf 40 cm zu reduzieren.²⁸⁹ Es existierten auch Kleidungsstücke, in denen das Korsett fest in das Oberteil eingearbeitet war oder auch das Mieder innen körperformend versteift wurde. Ab 1835 verlängerte sich das Korsett an der Vorderseite und trug damit auch zur Formung der Hüften bei.²⁹⁰ Die Mode der Turnüre definierte sich über die Idealtaille und trug die Bezeichnung der sogenannten Engen Mode von 1868 bis 1875.²⁹¹ Das bis über die Hüften verlängerte Korsett wurde nun bis 1888 auch zur zweiten Turnüre, dem *Cul de Paris* beibehalten. In den 1890er Jahren war die Haltung durch das Korsett sehr gerade, starr und erreichte in den Schnürungen extremste Mindestmaße (Abb. 17).²⁹² Ab 1899 entstand eine unnatürliche S-förmige Körperhaltung, die durch das Wegschnüren des Bauches begünstigt wurde, bei der der Oberkörper außerdem nach vorne gedrückt wurde, die Taille tiefer rückte, ein Hohlkreuz

²⁸⁹ Steele 2001, S. 87-95.

²⁹⁰ Loschek 2005, 5. Auflage, S. 330 f.

²⁹¹ Vgl. Thiel 1982, S. 353-355. Vgl. auch: Loschek 2005, S. 330 f.

²⁹² Steele 2001, S. 87-95, hier S. 93.

entstand und damit das Gesäß betont wurde.²⁹³ Zur gesellschaftlichen weiblichen Kleidungskonvention bis um 1900 gehörte das Korsett selbst unter Hemd und Badekostüm.²⁹⁴

Bereits 1791 wies der Arzt Dr. Samuel Thomas von Sömmerring „Über die Wirkungen der Schnürbrüste“ (Abb. 14) auf die körperliche Einschränkung hin: Der pathologische Befund der Deformation des Brustkorbes über die Einschnürung lieferte das Indiz für die physische Versehrung des Frauenkörpers.²⁹⁵

Das die medizinische Aufklärung sich diesbezüglich auch fast 100 Jahre später nicht wesentlich fortentwickelte, beweist die Untersuchung des Arztes Dr. Bernhard Langkabel (Abb. 15). 1892 beschreibt er die Deformation des Brustkorbes durch das Korsett: „In der Brusthöhle liegen die Lungen und zwischen deren zwei Flügeln das Herz. Die falschen Rippen umschließen seitlich die nach oben durch das Zwerchfell abgeschlossene Bauchhöhle, welche voll ausfüllen besonders Magen, Leber, Nieren und Darm. Jedwede Zusammenpressung dieser zwei Höhlen, zumal während des Wachstums, verringert natürlich den Rauminhalt, hindert die naturgemäße Entwicklung dieser Theile und schafft im spätern Leben Leiden mannigfachster Art. Aus den obenstehenden Zeichnungen läßt sich deutlich ersehen, welche Gestalt ein normal entwickelter weiblicher Brustkasten besitzt, und wie er durch ein Korsett verkrüppelt werden kann.“²⁹⁶ Die Illustration aus dem Jahr seiner Untersuchung zeigt die Gegenüberstellung „Normaler weiblicher Brustkorb (eingezeichnet in die Umrisse der Mediceischen Venus)“ und „Weiblicher Brustkorb, durch übermäßiges Schnüren verkrüppelt“. Die Antikenrezeption des natürlichen Körpers durch die Statue des Typus der Venus pudica²⁹⁷ – der schamvollen Venus – in Kontrast zu der modernen Frau mit deformiertem Brustkorb zeigt die Botschaft an die modebewusste Frau. Zwar erfolgt erneut der Hinweis auf die gesundheitlichen Einschränkungen, dennoch wird ein Bild einer Mode-Märtyrerin über das mediale Dispositiv selbst in dieser anatomischen Studie kommuniziert, das kulturell tradiert gleichzeitig auf die ästhetischen und gesellschaftlichen Vorzüge dieser Frau deutet. Die „Sonderanthropologie der Frau“²⁹⁸ des 19. Jahrhunderts zeigt nun einen aus Machtdiskursen resultierenden Körper, der in geometrisierter Form den der Venus von Medici weiterentwickelt – in idealisierter Form.

²⁹³ Vgl. Ober 2005, S. 102.

²⁹⁴ Loschek 2005, S. 330 f.

²⁹⁵ Sömmerring, Samuel Thomas von: Die Schädlichkeit der Schnürbrüste. Leipzig 1788.

²⁹⁶ Langkabel, Bernhard August: Der Mensch und seine Rassen. Stuttgart 1892, S. 15 f.

²⁹⁷ Körner, Hans; Weiche Körper – Harte Körper. Zur Rezeptionsgeschichte der Venus von Medici, in: ders.; Stercken, Angela (Hg.): Kunst, Sport und Körper. GeSoLei 1926-2002. Berlin 2002, S. 25.

²⁹⁸ Genge, Gabriele: Die Kunst und das Wissen vom Körper, in: Körner, Hans; Stercken, Angela (Hg.): Kunst, Sport und Körper. GeSoLei 1926-2002. Berlin 2002, S. 22.

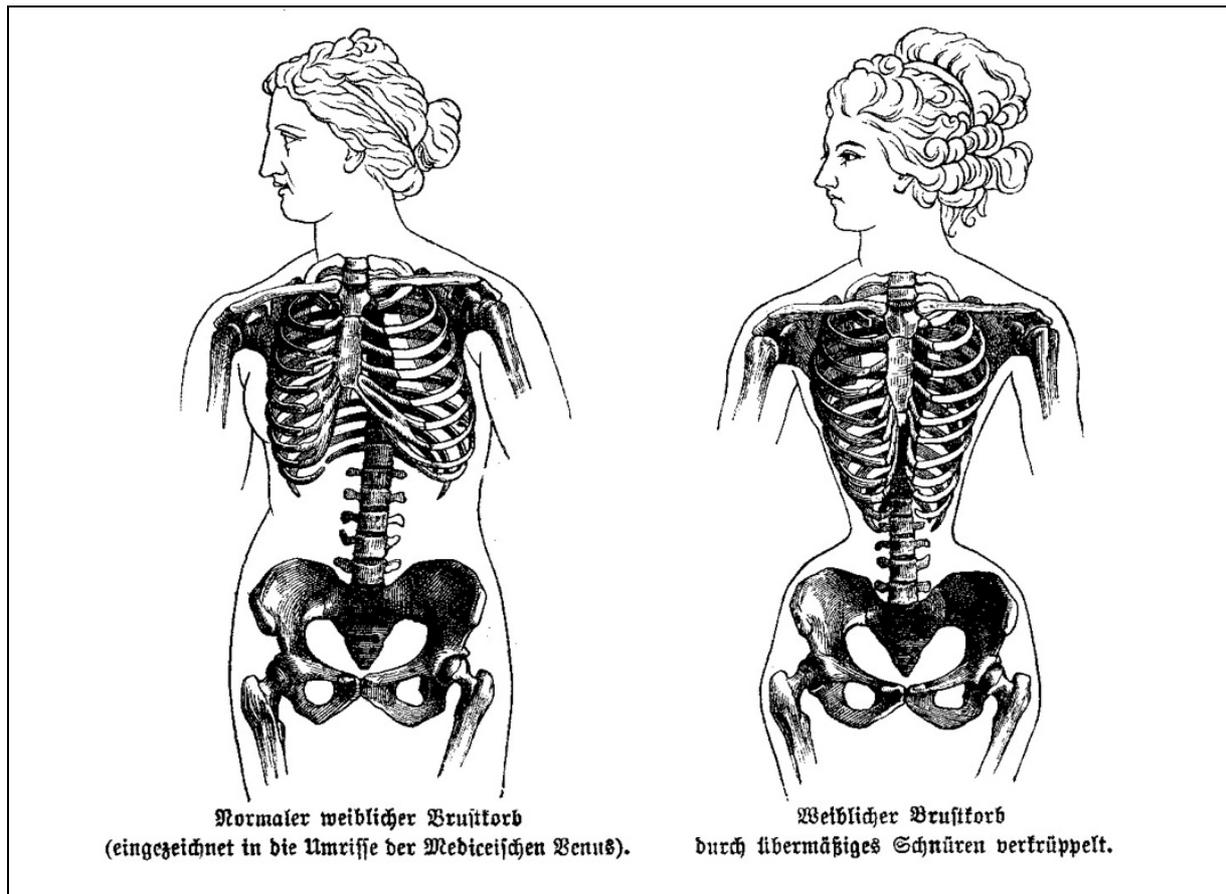


Abb. 15:

Bernhard Langkabel: „Normaler weiblicher Brustkorb (eingezeichnet in die Umrisse der Mediceischen Venus)“ und „Weiblicher Brustkorb, durch übermäßiges Schnüren verkrüppelt“, 1892.

Jonathan Richardson d.J. berichtete im 18. Jahrhundert noch über die mediceische Venus: „Ihr Fleisch ist so weich und so natürlich, dass man sagen könnte, es müsse nachgeben, wenn man es berührt.“²⁹⁹, dominieren im 19. Jahrhundert Materialitäten und Praktiken zur Disziplinierung des harten Körpers. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die Forderungen von Ärzten und Ärztinnen, die sich für die Verbesserung der Frauenkleidung engagierten, für eine baldige

²⁹⁹ Richardson d.Ä. Jonathan; d.J.: An Account of Some of the Statues, Basreliefs, Drawings and Pictures in Italy, etc. with Remarks. London 1722, S. 55 f., zitiert nach: Körner, Hans; Weiche Körper – Harte Körper. Zur Rezeptionsgeschichte der Venus von Medici, in: ders.; Stercken, Angela (Hg.): Kunst, Sport und Körper. GeSoLei 1926-2002. Berlin 2002, S. 26.

Abschaffung des Korsetts vehementer. Noch spiegelt die Haltung dieser Reformen die Ambivalenz der Thematik: „Die Frauen der Jetztzeit brauchen das Korsett notwendig! Denn sie haben sonst keinen Halt!“ war noch die deutliche Empfehlung des Arztes Carl Speners, eines der Gründungsmitglieder des *Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung* in einem Manifest des Vereins.³⁰⁰ Er konstatiert zuvor: „Das Zeitalter der Maschinen, des Dampfes und der Elektrizität, unter dem Zeichen des Verkehrs stehend, hat das Leben der Gesamtheit zu einem viel öffentlicheren gemacht, es hat die enge trauliche Stille des Familienlebens bedenklich gestört und damit auch das Leben der Frauen ganz wesentlich umgestaltet. [...] Dieses Heraus-treten aus den engen Grenzen der eigenen Häuslichkeit bedingt es auch, dass sich das ganze Wesen der Frau den gesteigerten Anforderungen des Lebens anpassen muss, will sie nicht ratlos und als unnützes Glied der Menschheit zur Seite stehen, während alles andere neben ihr vorwärts strebt.“³⁰¹ Um sich diesen „gesteigerten Anforderungen des Lebens“³⁰² widmen zu können, bedurfte es der Befreiung vom Korsett, um auch körperlich leistungsfähig sein zu können.

Für ihre Dissertation „Historical Medical Perspectives of Corseting and Two Physiological Studies With Reenactors“ widmete sich Colleen Ruby Gau einer empirischen Studie, die das Tragen eines reproduzierten Korsetts des Typus der 1870er Jahre auf die gesundheitlichen Einschränkungen des Körpers untersuchte. Die Probandinnen wurden 7,62 Zentimeter (3 Inches)³⁰³ weniger als ihr normaler Taillenumfang geschnürt. Die Resultate waren wenig überraschend, gleichwohl in ihrer Präzision durch Zahlen faktisch erschütternd. Die moderne Technologie verhalf zu der Erkenntnis, dass die Lungenkapazität um durchschnittlich 9 Prozent verringert wurde, dies unterlag über die Spirometer-Messung Schwankungen im Rahmen von 2 bis 29 Prozent. Der Druck auf den Torso und die eingeschränkte Leistungsfähigkeit ging damit einher (Abb. 16).³⁰⁴ Valerie Steele betont, viele Krankheiten des 19. Jahrhunderts

³⁰⁰ Spener, Carl: Die jetzige Frauenkleidung und Vorschläge zu ihrer Verbesserung. Berlin 1897, S. 22.

³⁰¹ Ebd., S. 5.

³⁰² Ebd.

³⁰³ 1 Inch entspricht 2,54 cm. Vgl. <https://www.convertunits.com/from/3+inches/to/cm>, Stand: 09.08.2020

³⁰⁴ Gau, Colleen Ruby: Historical Medical Perspectives of Corseting and Two Physiological Studies with Reenactors. Ph.D. diss., Iowa State University, 1998, S. xi, 4-5, in: Steele 2001, S. 69-70. Übersetzung der Verfasserin aus dem englischen. (Originaltext: „Gau’s subjects wore 1870s-style corsets laced three inches less than their natural waist measurements. Modern technology revealed that they did have diminished lung capacity, losing ‘an average of 9% of their tidal volume as measured by spirometer, with the range of 2% to 29%.’ Torso pressure was evident, [...]“)

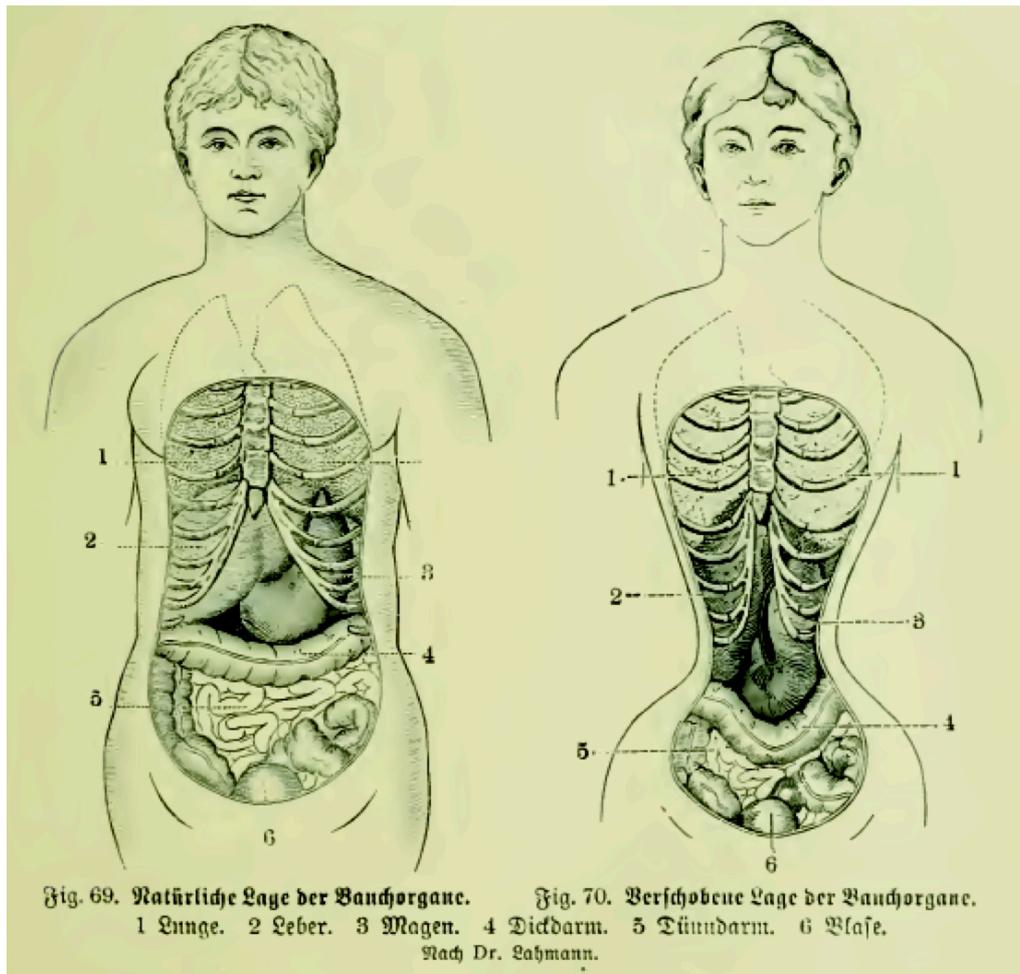


Abb. 16:

Natürliche und verschobene Lage der Bauchorgane nach Dr. Lahmann, 1911.

wurden dem Tragen des Korsetts zugeschrieben, jedoch konnten aus heutiger Sicht der Medizin einige widerlegt werden.³⁰⁵ So macht sie ebenfalls darauf aufmerksam, dass nicht nur aus rein feministischer Perspektive argumentiert werden dürfe, wären es doch viele Frauen

³⁰⁵ Die Listung potentieller Krankheiten, die mit dem Tragen des Korsetts in Zusammenhang gebracht wurde, betrug bei Luke Limner 79 Aufzählungen. Außerdem erwähnt Steele zuvor weitere „dutzende“: „from cancer to curvature of the spine, deformities of the ribs and displacements of the internal organs, respiratory and circulatory diseases, birth defects, miscarriages, and ‘female complaints’, as well as medical traumas such as broken ribs and puncture wounds. Vgl. Steele 2001, S. 67 f.; vgl. Limner, Luke: *Madre Natura versus the Moloch of Fashion. A social Essay.* London 1874.



Abb. 17:
Höhepunkt der Wespentaille, 1890.
Victoria and Albert Museum, London.

gewesen, die aus modischen Gründen das Schönheitsideal der Sanduhrensilhouette mit Hilfe des Korsetts erzielen wollten und einige männliche Mediziner, die sich gegen das Tragen des Korsetts ausgesprochen hätten.³⁰⁶

³⁰⁶ Steele 2001, S. 35.



Abb. 18:
Mädchen mit starker Schnürfurche, 1911.

Eine bedeutende physische Einschränkung durch das Korsett war die zu flache Atmung. Durch die geringe Sauerstoffversorgung des Körpers fielen Frauen, die ein Korsett trugen, des Öfteren in Ohnmacht. Dies geschah vor allem bei körperlichen Aktivitäten wie dem Tanzen auf einem Ball. Der Mythos des ‚schwachen Geschlechts‘ wurde dadurch genährt – Steele konsta-



Abb. 19:
Gustave Courbet: L'Origine du monde, 1866. Musée d'Orsay Paris.

tiert: „The cultural significance of fainting is interesting: from a contemporary feminist perspective, corset-induced fainting seems to have reinforced female weakness and disability. To the extent that ‘swooning’ is perceived as related both to orgasm and to death, fainting also seems to support a romantic and morbid ideal of femininity.”³⁰⁷

Die externen körperlichen Veränderungen machten sich unter anderem über die sogenannte Schnürfurche bemerkbar. Dr. Anna Fischer-Dückelmann lässt 1903 dieses äußerliche Merkmal in einer Zeichnung illustrieren, die den in der Breite verkleinerten und vertikal verlängerten Brustkorb visualisiert. Die Schnürfurche entstand direkt unterhalb der unteren Rippenbögen (Abb. 18). Auch in Gustave Courbets Werk „L'Origine du monde“ (Abb. 19) von 1866 ist die Schnürfurche der damals 34-jährigen Balletttänzerin der Pariser Opéra, Constance

³⁰⁷ Steele 2001, S. 70-71.

Quéniaux, deutlich zu erkennen.³⁰⁸ Gleichzeitig lehnten die Anhängerinnen des Reformkleids ab 1898 bis um 1910 – wie schon um Mitte des 19. Jahrhunderts die Parteigängerinnen von Amelia Bloomer und etwas später die der Künstlerkleider – das steife Korsett ab, was auch der Hinwendung zu sportlicher Betätigung entsprach und dadurch gefördert wurde.³⁰⁹ Auch wenn die Bestrebungen der körperlichen Befreiung der Frau vom Korsett immer deutlicher wurden, bedurfte es für die Korsettträgerin einer sensiblen Entwöhnung, waren doch die Bauch- und Rückenmuskulatur durch die mechanische Haltung des Korsetts geschwächt.³¹⁰ Verortet man den Körper diskursgeschichtlich, und damit als mögliches Produkt von Disziplinartechniken staatlicher Apparate³¹¹, ist der geschlechtliche Differenzdiskurs sowohl am weiblichen als auch am männlichen Körper auszumachen. Im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickeln sich die Körper beider Geschlechter – wenn auch in unterschiedlichen ästhetischen Dimensionen – zum neuen Körperbild des maschinellen Körpers.³¹²

³⁰⁸ Über 150 Jahre blieb die Identität des Modells verborgen, bis vor einiger Zeit durch einen Zufallsfund die Frau doch identifiziert werden konnte. Bei der Dargestellten handelt es sich um die damals 34-jährige Balletttänzerin der Pariser Oper, Constance Quéniaux, welche zugleich die Geliebte des Bildstellers Khalil Bey war. Durch einen Zufall kam der Schriftsteller Schopp hinter die Identität der Tänzerin, als er einen bislang nicht beachteten Brief des Schriftstellers Alexandre Dumas des Jüngeren begutachtete. Darin spottet Dumas über Courbet und sein Modell, welche ihr „Inneres“ präsentiert habe. Vgl. Unbekannter Autor, in: Welt: Identität von Courbets Nacktmodell enthüllt, 25.09.2018 (<https://www.welt.de/kultur/article181657696/Der-Ursprung-der-Welt-Identitaet-von-Courbets-Nacktmodell-enthueellt.html>, Stand: 20.07.2020)

³⁰⁹ Loschek 2005, S. 330 f.

³¹⁰ Weitere Folgen waren der sogenannte Froschbauch, dessen Entstehung auf die durch das Korsett nach unten gepressten Organe zurückzuführen ist. Vgl. Barbe 2012, S. 196 f. Zudem wird die alltägliche Tragedauer des Korsetts aufgrund der geringen und redundanten Quellenlage unterschiedlich diskutiert: Barbe geht davon aus, das Korsett wurde Tag und Nacht getragen, während Steele sich nicht eindeutig dazu positioniert. Vgl. Barbe 2012, S. 197; Steele 2001, S. 93.

³¹¹ Foucault, Michel: Von der Subversion des Wissens. Frankfurt a. M. 1974, S. 79.

³¹² Eine vertiefende Analyse des männlichen Körpers in Bezug auf den maschinellen Körper wäre an dieser Stelle von weiterem Aufschluss und könnte einem anschließenden Forschungsvorhaben dienen. Gleichwohl wurde für diese Arbeit der Fokus auf die Analyse der weiblichen Intellektuellen, und damit primär auf den weiblichen Körper gelegt.

3. Kleidung und Kommunikation

Moden sind ein Medikament, das die verhängnisvollen Wirkungen des Vergessens, im kollektiven Maßstab, kompensieren soll. Je kurzlebiger eine Zeit, desto mehr ist sie an der Mode ausgerichtet.

Walter Benjamin

3.1. Der anthropologische Ausgangspunkt

3.1.1. Über die Funktion der Kleidung als soziokulturelles Instrument

Kleidung konstituiert sich als Zeichensystem über das Modehandeln.³¹³ Als omnipräsentes Kommunikationsmittel wird sie im Gebrauch mit einer Bedeutung versehen und dechiffriert.³¹⁴ Kleidung und Mode sind ein komplexes kulturalanthropologisches System, das sich nicht allein durch ästhetische, stilistisch-formale Kriterien entschlüsseln lässt. Vielmehr bedarf es einer umfangreichen Diskursivierung des jeweiligen epochalen Zeitgeistes. Den Beweis der aktiven prozessualen Teilhabe am Zeitgeschehen liefert die Mode kontinuierlich.³¹⁵

Barbara Schmelzer-Ziringer verweist auf den Sündenfall Adams und Evas im Alten Testament und sieht die gottgegebene Kleidung in ihrem anthropologischen Ursprung immer in Interdependenz mit der Moral.³¹⁶ Über die Bedeckung der Scham gehen die Korrekturen am menschlichen *Ich* hinaus. Der sich kleidende Mensch wird zu einem Fragment der Welt, die Abwendung vom Selbst über die Kleidung begünstigt die Teilhabe und Inszenierung der subjektiven Wahrnehmung der Welt.³¹⁷ Demnach konstatiert Roman Meinhold, die Mode sei ein

³¹³ Lehnert, Gertrud: Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis. Bielefeld 2013, S.15.

³¹⁴ Lehnert, Gertrud: Mode als Spiel. Zur Performativität von Mode und Geschlecht, in: Alkemeyer, Thomas; Boschert, Robert; Schmidt, Robert; Gebauer, Gunter (Hg.): Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur, Konstanz 2003, S. 213-226.

³¹⁵ Vgl. Wilson, Elizabeth: Adorned in Dreams. Fashion and Modernity. London 1985, S. 20-37; vgl. auch: Gaegele, Elke: Kostümgeschichten und frühe Modetheorien des 19. Jahrhunderts als Wissensordnungen der Moderne, in: König; Mentges; Müller 2015, S. 49-79, insbes. 54-58.

³¹⁶ Schmelzer-Ziringer, Barbara: Mode Design Theorie. Wien 2015, S. 92-94.

³¹⁷ Leeuw, Gerhardus van der: Der Mensch und die Religion: anthropologischer Versuch. Basel 1941, S. 23.

„philosophischer Topos, ein historisches Präludium“.³¹⁸ Aus der Perspektive der Philosophie hätten sich einige Philosophen mit der Genese der Mode und ihrer Kritik befasst, jedoch stünde eine philosophisch-anthropologisch hinterfragende Betrachtung der Mode noch aus.³¹⁹ Das Vergnügen des Menschen an der inszenierenden Nachahmung bildet einen wesentlichen Antrieb für die Mode. Ausgehend vom Menschen als soziales nachahmendes Geschöpf konstituiert sich in diesem Imitieren der ewige Rhythmus des Modehandelns.³²⁰ Philosophisch betrachtet verstand bereits Aristoteles den Nachahmungstrieb des Menschen als anthropologische Konstante und begründete die Motivation dieser Handlung in ihrer dem Menschen angeborenen Freude daran.³²¹

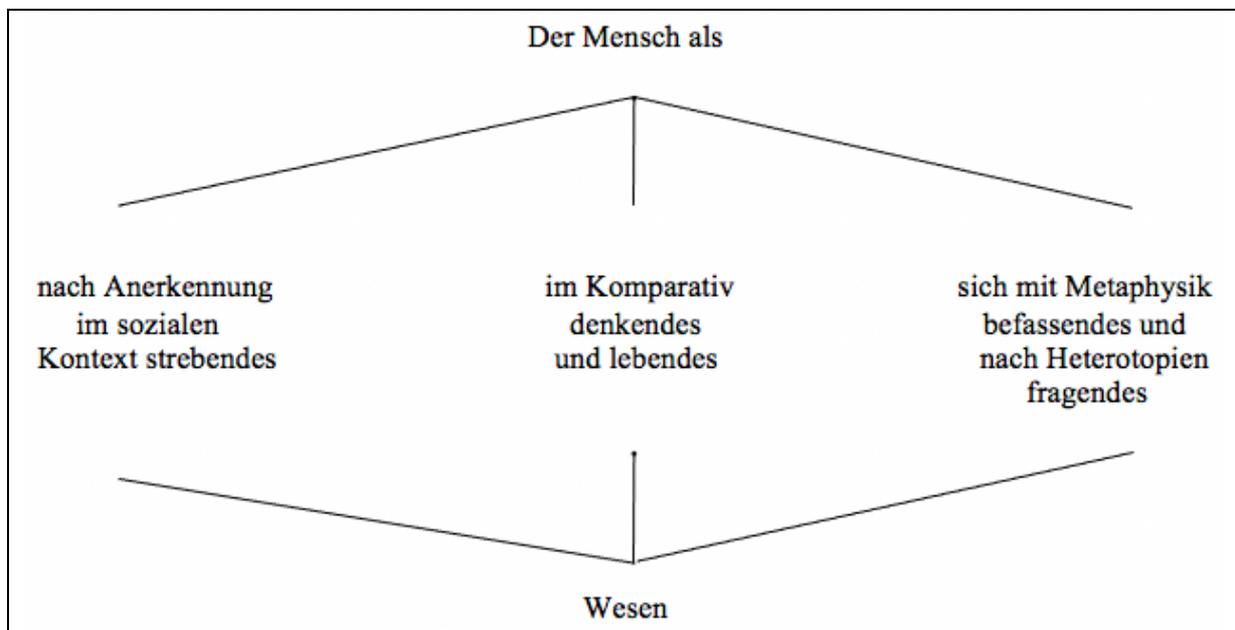


Abb. 20:
 Moderelevante Grundbegriffe des Menschen nach Roman Meinhold,
 in eigener Abwandlung.

³¹⁸ Meinhold, Roman: Der Mode-Mythos. Lifestyle als Lebenskunst. Würzburg 2005, S. 11.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Ebd., S. 45-49, hier S. 46.

³²¹ Aristoteles bemerkt dazu: „... die Komödie sucht schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen.“ Vgl.: Aristoteles: Poetik. Stuttgart 1997, 1448 a 15-19, hier zitiert nach Meinhold 2005, S. 57.

Die aus dem Komparativ resultierende Mimesis gewährleistet das nach Anerkennung im sozialen Kontext strebende Dasein des Menschen. Die sozialen Kontexte integrieren die existentiellen Fragestellungen des Menschen, wie die Verortung des Körpers und den Einsatz vestimentärer Kommunikation (Abb. 20).

Die soziologische und psychologische Bedeutung kommt den kommunikativen Aspekten der Mode über die Distinktionsmerkmale der einzelnen Milieus einer Gesellschaft zu. Im dispositiven Kontext steht das Individuum – durch das Handeln nach der modischen Norm – der Gruppe gegenüber.³²² Simmel begründet das mimetische Handeln mit dem „Bedürfnis nach sozialer Anlehnung“³²³ und beschreibt dies eingängig: „Wo wir nachahmen, schieben wir nicht nur die Forderung produktiver Energie von uns auf den anderen, sondern zugleich auch die Verantwortung für dieses Tun: So befreit sich das Individuum von der Qual der Wahl und lässt es schlechthin als ein Geschöpf der Gruppe, als ein Gefäß sozialer Inhalte erscheinen.“³²⁴ Die industrielle Fertigung von Kleidung im 19. Jahrhundert erleichterte das Modehandeln für das Individuum und verwies seitdem auf die umso größere Wertschätzung und die Monopolstellung der Handwerkskunst. Die dramatische Beschleunigung des Lebensstils durch die Technisierung deckt sich zudem mit dem Moderhythmus, der nun synonym zu der Schaffenskraft und dem Glauben an einen grenzenlosen Fortschritt ist. Der Geburt der Innovation im technisierten Zeitalter liegt ihre Vergänglichkeit inne – der Reiz der damit einhergehenden Destruktion³²⁵ gebe uns gemäß Simmel „ein so starkes Gegenwartsgefühl wie wenig andere Erscheinungen“.³²⁶

³²² Simmel 1992, hier insb. S. 106-111. Vgl. dazu auch Kapitel 2.1.

³²³ Simmel 1995, S. 11.

³²⁴ Ebd., S. 10.

³²⁵ Hier ist das intrinsische Vanitas-Motiv der Mode gemeint. Benjamin reflektiert systematisch über die Mode und den Tod in Bezug auf das 19. Jahrhundert: „Das Motto von Balzac ist sehr geeignet, die Zeit der Hölle daran zu entwickeln. Wieso nämlich diese Zeit den Tod nicht kennen will, auch die Mode sich über den Tod moquiert, wie die Beschleunigung des Verkehrs, das Tempo der Nachrichtenübermittlung, in dem die Zeitungsausgaben sich ablösen, darauf hinausgeht, alles Abbrechen, jähe Enden zu eliminieren und wie der Tod als Einschnitt mit allen Geraden des göttlichen Zeitverlaufs zusammenhängt. – Gab es in der Antike Moden? Oder hat die ‚Gewalt des Rahmens‘ sie untersagt?“ Vgl.: Benjamin 1982, S. 115.

³²⁶ Simmel erzeugt für seine Beobachtungen eine Parallele zu Shakespeare und konstatiert: „Das spezifisch ‚ungeduldige‘ Tempo des modernen Lebens besagt nicht nur die Sehnsucht nach raschem Wechsel der qualitativen Inhalte des Lebens, sondern die Stärke des formalen Reizes der Grenze, des Anfangs und Endes, Kommens und Gehens. Im kompendiösesten Sinne solcher Form hat die Mode durch ihr Spiel zwischen der Tendenz auf allgemeine Verbreitung und der Vernichtung ihres Sinnes, die diese Verbreitung gerade herbeiführt, den eigentümlichen Reiz der Grenze, den Reiz gleichzeitigen Anfanges und Endes, den Reiz der Neuheit und gleichzeitig den der Vergänglichkeit. Ihre Frage ist nicht Sein oder Nichtsein, sondern sie ist zugleich Sein und Nichtsein. Sie steht immer auf der Wasserscheide von Vergangenheit und Zukunft und gibt uns so, solange sie auf ihrer Höhe ist, ein so starkes Gegenwartsgefühl wie wenige andere Erscheinungen.“ Vgl.: Simmel 1995, S. 17.

Als typisch modernes Phänomen ist die Suche nach dem Neuen und Originellen für die Mode prädestiniert. Seit dem 17. Jahrhundert bildete sich die Anziehungskraft der Neophilie durch den Wissensdrang heraus; die neue Ordnung der Welt bestehend aus dem „Zusammenspiel zwischen Kontingenz und Nicht-Beliebigkeit“ bildet nach Elena Esposito das Charakteristikum der Moderne, das auch das prägnante Merkmal der Mode ist: „Um ihre Funktion auszuüben, muss die Mode implizit paradox sein – und demnach unbestimmt und geheimnisvoll: Wie alle authentischen Geheimnisse schützt sich auch dieses durch den Schein des Banalen.“³²⁷ Zu einem weiteren Aspekt der moderelevanten Grundbefindlichkeiten des Menschen zählt der Mensch als sich mit Metaphysik befassendes und nach Heterotopien fragendes Wesen.³²⁸

Die primär in der Postmoderne aufkommenden Hyperrealitäten³²⁹ zeichnen sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts über die vestimentäre Inszenierung und den öffentlichen Raum ab.³³⁰ Die Reproduktion von Identitäten durch Stereotypie spiegelt die technische

³²⁷ Esposito, Elena: Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode. Frankfurt a. M. 2004, S. 9-11.

³²⁸ Meinhold 2005, S. 61-65. Foucault definiert die Heterotopien wie folgt: „Es gibt also Länder ohne Ort und Geschichten ohne Chronologie. Es gibt Städte, Planeten, Kontinente, Universen, die man auf keiner Karte und auch nirgendwo am Himmel finden könnte, und zwar einfach deshalb, weil sie keinem Raum angehören. Diese Städte, Kontinente und Planeten sind natürlich, wie man so sagt, im Kopf der Menschen entstanden oder eigentlich im Zwischenraum zwischen ihren Worten, in den Tiefenschichten ihrer Erzählungen oder auch am ortlosen Ort ihrer Träume, in der Leere ihrer Herzen, kurz gesagt, in den angenehmen Gefilden der Utopien. Dennoch glaube ich, dass es – in allen Gesellschaften – Utopien gibt, die einen genau bestimmbareren, realen, auf der Karte zu findenden Ort besitzen und auch eine genau bestimmbarere Zeit, die sich nach dem alltäglichen Kalender festlegen und messen lässt. Wahrscheinlich schneidet jede menschliche Gruppe aus dem Raum, den sie besetzt hält, indem sie wirklich lebt und arbeitet, utopische Orte aus und aus der Zeit, in der sie ihre Aktivitäten entwickelt, uchronische Augenblicke. [...] Ich träume nun von einer Wissenschaft – und ich sage ausdrücklich Wissenschaft –, deren Gegenstand diese verschiedenen Räume wären, diese anderen Orte, diese mythischen oder realen Negationen des Raumes, in dem wir leben. Diese Wissenschaft erforschte nicht die Utopien, denn wir sollten diese Bezeichnung nun nur Dingen vorbehalten, die tatsächlich keinen Ort haben, sondern die Heterotopien, die vollkommen anderen Räume und ganz folgerichtig hieße und heißt die Wissenschaft Heterotopologie.“ Vgl.: Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der utopische Körper. 4. Auflage, Frankfurt a. M. 2019, S. 9-11.

³²⁹ Jean Baudrillard beschreibt den Hyperrealismus der Simulation als Resultat der medialen Bilderflut in der Postmoderne. Schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert setzt durch die aufkommenden Massenmedien die Hyperrealität ein. Als Überzeichnung der Realität ist die Mode schon in sich eine Hyperrealität, die Baudrillard auch im Anschlusskapitel benennt. Zur Hyperrealität vgl.: Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod. Berlin 2005, S. 112-120; über „Die Mode oder die Zauberwelt des Codes“ führt Baudrillard auf den Seiten 131-133 aus.

³³⁰ Meinhold bezieht sich hier auf Garve, der den Wunsch des Menschen nach Abwechslung in seiner Modetheorie zum Ende des 18. Jahrhunderts besonders herausstellt. Vgl.: Meinhold 2005, S. 12.; vgl. auch Garve, Christian: Über die Moden. Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Litteratur und dem gesellschaftlichen Leben. Breslau 1792.

Reproduzierbarkeit und damit die Besonderheit des Individuums im Sinne der Aura-Begrifflichkeit Benjamins.³³¹

Die vestimentäre Kultur einer Gesellschaft ist Reflexion ihrer produktiven Kräfte und Verhältnisse, gleichermaßen beeinflussen Aspekte aus der Wissenschaft und der Politik diese Kultur.³³² Wenn die Kleidung und die mit ihr einhergehenden Moden ein Lebensgefühl auszudrücken vermögen, konstatiert Andrea von Hülsen-Esch dazu pointiert: „Kleidung ist Haltung“³³³. Die phrygische Mütze entspricht einer revolutionären Haltung, das Korsett und die Krinoline einem entindividualisierten Ideal und das Reformkleid einer Befreiung aus Normzwängen.³³⁴ Mehr denn je zuvor versteht das vestimentäre Medium den Fetischcharakter über die Emotionalisierung zu bedienen, denn „Kleidung ist Haltung“ auch in emotionaler Hinsicht: Sie ist Habitus, Mimik und Gestik.³³⁵ Das Modesystem befindet sich dabei in ständiger Wechselwirkung mit dem Konsumverhalten und der Ökonomie einer Gesellschaft.

Die schöne Flucht in die Welt der Mode – *L'échappée belle*³³⁶ –, in der die Ästhetik dominiert, bot eine in sich verändernde Konstante in Zeiten des sozialen und gesellschaftlichen Umbruchs im 19. Jahrhundert; das bisher klar hierarchisierte Leben verschwamm und wurde standardisiert, zwischenmenschliche Beziehungen veränderten sich zu einem komplexeren Gefüge, das die Menschen verunsicherte.³³⁷ Meinhold wählt die Bezeichnung der Mode als „ganzheitliche Melioration“³³⁸, die den vollkommenen Anspruch des Individuums an seine

³³¹ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M. 2006, S. 16.

³³² Fehlig, Ursula; Brost, Harald (Hg.): Kostümkunde. Mode im Wandel der Zeiten. Wiesbaden 1983, S. 7.

³³³ Andrea von Hülsen-Esch zog dieses Resümee bei einem Besprechungstermin am 13.06.2018.

³³⁴ Zur phrygischen Mütze und zum Korsett dienen die Ausführungen in Kapitel 2, insbesondere 2.2.1. und 2.2.2. Über das Reformkleid und die Reformkleidung hat vor allem Sabine Welsch eine transdisziplinäre, sozialhistorische Untersuchung vorgenommen. Sie beleuchtet den zeitgenössischen Standpunkt der Mediziner, Künstler, Frauenrechtlerinnen und Naturheilkundler. Vgl.: Welsch, Sabine: Ein Ausstieg aus dem Korsett. Reformkleidung um 1900. Darmstadt 2003. Ferner: Ober, Patricia: Der Frauen neue Kleider. Das Reformkleid und die Konstruktion des modernen Frauenkörpers. Berlin 2005; Stamm, Brigitte: Das Reformkleid in Deutschland. Diss. FU Berlin 1976; Schnitger, Carin; Goldhoorn, Inge (Hg.): Reformkleidung in Nederland. Utrecht 1984; Newton, Stella Mary: Health, Art & Reason. Dress Reformers in the 19th Century. London 1974; Richter-Wittenfeld, Daniela: Die Arbeit des Verbandes für Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur auf dem Gebiet der Frauenkleidung von 1896-1935. Hamburg 2006; Föhl, Thomas: Henry van de Velde. Architekt und Designer des Jugendstils. Wiesbaden 2010.

³³⁵ Perrot 1994, S. 23-25.

³³⁶ *L'échappée belle* – die schöne Flucht – bezieht sich auf die illusorische Komponente der Mode, in der eine Scheinwelt erzeugt wird, in der es nur Gutes und Schönes gibt. Das Modehaus Hermès folgt in jedem Jahr einem anderen Motto: „*L'échappée belle*“ war das Motto der Maison im Jahr 2009 und wird hier als Synonym der besonderen, eskapistischen Welt der Mode eingesetzt.

³³⁷ Weber, Eugen: France, Fin de Siècle, Cambridge 1986, S.150 f. Vgl. auch: Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt a. M. 2002, 13. Auflage, S. 71-78 und S. 172-176.

³³⁸ Nach Meinhold wird die Begrifflichkeit der Melioration (lat. melior „besser“; komparativ von bonus „gut“) für das Streben des Menschen nach dem Besseren, insbesondere nach dem besseren Leben, eingesetzt.

hedonistisch-ästhetische Entfaltung suggeriert (Abb. 21). Seit dem Paläolithikum ist das Streben des Menschen nach dieser Verschönerung und Verbesserung in allen Kulturräumen zu beobachten.³³⁹ Nicht nur im Bereich der Künste, sondern auch durch körperliche Veränderungen macht sich diese anthropologische Konstante bemerkbar.³⁴⁰

Die Demokratisierung der Gesellschaft und des Konsums brachte insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Verfeinerung der Lesart des Habitus der Menschen mit sich; die Mode ersetzte hierarchisch konnotierte Stile, und Distinktionsmerkmale ersetzten Originalität.³⁴¹ Ein historisches Artefakt ist die Kleidung auch in erzählender Form; sie berichtet über das Wissen von Konstruktion am Körper, die Schnittführung, und ist überlebendes Objekt einer bestimmten Zeit, in der diese Kleidung einmal Bestandteil der zeitgenössischen Mode war. Somit können wir die Sprache dieses Kleidungsstückes in feinen Nuancen, vor allem über die Materialität, die Konstruktion des Schnittes und die Farbe, decodieren.³⁴² Dieses subtile Zeitzeugnis ist eine Wiedergabe der sozialen und kulturellen epochalen Geschehnisse, in der konventionelle Analysen alleine nicht immer ausreichen.³⁴³

Der Mensch ahmt in seinem Streben nach dem Besseren seine Vorbilder nach. Meinhold bezieht sich dabei auf die anthropologische Annahme Kants, die Mode sei ein Gesetz dieser Nachahmung und evoziere im aristotelischen Verständnis eine Tragödie (Abb. 20): „Wenn die Mode eine Art Tragödie ist, so besteht die Möglichkeit, dass sie, wie die klassische Tragödie, kathartische Effekte mit sich bringt, was wiederum einen Erklärungswert für deren Beliebtheit darstellte.“³⁴⁴ Die Analogie der Boulevards und der späteren Modenschau zur Theaterbühne und zum Menschen im öffentlichen Raum und des Models zum Schauspieler lässt sich auch in weiteren Punkten wie der Inszenierung zu den Charaktereigenschaften der Persönlichkeit übertragen.³⁴⁵

Terminologisch ist die Melioration eine landwirtschaftliche Maßnahme zur Bodenverbesserung. Meinhold zieht dazu die Analogie des Menschen als Ressource, die sowohl über kulturelle Einflüsse als auch sich selbst kultiviert wird. Vgl. Meinhold 2005, S. 65-68, hier S. 65.

³³⁹ Meinhold 2005, S. 65-68, hier S. 65.

³⁴⁰ Ebd. S. 66.

³⁴¹ Weber, Eugen: *France, Fin de Siècle*, Cambridge 1986, S.150 f.

³⁴² Ribeiro, Aileen: *Fashion and Fiction. Dress in Art and Literature in Stuart England*. London 2005, S. 3-6.

³⁴³ Aranda, Janine: *Die Darstellung der weiblichen Mode in Marcel Prousts „À La Recherche du Temps Perdu“*, Diss. Universität Frankfurt a. M. 1984, S. 42-50.

³⁴⁴ Meinhold 2005, S. 37-53, hier S. 49.

³⁴⁵ Barthes 1985, S. 260-261.

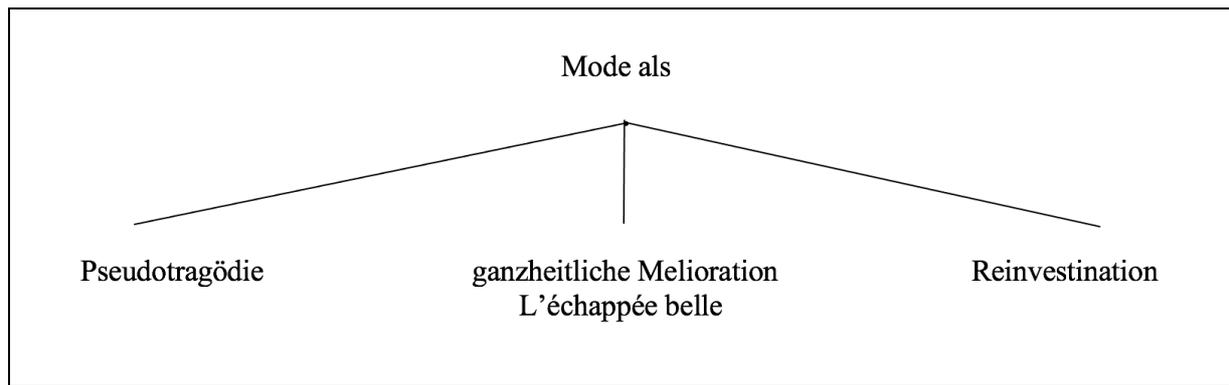


Abb. 21:

Implikationen der Mode nach Meinhold, in eigener Abwandlung.

Hier erfolgt die Vereinbarung scheinbarer Gegensätze und kulminiert in der Sprache der Mode – es wird eine Welt inszeniert, die nach Roland Barthes den „Menschheitstraum“, den „Traum von Totalität“ bedient.³⁴⁶ Jedes menschliche Wesen kann hier alles zugleich sein und hat sich nicht einer Vorgabe zu fügen. Diese Paradoxie der Mode beinhaltet somit das Einhalten des analytischen Zustandes einer „additiven, keiner synthetischen Allgemeinheit“³⁴⁷ – die Person in der Mode ist fiktiv und gleichzeitig vollkommen existent. Der Traum von Totalität im Leben des Menschen findet seine Unendlichkeit in der Reinkarnation: Gemäß Baudrillard involviert die Mode „auf der Basis der Abschaffung des Vergangenen [...] den Tod und die gespenstische Wiederauferstehung von Formen.“³⁴⁸ Auch Walter Benjamin konstatiert, die Mode sei in ihrer Aktualität konstant und moquiere sich über den Tod, indem sie das Dagewesene sterben ließe, um es durch das Neue zu ersetzen.³⁴⁹ Untersucht man die Mode nach den Begebenheiten des Widersetzens gegen das Alte, das Altern und den Tod, wird die Notwendigkeit der Mode des Neuen, der Jugend und des Lebens augenscheinlich. Letzteres beschreibt Meinhold als „selbst wieder neu werden“ und – vestimentär transferiert – als „zurück

³⁴⁶ Barthes konstatiert dazu, die Mode liebe es nicht zu wählen und damit jemandem weh zu tun. Vgl. Barthes 1985, S. 261.

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Baudrillard, Jean: Von der Verführung. München 1991, S. 134. Hier zitiert nach Meinhold 2005, S. 29.

³⁴⁹ Vgl. Benjamin 1982, S. 115.

in das Kleid geboren werden“: Es erfolgt eine Pseudoreinkarnation durch Reinvestition.³⁵⁰ In der Trias Pseudotragödie, Melioration und Reinvestition sublimieren Kleidung und Mode die Existenz des Individuums in eine Hyperrealität, die aus der aufkommenden Erlebnisgesellschaft hervorgeht.³⁵¹

3.1.2. Die metropolitische Kleidung in Paris und Berlin in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die Wurzeln von Paris als der Hauptstadt der Mode³⁵² liegen nicht nur in dem mystifizierten Bild der Genialität ihrer Couturiers, sondern auch in der Tatsache ihres verfeinerten Lebensstils, wie Valerie Steele treffend formuliert: „Paris is the capital of civilization, the place where all the refinements of civilized life reach their fullest expression – including the concepts of fine language and elegant fashion.“³⁵³ Die Pariser Mode tragen zu dürfen beinhaltet den mimetischen Akt resultierend aus dem Wunsch, ebenfalls diese kultivierte Existenz zu leben. Über Jahrhunderte wurde die Pariser Mode kopiert – bis zum heutigen Tag hat sie nichts von ihrem einflussreichen Stellenwert eingebüßt. Obwohl andere Städte und Länder aufgrund klimatischer, kultureller und ökonomischer Gegebenheiten gewisse Zugeständnisse an die Kleidung aus Paris einräumen mussten, blieb die Pariser Mode immer Inbegriff von Eleganz und Ästhetik.³⁵⁴ Nach Steele existieren zwei besonders prägnante Mythen, die eine Steigerung des jeweils anderen auszudrücken vermögen: Es gibt Pariser und es gibt Barbaren oder Provinzler

³⁵⁰ Meinhold definiert die Re-in-car-nation als „Wiedereinkörperung, bzw. zurück-in-das-Fleisch-geboren-werden“ und die Re-in-vesti-nation als „Wiedereinkleidung, bzw. zurück-in-das-Kleid-geboren-werden. Vgl.: Meinhold 2005, S. 28-29.

³⁵¹ Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt a. M. 2000, S. 52-60.

³⁵² Ausgehend von Paris, der von Benjamin erklärten „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“. Vgl. Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Frankfurt a. M. 1982, Bd. I, S. 45-77, hier S. 45.

³⁵³ Steele 1998, S. 5.

³⁵⁴ Ebd., S. 3-6.

– „Provincials put on clothes, the Parisienne dresses.“³⁵⁵ Aus der Perspektive der Barbaren wurden ebenfalls Mythen heraufbeschworen, die wiederum die männlichen Modekreatoren als Modediktatoren und Misogynisten erklärten.³⁵⁶ Eine Revision dieser Mystifizierung – sowohl die urbane und ländliche, als auch die Geschlechterpolarität betreffende Argumentation – ist für das Verständnis der Geschehnisse ausgehend von Paris essentiell. Die bedeutendsten Modeschöpferinnen und Modeschöpfer Frankreichs waren nicht immer gebürtige Franzosen: Charles Frederik Worth beispielsweise war gebürtiger Brite.³⁵⁷ Er brachte über die Haute Couture die Kunst in die Mode – die Zeichensprache des Designs gliederte sich in der zweiten Jahrhunderthälfte in die neuen Perspektivierungen der Kunst – die Kleidung, die Mode und die Kunst gingen von nun an symbiotische Verflechtungen ein.³⁵⁸

Dazu stellt die Umgebung der Kleidung einen wesentlichen Aspekt ihrer Repräsentation dar, wie Gertrud Lehnert skizziert: „Lange ist Mode vor allem als System von Zeichen betrachtet und analysiert worden. [...] Mittlerweile hat ein Paradigmenwechsel eingesetzt, der Mode als Resultat menschlichen Handelns, als ästhetische Arbeit und damit als Phänomen der Wahrnehmung deutet. Fokussiert man auf Prozesse der Wahrnehmung, dann kommt zu den Kleidern der Raum ins Spiel“³⁵⁹. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verwandelte sich insbesondere Paris zu einem öffentlichen Ort der Repräsentation, zu einem Panopticon der Pariser Gesellschaft und einem Spiegel der Kunst des Impressionismus. Die Räume der Kunst und der Mode beginnen zu diesem Zeitpunkt ein relevantes und symbolträchtiges ‚Setting‘ zu liefern, das die ephemeren Zeichen der Zeit präsentiert.³⁶⁰ Dabei weist Lehnert auf die optionale Transformation eines Ortes hin – so könne sich eine Kirche in ein Theater verwandeln und ein öffentlicher urbaner Raum zu einem „Mode-Ort“.³⁶¹

Die Bürger aller sozialer Schichten und jeden Alters boten dem Künstler und dem Kulturschaffenden auf öffentlichen Plätzen in ganz Paris Szenerien der Inspiration und galten als

³⁵⁵ Dumas, Alexandre; Gautier, Théophile; et al.: Paris et les parisiens au XIX^e siècle. Paris 1856, hier zitiert nach Steele 1998, S. 5.

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Charles Frederick Worth wurde am 13. November in Bourne, Lincolnshire in Großbritannien, geboren. Vgl. „Worth“, Loschek 2005, S. 581.

³⁵⁸ Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1860, S. 210-215.

³⁵⁹ Lehnert, Gertrud (Hg.): Räume der Mode. München 2012, S. 7 f.

³⁶⁰ Diese Zeichen ziehen die Kreise von dem kreativen Bereich über den kulturellen, gesellschaftlichen, bis in den wissenschaftlichen und technischen Bereich. Vgl. Lehnert, Gertrud (Hg.): Räume der Mode. München 2012, S. 12-16.

³⁶¹ Lehnert 2012, S. 11.

heterogen durchmischte Treffpunkte prominenter und bedeutender Persönlichkeiten. Die oder der Portraitierte wurde in einem privaten oder anonymen Raum, und wahlweise nun auch in der Öffentlichkeit, inszeniert.³⁶² Zu dieser Entwicklung trugen vor allem die Weltausstellungen, die Hausmannisierung und zudem die Pariser Salons bei, die lokale Aufmerksamkeit bei den Bewohnern der französischen Hauptstadt fand und globale Beachtung unter anderem bei den Besuchern von Paris evozierte. Es zeichnete sich eine Entwicklung ab, die Richard Sennett später als den Beginn der „Tyrannei der Intimität“³⁶³ bezeichnen sollte.³⁶⁴

Für den Modejournalismus lässt sich dieses Bild übertragen: Erschienen die neuesten Moden aus Paris, so verbreiteten sich eben diese Moden wenig später in den Modejournalen anderer Städte und sorgten für die Popularität der französischen Kreationen.³⁶⁵ In diesem Zusammenhang proklamiert *Der Berliner Modenspiegel. Eine Zeitschrift für die elegante Welt.* schon 1832 über die Mode aus Berlin, sie sei zwar weniger einflussreich als die aus Paris und auch weniger erfindungsreich als jene aus London, aber einzigartig in der Nachahmung. Die Kopie der gesamten Bandbreite an modischen Produkten dieser Städte überträfe in der Qualität und im Preis die ursprünglichen Originale.³⁶⁶ Lehnert sieht in dieser Aussage eine Gültigkeit des Status der Mode in Berlin – und stellvertretend dafür die Mode in ganz Deutschland – bis weit in das 20. Jahrhundert hinein.³⁶⁷ Deutschland besäße, trotz seiner herausragenden Modetheoretiker wie Garve, Vischer, Simmel und Benjamin, keine eigene Modekultur.³⁶⁸ Im 19. Jahrhundert sei dies noch wesentlich deutlicher gewesen als heutzutage. Dabei seien die Kopien aus Paris und London vollkommen normal gewesen, und keinesfalls verwerflich, sondern vielmehr ein Zeichen des Kulturtransfers schon seit dem 18. Jahrhundert.³⁶⁹ Der Kunsthistoriker

³⁶² Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004, S. 188-200.

³⁶³ Sennett 2002.

³⁶⁴ Ebd. S. 209-225, hier: S. 213.

³⁶⁵ Venohr 2010. S. 99-107; ebenso: Zika, Anna: *Ist alles eitel? Zur Kulturgeschichte deutschsprachiger Modejournale zwischen Aufklärung und Zerstreung*. Weimar 2006, S. 119-127.

³⁶⁶ *Berliner Modenspiegel. Eine Zeitschrift für die elegante Welt*. Nr. 22 vom 22.06.1832. Hier zitiert nach: Lehnert, Gertrud: *Mode und Orientalismus*, in: Berbig, Roland et al. (Hg.): *Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompendium*. Berlin 2011, S. 95-106, hier S. 95.

³⁶⁷ Lehnert konstatiert, dieser Status sei auch in Teilen bis zum heutigen Tage gegenwärtig. Vgl.: Lehnert, Gertrud: *Mode und Orientalismus*, in: Berbig, Roland et al. (Hg.): *Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompendium*. Berlin 2011, S. 95-106, hier S. 95.

³⁶⁸ Lehnert weist darauf hin, dass Berlin sich verstärkt seit der ersten Dekade des dritten Jahrtausends als junge „Modestadt“ zu etablieren versucht. Vgl.: Lehnert, Gertrud: *Mode und Orientalismus*, in: Berbig, Roland et al. 2011, S. 95-106.

³⁶⁹ Lehnert, Gertrud: *Mode als Zeichen des Kulturtransfers im 18. Jahrhundert*, in: Zimmermann, Margarete; Stedmann, Gesa (Hg.): *Höfe. Salons. Akademien. Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit*. Hildesheim 2006, S. 309-340. Auch Valerie Steele stellt dieses Merkmal heraus: “Although it might seem merely a charming triviality, it actually shows that by the eighteenth century fashion was beginning to assume a modern

Mathias Eberle legt den Modebegriff im Kontext der urbanen Verankerung noch früher fest: „Das Wort Mode wurde zur Zeit der Vorherrschaft Frankreichs auf den Kontinent, also im 17. Jahrhundert, vom Französischen in den deutschen Sprachgebrauch übernommen. Man richtete sich nach dem Vorbild von Paris und Versailles und ahmte die Art nach, in der man sich dort kleidete, Gesellschaften veranstaltete, konversierte, sich bewegte und einrichtete. Frankreich gab in allen Dingen den Ton an und wer im übrigen Europa zu den feinen Leuten zählen wollte, stimmte seine Lebens-Gewohnheiten und seinen Habitus auf diesen Ton ab. Man kleidete sich nun ‚à la mode‘ oder ‚alamodisch‘, das heißt in der Art, wie es in Frankreich gerade üblich war.“³⁷⁰

Die Mode, die nun auf der Straße gezeigt wurde, diente als Inspirationsquelle für die Kunst und bald auch für die Modeschöpfer. Der sogenannte „Bubble Up Effekt“ setzt sich im Verlauf des 20. Jahrhundert endgültig durch und verzeichnet seinen Ursprung mit der modischen Beachtung auf den Pariser Boulevards. Das betont unterkühlte Verhalten des Menschen in der Großstadt ließ auf einen umso leidenschaftlicheren intrinsischen Antrieb hoffen.³⁷¹ Die Demokratisierung der Mode und Lebensstile wird im Second Empire durch die zunehmende Konsumtion ermöglicht: Die Entstehung des Kaufhauses mit den neuesten modischen Massenwaren als Ort der Verführung ist ein Novum für die feine Dame als auch für die Kurtisane und bietet bisher unbekannte „Kathedralen des Konsums“³⁷², in der alle Gesellschaftsschichten aufeinandertreffen.³⁷³ Ein zynisches Bild dieser säkularisierten neuen Welt des Konsums kreiert Walter Benjamin folgendermaßen: „Hier hat die Mode den dialektischen Umschlagplatz zwischen Weib und Ware – zwischen Lust und Leiche – eröffnet. Ihr langer flegelhafter Kommiss, der Tod, mißt das Jahrhundert nach der Elle, macht wegen der Ersparnis selbst den Mannequin und leitet eigenhändig den Ausverkauf, der auf französisch „révolution“ heißt.

aspect. No longer was fashion determined by a centralized authority at court. Now the collective but ephemeral taste of many individual Parisians decided whether puce, mud, or soot was in fashion; the cherry bonnet, the porcupine coiffure or the baby’s cap. Moreover, the very names indicate a quintessentially modern sensibility, alternately sentimental and ironical, and a far cry from the solemn grandeur of Versailles.” Vgl. Steele 1998, S. 15.

³⁷⁰ Eberle, Matthias: *Wesen und Funktion der Mode*, in: *Mode – Das inszenierte Leben*. Internationales Design Zentrum (Hg.). Berlin 1972, S. 21-37.

³⁷¹ Wentworth, Michael: *James Tissot*. Oxford 1984, S. 4 f.

³⁷² Zola, Émile (1884): *Au bonheur des dames*. Paris 2005. Émile Zola hat zudem das Warenhaus als „Versuchung der Frauen“ charakterisiert. In: Haupt, Heinz-Gerhard: *Konsum und Handel. Europa im 19. und 20. Jahrhundert*. Göttingen 2003, S. 83, hier zitiert nach Bowlby, R.: *Just looking, Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*. New York 1985, S. 66 f. Siehe auch: *World of Malls: Architekturen des Konsums*. Ausstellungskatalog 2016.

³⁷³ Zola 2005.

Denn nie war Mode anders als die Parodie der bunten Leiche, Provokation des Todes durch das Weib und zwischen geller memorierter Lache bitter geflüsterte Zwiesprach mit der Verwesung. Das ist Mode. Darum wechselt sie so geschwinde; kitzelt den Tod und ist schon wieder eine andere, neue, wenn er nach ihr sich umsieht, um sie zu schlagen. Sie ist ihm 100 Jahre lang nichts schuldig geblieben. Nun endlich ist sie im Begriff, das Feld zu räumen. Er aber stiftet an die Ufer einer neuen Lethe, die den Asphaltstrom durch Passagen rollt, die Armatur der Huren als Trophäe.“³⁷⁴

Paris als Modehauptstadt wurde im 19. Jahrhundert nie ernsthaft in Frage gestellt und diesbezüglich nur temporär von London angegriffen. Zwar wurde die Gefahr der modischen Existenz der Pariserin in den Modejournalen diskutiert, Paris als Zentrum der globalen Mode galt jedoch als das urbane imitierungswürdige Vorbild. Diese Überzeugung wurde auch selbstbewusst aus Paris heraus kommuniziert. Hierarchisch bildet Paris die Spitze der Mode Europas bis in die Gegenwart. Die Metropolen, die Paris modisch unterstellt waren, galten nach dem zu Beginn erwähnten Zitat Steeles somit als Provinzen. Und nur Provinzen vermögen es, sich über die Nachahmung der Mode zu definieren.³⁷⁵ Steele präzisiert, die Modekultur sei mehr als nur die Mode, die aus der Kleidung resultiert: „[...] It involves new social roles, new forms of communication, ultimately new values and attitudes. Even a hundred years ago, Paris fashions were worn as far away as Japan, but one of the factors that made Paris the capital of fashion was the social relationship between performers and spectators.“³⁷⁶ Dieses Zusammenspiel kann nur stattfinden, wenn von beiden Seiten die Überzeugung für ein Modebewusstsein gegeben ist und die Beobachter einen stimulierenden Effekt auf die Akteure haben.³⁷⁷ Paris gab dafür die ultimative Bühne ab, auf der sich die Performanz des Sehen und Gesehen-werden vollends entfalten konnte.³⁷⁸ Dazu lieferte die Metropole einige soziale Räume für die Verwirklichung dieser öffentlichen Modenschau: Die Passagen boten der Bevölkerung aller sozialer Schichten das Amusement des kommerziellen Schaufensters und Konsums, an Sonntagen waren die Salons umsonst zugänglich und auch Museen boten nicht nur eine kultivierte

³⁷⁴ Benjamin 1982, S. 110 f.

³⁷⁵ Vgl.: Lehnert, Gertrud: Mode und Orientalismus, in: Berbig, Roland et al. 2011, S. 95-106, hier S. 96.

³⁷⁶ Steele 1998, S. 7-10; König, René: Macht und Reiz der Mode. Verständnissvolle Betrachtungen eines Soziologen. Düsseldorf 1971. S. 75-79.

³⁷⁷ König, René 1971. S. 127-134.

³⁷⁸ Vgl. Steele 1998, S. 7-10.

Atmosphäre, sondern förderten den regen Austausch von Mode und Kunst.³⁷⁹ Aus dem neuen öffentlichen Leben kristallisierten sich einzelne Stereotypen³⁸⁰ heraus und mit ihnen entstand ein neues Lebensgefühl und Gesellschaftssystem.³⁸¹ Im Schutze des anonymen urbanen Auftritts ermöglichte sich ein Rollenspiel, das die Polarisierung der Geschlechter sukzessive aufweichte: Sehr viel dezidierter konnte nun das jeweils andere Geschlecht beobachtet und in seinem öffentlichen Gebaren gelesen werden. Für das Verständnis des Auftritts der Mode in Paris in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die holistische Betrachtung essentiell; der neue urbane öffentliche Lebensstil brachte die Bühne für das Sehen und Gesehen-werden in der Öffentlichkeit hervor.³⁸² Die Inszenierung der Mode im öffentlichen Raum, die Kleidung als Raum durch die Konstruktion am Körper und die Körpertechniken, die im jeweiligen eine Aneignung des Raumes evozieren, bilden die Aspekte, die Gertrud Lehnert für die Räume der Mode herausstellt.³⁸³ Die Darsteller im öffentlichen Raum – Protagonisten sowie Antagonisten – transformierten die Boulevards und Passagen in einen „Traum aus gold“, in dem „einen alles fasziniert“ um mit Honoré de Balzac zu sprechen.³⁸⁴ Die Mode und die Stadt hatten eine unvergleichliche Ausstrahlung von Erotik und Innovation, die es in diesem Ausmaß für die breite Masse zuvor noch nicht gegeben hatte: Das modische Rendezvous ereignete sich nun auch im Park, im Theater und auf der Pferderennbahn.³⁸⁵ Ein individueller, besonderer Stil, der sich zunächst an die Gesellschaft, die Politik und das soziale Leben richtete, konnte sich nun durchsetzen und zeitlich und epochal zu einem Stilbegriff avancieren. Der Rhythmus des Stilwechsels bedingt zumeist eine Gegenbewegung auf den jeweiligen zuvor herrschenden Stil.³⁸⁶ Auch im Bereich der Kunst lässt sich diese Dynamik verzeichnen, indem auf einen opulenten Stil ein puristischer folgt.³⁸⁷ Für die Stilentwicklung und -vorgabe sind die Faktoren Zeit, Raum, Individualität und Wahrnehmung entscheidend, um über die visuelle Komponente

³⁷⁹ Bourdieu, Pierre: Antworten auf einige Einwände, in: Eder, Klaus (Hg.): Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis. Beiträge zur Auseinandersetzung mit Pierre Bourdieus Klassentheorie. Frankfurt a. M. 1989, S. 395-410.

³⁸⁰ Die genauen Stereotypen werden in Kapitel 3.1.2 beschrieben.

³⁸¹ Bourdieu 1989, S. 395-410.

³⁸² Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt a. M. 2002, 13. Auflage, S. 152-164.

³⁸³ Lehnert, Gertrud (Hg.): Räume der Mode. München 2012, S. 10-19.

³⁸⁴ Balzac, Honoré de: Le diable à Paris. Paris 1846, S. 100.

³⁸⁵ Vgl. Steele 1998, S. 8.

³⁸⁶ Simmel 1995, S. 17; Loschek, Ingrid: Wann ist Mode? Berlin 2007, S. 166-176; Vgl. auch das saisonale Modediktat von Christian Dior in Kapitel 2.2.1.

³⁸⁷ Sauerländer, Willibald: Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik. Köln 1999, S. 256-276.

einen konzeptuellen Ausdruck zu finden.³⁸⁸ Die Kulturhistorikerin Marylène Delbourg-Delphis konstatiert, es handele sich seit den 1850er Jahren um eine „encyclopédie moderne de l’anachronisme“³⁸⁹, der Stil rezipiert sich seitdem in regelmäßigen Intervallen.³⁹⁰ Die Selbstschöpfung eröffnete neue Horizonte, die eine Entfaltung einer vielschichtigen Identitätskonstruktion für das Individuum bedeuten konnte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kommt allmählich ein Moderhythmus für bestimmte Stile auf; innerhalb einer Dekade entwickelten sich etwa zwei Stilrichtungen für das Kleid der Dame.³⁹¹ Dazu war der Stil im Schnitt des Kleidungsstückes zunächst simpel und wurde fortlaufend komplizierter, um dann erneut mit der vereinfachten Version fortzufahren. Das Ideal der geschnürten schmalen Taille blieb während dieser Entwicklungen konstant. Auch im sogenannten *zweiten Rokoko*³⁹² setzt sich die Krinoline weiterhin durch und die skulpturale Formgebung am Körper verlagert sich in aufgebauschter Akzentuierung auf den *Cul de Paris*, der sich im Folgenden in der Bezeichnung der *Turnürenmode* durchsetzt. Die sehr aufwändige Inszenierung dieser Kleidungs-silhouetten diente nun vor allem den Neureichen als hervorragendes Instrument des demonstrativen Konsums.³⁹³ Die darauffolgende *Enge Mode* greift erneut den Stil einer vergangenen Epoche auf.³⁹⁴ Nach dem Höhepunkt der Wespentaille in den 1890er Jahren erfolgt schließlich eine allmähliche Veränderung, die das Korsett im 20. Jahrhundert endgültig verdrängt und eine neue Ära im Kleidungsverhalten der Frau einläutet.³⁹⁵

Die Mode der Männer bleibt zunächst weiterhin konstant mit wenig Veränderungen, in monochromen Farben mit Schwarz- und Grautönen bildete das Weiß des Hemdes eine Betonung und Vollendung des klassischen und seriösen Auftritts.³⁹⁶ Die nahezu konträren Moden und Moderhythmen beider Geschlechter stehen jeweils für sich und repräsentieren die Vorstellungen der Gesellschaft mit einer dichotomen Geschlechterpolarität. Einzelne Elemente lassen

³⁸⁸ Vgl.: Loschek, Ingrid: Wann ist Mode? Berlin 2007, S. 170-184; Barnard, Malcolm: Fashion as communication, London 1996, S. 56-65.

³⁸⁹ Delbourg-Delphis, Marylène: Le Chic et le Look. Histoire de la mode féminine et des mœurs de 1850 à nos jours. Paris 1981, S. 65-68, hier zitiert nach Haase, Birgit: Fiktion und Realität. Untersuchungen zur Kleidung und ihrer Darstellung in der Malerei am Beispiel von Claude Monets „Femmes au jardin“. Weimar 2002, S. 34.

³⁹⁰ Dieser modische Historismus macht sich in den Gründerjahren ab 1870 bis 1900 durch einen raschen Modewechsel in den jeweiligen Dekaden bemerkbar. Vgl. Thiel 1982, S. 352.

³⁹¹ Siehe hierzu Kapitel 2.2.2.

³⁹² Vgl. „Zweites Rokoko“, Loschek 2005, S. 65.

³⁹³ Vgl. Veblen, Thorstein (1899): Theory of the leisure class. An Economic Study of Institutions. Mineola 1994, S. 169.

³⁹⁴ Reitlinger, Gerald: The Economics of Taste. The Rise and Fall of the picture Market 1760-1960. New York 1964. S. 130-136.

³⁹⁵ Vgl. Thiel 1982, S. 364-371.

³⁹⁶ Perrot 1994, S. 29-35, hier S. 34 f.

sich jedoch sehr gut herauskristallisieren, die von beiden Geschlechtern eingesetzt wurden und zu einem Wechselspiel auf der Inszenierungsebene führten. Gerade die urbane Anonymität machte dieses Rollenspiel vielschichtig möglich.³⁹⁷ Durchdrungen von Ästhetisierung und den Aspekten des Lebens als Kunstwerk (Abb. 22) bildeten sich verschiedene Modetypen in der zweiten Jahrhunderthälfte heraus. Die weibliche *Parisienn*e³⁹⁸ krönte das Stadtbild mit ihrem

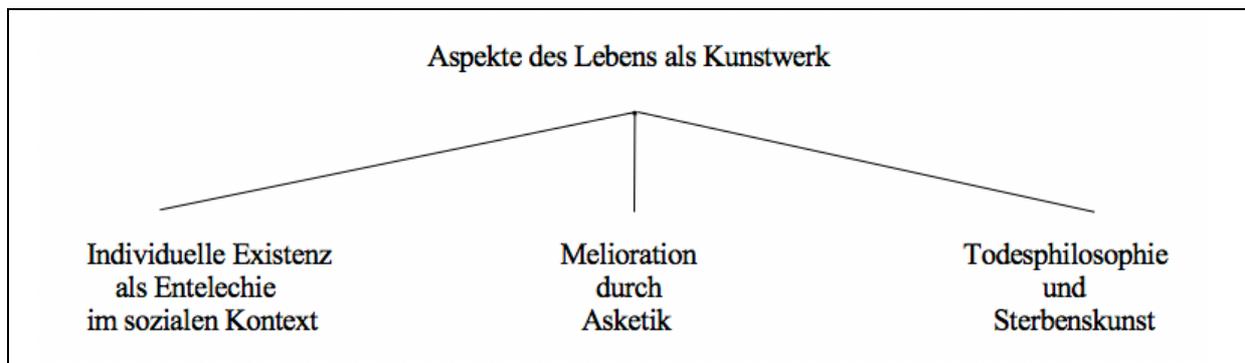


Abb. 22:
Aspekte des Lebens als Kunstwerk nach Meinhold.

³⁹⁷ Vgl. Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleidung tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München 1997, S. 156; vgl. auch: Haase, Birgit: „La passante“ – Die Promenade als Modeschauplatz im Zeitalter des Impressionismus; Mentges, Gabriele: Urbane Landschaften im Modebild, in: Lehnert, Gertrud (Hg.): Räume der Mode. München 2012, S. 33-57 und S. 133-154, hier S. 136-139.

³⁹⁸ Vgl. Kreuder, Petra: Die bewegte Frau. Weibliche Ganzfigurenbildnisse in Bewegung vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Weimar 2008, S. 213-218.

modischen Auftritt und wurde synonym zu einem Lebensgefühl einer neuen Ära des öffentlichen Lebens und der Inszenierung. Das männliche Pendant bildete der *Flaneur*³⁹⁹ und der *Dandy*⁴⁰⁰.

Durch die rasant voranschreitende Industrialisierung und die Demokratisierung der Mode entwickelte sich ab den 1860er Jahren der Europäische Stil, der seitdem global viel Beachtung fand. Dies förderte wiederum den Einfluss Frankreichs auf das Modediktat für die Welt.⁴⁰¹ Gemäß der Studien über das Kostüm der Frau von Marguerite d'Aincourt resultiert daraus eine restriktive vestimentäre Etikette: „Pour les femmes d'une véritable distinction, il y a d'un genre des robes. L'heure et les circonstances de la journée, les événements et les époques de la vie déterminent celui qu'il faut choisir, pour mettre la toilette en complète harmonie avec les différentes conjonctures de l'existence.“⁴⁰² Diese Entwicklung zeichnet sich 1859 ab, als die sehr voluminösen Röcke der Krinolinenmode von mehreren Schichten Unterröcken gestützt wurde und die Bewegungsfreiheit erschwerte.⁴⁰³ Dieser Kleidungsstil spiegelt das Schönheitsideal in Bezug auf seine Entwicklung zur physischen Untätigkeit als Statussymbol der Oberschicht.⁴⁰⁴ Zudem wird ein Hinweis auf den Modekörper deutlich, der stetig zwischen natürlichem Körper und der unnatürlichen Modesilhouette oszilliert (Abb. 23).⁴⁰⁵

³⁹⁹ Neumeyer unterscheidet definitorisch zwischen dem Spaziergänger, dem Wanderer und dem Flaneur. Während alle zum Ziel haben, nicht zu sitzen, sondern aufzustehen und sich zu bewegen, „weg vom Schreibtisch und das Zimmer verlassen“, wählte der Spaziergänger gemäß Neumeyer die Bewegung im Freien im Garten oder in einem Park, der Wanderer findet sein Vergnügen in der Natur in einem Wald oder auf einem Berg, und der Flaneur genießt die Inspiration auf den Straßen der Stadt. Vgl.: Neumeyer, Harald: Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne. Würzburg 1999. S. 9-12; dazu auch: Köhn, Eckhardt: Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs von 1830-1933. Berlin 1989; Careri, Francesco: Walkscapes. Walking as an aesthetic practice, Barcelona 2007. Der Roman „Ein Flaneur in Berlin“ von Franz Hessel gibt zudem deutliche Einblicke in das Zeitgeschehen des Flanierens in Berlin. Vgl.: Franz Hessel: Ein Flaneur in Berlin. Berlin 2011.

⁴⁰⁰ Vgl.: „Dandy“, Esposito 2004, S. 138-142.

⁴⁰¹ Boucher, François; Deslandres, Yvonne: 20.000 Years of Fashion. The history of Costume and personal Adornment. New York 1987, S. 388.

⁴⁰² Aincourt, Marie de: Études sur le costum féminin. Paris 1884, S. 37.

⁴⁰³ Challamel, Augustin: Histoire de la mode en France; la toilette des femmes depuis l'époque galloromaine jusqu'à nos jours. Paris 1881, S. 241, hier zitiert nach Haase, Birgit: Fiktion und Realität. Untersuchungen zur Kleidung und ihrer Darstellung in der Malerei am Beispiel von Claude Monets „Femmes au jardin“. Weimar 2002, S. 104-132.

⁴⁰⁴ Dazu zählen das Korsett, die Lotusfüße, der Giraffenhals, etc.; Vgl. Beirendonck, Walter van; Derycke, Luc: Fashion landed – Mode geland. Antwerpen 2001. Auch Charles Blanc argumentiert, das Kleidungsstück sei nicht nur eine vestimentäre Formung und Erweiterung seiner Trägerin, sondern kommuniziere ebenso für sich allein. Vgl.: Blanc, Charles: Paris 1890, S. 100, in: Haase, Birgit: Fiktion und Realität. Untersuchungen zur Kleidung und ihrer Darstellung in der Malerei am Beispiel von Claude Monets „Femmes au jardin“. Weimar 2002, S. 140 f.

⁴⁰⁵ Lehnert, Gertrud: Mode als kulturelle Praxis, in: Gürtler, Christa (Hg.): Kleiderfragen. Mode und Kulturwissenschaft. Bielefeld 2015, S. 38.



Abb. 23:
Pierre Auguste Renoir, La Parisienne, 1874, 163,2 x 108,3 cm,
Cardiff, National Museum Wales.



Abb. 24:
Édouard Manet: La Parisienne, um 1875, 192 x 125 cm,
Stockholm, Nationalmuseum.

Die visuellen Botschaften des Enthüllens und Verhüllens, des Akzentuierens und Versteckens liefern eine Ambivalenz zwischen dem natürlichen Körper und der textilen Formgebung.⁴⁰⁶ Der Körper tritt in Kommunikation mit der Kleidung und präsentiert einen Dialog über die Erotik, der über ein mögliches Schönheitsideal in ein gesellschaftliches Ideal münden kann.⁴⁰⁷ Dabei gehen der Körper und die Kleidung für ihre jeweilige Wirkung eine Symbiose ein; die Prozesshaftigkeit von Mode erfolgt nach Gertrud Lehnert durch die Inszenierung von „Kleidern, Körpern, Wahrnehmung und Bedeutungszuweisungen in Zeit und Raum“.⁴⁰⁸ Die Fusion zum Modekörper durch die Mode und den Körper bringt eine neue Wahrnehmung des anatomischen Körpers hervor: „Der Modekörper wird vom Subjekt als der seine angesehen und ‚naturalisiert‘ zum eigenen Körper und zum ‚Ausdruck‘ der eigenen Persönlichkeit.“⁴⁰⁹ Die Geometrisierung des weiblichen Körpers kann demnach als Verbildlichung des Wunsches nach strikter Eleganz und Moral gelesen werden. Die *Parisienne* lieferte eine entindividualisierte Verkörperung in Perfektion aus Paris für die zeitgenössische Mode für die Welt (Abb. 23 und 24).⁴¹⁰ Auch die Accessoires tragen zu dieser Verkörperung maßgeblich bei und liefern Informationen zum sozialen Stand der Trägerin.⁴¹¹ Petra Kreuder bestätigt eine direkte Verbindung zu der gefragten modischen Inszenierung: „Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist die Pariserin das Synonym der modisch gekleideten Frau.“⁴¹² Dazu lieferte Claude Monet die anonymisierte, großstädtische Vorlage: 1906 schrieb er an den Bremer Kunsthallendirektor Gustav Pauli, dass er kein Portrait habe malen wollen. Die Ähnlichkeit zu Monets späterer Frau Camille ist – auch über den Titel des Werkes – erkennbar, dennoch ist der gewollte Stereo- und Modetypus der *Parisienne* die vestimentär codierte, uniforme Modernitätsformel.⁴¹³ „*La Parisienne*“ nennen 1874 und 1875 Auguste Renoir und Édouard Manet im jeweiligen ihre Werke zur Verbildlichung des neuen Frauentypus. Der Bruch mit einem jahrhundertlang

⁴⁰⁶ Haase, Birgit: Fiktion und Realität. Untersuchungen zur Kleidung und ihrer Darstellung in der Malerei am Beispiel von Claude Monets „Femmes au jardin“. Weimar 2002, S. 141.

⁴⁰⁷ Vgl.: Blanc, Charles: Paris 1890, S. 151-154, in: Haase, Birgit: Fiktion und Realität. Untersuchungen zur Kleidung und ihrer Darstellung in der Malerei am Beispiel von Claude Monets „Femmes au jardin“. Weimar 2002, S. 141 f.

⁴⁰⁸ Lehnert, Gertrud: Mode als kulturelle Praxis, in: Gürtler, Christa (Hg.): Kleiderfragen. Mode und Kulturwissenschaft. Bielefeld 2015, S. 30.

⁴⁰⁹ Ebd. S. 39.

⁴¹⁰ Vgl. Baudelaire, Charles (1863): Der Maler des modernen Lebens. Lobrede auf das Schminken, aus: Sämtliche Werke und Briefe, Band V, München 1989, in: Vinken, Barbara: Vinken: Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode. Stuttgart 2016, S. 98.

⁴¹¹ Denuelle, Sabine: *La Parisienne dans l'Art*. Paris 2011, S. 128; Loschek, Ingrid: *Accessoires. Symbolik und Geschichte*. München 1993.

⁴¹² Kreuder 2008, S. 213.

⁴¹³ Ebd. S. 213-216.

kultivierten Bildsystem vollzieht sich hier neben der vestimentären auch über die räumliche Dimension. Der undefinierte Raum gibt keinen Hinweis auf das Setting und eröffnet damit Inspirationen für alle möglichen Räume.⁴¹⁴ Die Komposition des undefinierbaren Raumes lässt sich von den Figurinen der Modezeichnungen herleiten und setzt sich auch in der zeitgenössischen Portraitphotographie durch.

Die Männerkleidung und ihre zeitgenössische Orientierung an den neuesten Modestilen ist ebenso anhand von Modezeitschriften belegbar wie die Frauenmode.⁴¹⁵ Jedoch formuliert Honoré de Balzac die „Traité de la vie élégante“ für den Mann vehement: „Le dandysme est une hérésie de la vie élégante [...], une affectation de la mode. En se faisant Dandy, un homme devient un homme de boudoir, un mannequin [comprendre: un mannequin de boutique] extrêmement ingénieux qui peut se poser sur un cheval ou sur un canapé, qui mord ou tête habilement le bout de sa canne; mais un être pensant? ...jamais. L'homme qui ne voit que la mode dans la mode est un sot. La vie élégante n'exclut ni la pensée, ni la science; elle les consacre. Elle ne doit pas apprendre seulement à jouir du temps, mais à l'employer dans un ordre d'idées extrêmement élevé.“⁴¹⁶ Balzac betont, das elegante Leben schließe das Denken oder die Wissenschaft nicht aus, es weihe sie statt dessen ein. Die Würdigung dieses Lebens und des Auftrittes für dieses elegante Leben impliziert einen verfeinerten Lebensstil, in dem die Zeit nicht nur genossen werde, sondern in einer extrem hohen Ordnung genutzt werde. Wenn der Dandyismus von Balzac als Ketzerei abgetan wird, bedarf es nach seiner Beobachtung mehr als nur der bloßen modischen Inszenierung. Balzac spielt auf das Lebensgefühl an – es sind die feinen Unterschiede und die Habitualisierung des eleganten Lebens, die einen eleganten Mann erst zu einem solchen werden lassen.⁴¹⁷ Nach Robert Herbert unterscheidet sich die obere Klasse in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der hedonistischen Hingabe zu Stilfragen und Naturgenuss. Das kulturelle Angebot ist in Paris innerhalb der Stadt

⁴¹⁴ Körner, Hans: Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler. München 1996, S. 98.

⁴¹⁵ Anhand der Modejournale für den Mann des 19. Jahrhunderts ist die Relevanz der maskulinen französischen Mode festzumachen, die sich wie die weibliche Mode von Paris aus in die Welt bewegt: *Journal des Modes d'Hommes*, *L'Écho des Tailleurs*, *Journal des modes pour hommes*, *Les Patrons Coupés de Vêtements d'Hommes*, *L'Union des Modes*, *Journal pour hommes*, *Le Musée des Tailleurs*, *L'Élégance Pratique*, *Revue mensuelle de modes masculines*.

⁴¹⁶ Balzac, Honoré de: *Traité de la vie élégante*. Paris 1990, S. 247.

Die „*Traité de la vie élégante*“ (1830) liest sich wie eine gesetzlose Kleiderordnung, in der soziale Gruppen anhand ihrer Physiognomie und Vestigiologie dokumentiert werden. Balzac klassifiziert dabei über Alter, Stand, geographische Herkunft und politische Gesinnung. Auf den Dandyismus wird im Folgenden noch eingegangen.

⁴¹⁷ Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M. 1982, S. 182-187.

insbesondere durch die Museen, die Oper und das Ballett verfügbar und mit dem kultivierten Leben der feinen Gesellschaft symbiotisch verflochten.⁴¹⁸ Die individuelle Existenz als Entleerung verkörpert die Kunstfigur des Dandys.⁴¹⁹ Auch Baudelaire setzte sich nicht nur dezidiert mit der modischen Erscheinung des Dandys auseinander, er lebte selbst diese Lebensphilosophie als Ausdruck des von der Gesellschaft ausgestoßenen Individuums. Über die antibürgerliche Exaltiertheit Baudelaires konstatiert ein Zeitgenosse: „Herr Baudelaire ist unaufhörlich auf der Jagd nach Originalität, in seinen Schriften wie in seinen Krawatten. Er posiert mit exzentrischer Aufmachung, dem roten Halstuch, der Magisterstimme, der Hand, der Geste, dem Blick. Herr Baudelaire ist künstlich in allem. Sein glattes, unbewegtes Gesicht, seine feierlich eisige Sprechweise, alles war auf Wirkung gemacht; er mußte die Bürger verblüffen.“⁴²⁰

1897 wurde Giovanni Boldini über Madame Veil-Picard, beauftragt, ein Porträt des Grafen Robert de Montesquiou anzufertigen (Abb. 25). Der Literat verkörperte die zeitgenössische maskuline Ästhetik eines Dandys nach baudelairscher Definition. Baudelaire beschreibt den Dandy als den Mann, „dessen einziger Beruf die Eleganz ist.“⁴²¹ Es ginge dem Dandy vor allem um Distinktion, „die Vollkommenheit des Anzugs in der absoluten Einfachheit, die in der Tat immer noch die beste Art ist, sich zu unterscheiden.“⁴²² Das Werk spiegelt sowohl die Komplexität der Beziehung zwischen Maler und Modell, als auch die Theorien über das „moderne Porträt“ wider, die Montesquiou in einem Artikel über Boldini aufstellte.⁴²³ Darin schrieb er, dass die Kunst des Porträtierens nicht in der photographischen Wahrheit läge, sondern in der Vermischung der Identität des Malers und des Modells im Bild. Boldini wäre also ein moderner Porträtmaler par excellence, da er in seinen Gemälden die tiefsten Eigenschaften des Modells enthüllt und gleichzeitig sein eigenes Urteil zum Ausdruck bringt. In diesem Gemälde wird Montesquiou's aristokratische Eleganz und Lässigkeit betont. Der von ihm gehaltene Stock nimmt die Form eines Zepters an und verwandelt sich in ein Zeichen eines hohen Würdenträgers, ohne dabei den phallischen Aspekt außer Acht zu lassen. Boldini scheint den

⁴¹⁸ Herbert, Robert: Impressionismus: Paris – Gesellschaft und Kunst. Stuttgart 1989, S. 325.

⁴¹⁹ Meinhold 2005, S. 107-120.

⁴²⁰ Lange, Wolfgang Dieter (Hg.): Französische Literatur des 19. Jahrhunderts. Bd. II: Realismus und l'art pour l'art. Heidelberg 1980, S. 134.

⁴²¹ Vgl. Baudelaire, Charles: Der Maler des modernen Lebens. Der Dandy, aus: Sämtliche Werke und Briefe, Band V, München 1989, in: Vinken, Barbara: Vinken: Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode. Stuttgart 2016, S. 103-106.

⁴²² Ebd. S. 104.

⁴²³ Montesquiou, Robert de: Les peintres de la femme, Boldini. Les Modes, Paris 1901.

einleitenden Vers und den gesamten Sinngehalt eines der Gedichte von Montesquious *Fledermäusen* zu illustrieren: "Je suis le souverain des choses transitoires."⁴²⁴ Bewusst wird Boldini die Haltung Montesquious, die aus der großen Tradition der Porträts des 16. und 17. Jahrhunderts rührt, mit einer ironischen Darstellung der Moderne reflektiert haben, um dabei seinen narzisstischen Habitus herauszustellen. Einige zeitgenössische Kommentatoren haben dieses Porträt derart interpretiert.⁴²⁵

Ein Medium, das sozialkritische Aspekte in sich trägt, und in besonderem Maße die gesellschaftliche Bedingtheit der Kunst, ist die Karikatur. Aus diesem Grund ist sie per Definition keine *L'art pour l'art*, wird nicht um ihrer selbst willen kreiert und ist deshalb auch nicht autonom. Über die satirische Bildpresse, die ein breites Publikum ansprach, gelangten die Karikaturen an die Öffentlichkeit und repräsentierten den Geschmack der Zeit. Damit sind sie Zeitzeugnis der öffentlichen Meinung.⁴²⁶

Der *Lion Excentrique* (Abb. 26) wird in der Zeitschrift *Le Charivari* 1842 folgendermaßen skizziert: "Il a 40 ans, 1500 livres de rente, un faux ratelier et perche dans une mansarde de la rue de la Paix; il fréquente les maisons de jeux et fait une grande consommation de modistes, son excentricité s'étend aussi sur son langage, il dit: c'est chamant, admiabile, etoudissant, il porte corset."⁴²⁷ Der *exzentrische Löwe* liefert eine stereotyptreffende Beschreibung für den Pariser Dandy und geht detailliert bis in die sprachliche Inszenierung dieses Lebenskünstlers. Beachtlich ist das genannte Korsett in der Beschreibung seiner Kleidung und Haltung. Den

⁴²⁴ Montesquiou, Robert de: *Les Chauves-Souris. Clairs-Obscurs III*, Paris 1897.

Je suis le souverain des choses transitoires,
Étant le courtisan du Rare et du Tenu;
L'Infinitésimal, en mon terme, a tenu,
Et, des mutations, je dirai les histoires.

J'immobiliserai ce qui vibre un instant:
L'arc-en-ciel qui s'efface aussitôt qu'il se bande;
Et cette poudroyante et blonde sarabande
De l'atome léger dans le rayon sautant.

Je suis le sténographe acéré des nuances;
Je représente, au vol, la vite impression;
Mon vers a fait son nid, ainsi qu'un alcyon
Sur les flots de la mer des douces influences.

⁴²⁵ <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-comte-robert-de-montesquiou-9250>, Stand 05.06.2019.

⁴²⁶ Schmaußer 1991, S. 18.

⁴²⁷ Siehe Abb. 26: *Le Lion Excentrique*, 1842, in der Zeitschrift *Le Charivari*.

modischen Vorgaben verschrieben ist hier die Annäherung an das Androgyn durch die Übereinkunft des Modekörpers zu resümieren.

Charles Baudelaire beschreibt einen weiteren Modetypus, den zeitgenössischen Flaneur, in der öffentlichen, medialisierten und technisierten Welt in einer Steigerung als Beobachter, Spiegel, Kaleidoskop und als „immenses Reservoir von Elektrizität“: „Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. [...]

Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive.“⁴²⁸ Baudelaire formuliert hier sehr genau einen Zustand des Lebens als Kunstwerk, in dem die Inszenierung eine Hyperrealität im urbanen Dasein als „unersättliches Selbst des Nicht-Selbst“ hervorruft – erstmalig werden im öffentlichen Raum auf diese Art und Weise Bilder kreiert, „die lebendiger sind als das Leben selbst“⁴²⁹. Diese Intensität wird zuvor an dem Ephemeren der Begegnung mit der Passantin aus Baudelaires Gedicht „A une passante“ exemplifiziert, das 1860 in *Fleurs du mal* publiziert wurde.⁴³⁰

⁴²⁸ Baudelaire, Charles: *Le peintre de la vie moderne*. Paris 1863, S. 65.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Haase, Birgit: „La passante“ – Die Promenade als Modeschauplatz im Zeitalter des Impressionismus. In: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Räume der Mode*. München 2012, S. 33-55, hier S. 33.



Abb. 25:

Giovanni Boldini: Le Comte Robert de Montesquiou, 1897.

115,5 cm x 82,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

A une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan, La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!⁴³¹

Die Begegnung des Flaneurs mit der anonymen Schönheit in der lauten Großstadt Paris zeichnet eine kurze Sequenz der tiefen Sehnsucht; die Unbekannte verschwindet so schnell wie sie erschien. Birgit Haase weist auf die „frequentierten und inszenierten Alltagsräume des Konsums“, den prächtigen neuen Boulevards und dem Bois de Boulogne hin, in denen die modeaffine weibliche Bevölkerung die neuesten Schöpfungen der Couturiers präsentierte.⁴³² Obgleich dem Flaneur und auch der Flaneuse ein antagonistischer Stellenwert in Paris zukommt, ist das zeitgenössische, exaltierte urbane *Setting* nicht ohne diese Besetzung denk- und spielbar. Édouard Manet verbildlicht in *La Musique aux Tuileries*⁴³³ Charles Baudelaire als

⁴³¹ Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke*. Bd. 3: *Les Fleurs du Mal*. München 1975, S. 244.

⁴³² Haase, Birgit: „La passante“ – Die Promenade als Modeschauplatz im Zeitalter des Impressionismus, in: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Räume der Mode*. München 2012, S. 33-55, hier S. 34.

⁴³³ Das Gemälde „La Musique aux Tuileries“ von Édouard Manet wurde 1862 mit Öl auf Leinwand gemalt, misst 76 x 118 cm und ist heute in der National Gallery in London ausgestellt. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/edouard-manet-music-in-the-tuileries-gardens>, Stand 09.08.2019.

Flaneur. Auch in dem Gemälde *Nana*⁴³⁴ von Manet ist ein Flaneur zu sehen. Diese öffentliche suchende Figur fungiert als Metapher eines Großstadtmenschen, der sich völlig neuen Herausforderungen ausgesetzt sieht. Werner Hofmann sieht die Flaneuse, als auch den Flaneur daraus resultierend als eine aus allen möglichen gesellschaftlichen Schichten und dem „romantischen Typenvorrat“ entsprungene „Metapher der Bindungslosigkeit und Verfügbarkeit“⁴³⁵.

Die Lithographie des *Lion Artistique* (Abb. 27) beschreibt einen introvertierten Typus, der dem Dandy – dem *Lion Excentrique* – beinahe konträr begegnet und dem Auftritt des Flaneurs sehr nahekommt: „Il est chevelu, mélancolique et musard, mais il est laid, sale et vaniteux: ses promenades favorites sont les galleries du Louvre (Ecole Flamande). Il se nourrit de farineux tels que lentilles, haricots. Sur ses vieux jours il vend de allumettes chimiques.“⁴³⁶

Der künstlerisch-intellektuelle Typus flaniert im Louvre in der flämischen Schule und nur über den Hinweis des *Lion Artistique* als Streichholzverkäufer im hohen Alter wird die mögliche gescheiterte Existenz suggeriert. Hofmann konstatiert über den Flaneur, er sei in der Rolle des Deklassierten zu finden (dem man durchaus einen nihilistischen Trotz zuschreiben kann), vom *Alten Musikanten*⁴³⁷ über den *Absinthtrinker*⁴³⁸ bis zum Lumpensammler⁴³⁹. Im *Frühstück im Atelier* wird deutlich, wie er – vestimentär respektabel – allumfassend beobachtet, sein Blick jedoch nichts zu fesseln vermag.⁴⁴⁰

⁴³⁴ Das Gemälde „Nana“ von Édouard Manet wurde 1877 mit Öl auf Leinwand gemalt, misst 1,54 x 1,15 m und ist heute in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt.
<https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-2376/nana?term=nana&context=default&position=0>, Stand 09.08.2019.

Vgl. Hofmann, Werner: *Nana. Mythos und Wirklichkeit*. Köln 1973, S. 37 f.

⁴³⁵ Ebd., S. 37.

⁴³⁶ Siehe Abb. 27: *Le Lion Artistique*, 1842, in der Zeitschrift *Le Charivari*.

⁴³⁷ Édouard Manet: *Alter Musikant*, 1862.

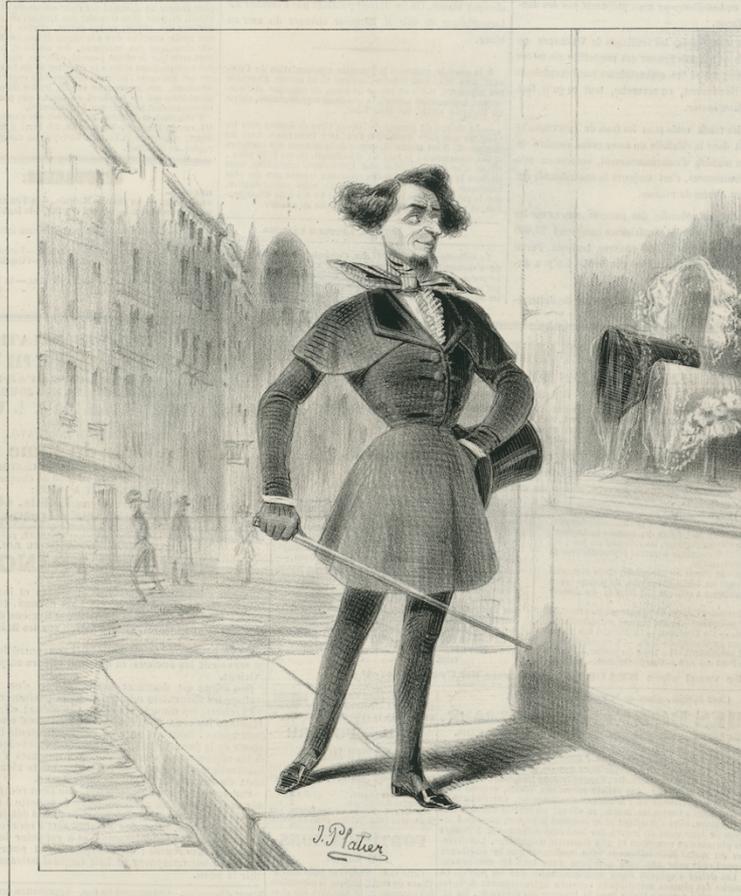
⁴³⁸ Édouard Manet: *Der Absinthtrinker*, 1858/59.

⁴³⁹ Werner Hofmann sieht in den Bettlern und Lumpensammlern in Manets Werk den Verweis auf Velazquez, in soziologischer Hinsicht zieht er die Verbindung zum Proletariat. Vgl. Hofmann 1973, S. 37 f.

⁴⁴⁰ Édouard Manet: *Frühstück im Atelier*, 1868. Vgl. Hofmann, Werner: *Nana. Mythos und Wirklichkeit*. Köln 1973, S. 37.

LES LIONS.

2.



chez Dangey & Co. R. du Colonnade, 16

imp. d'Anbert & Co.

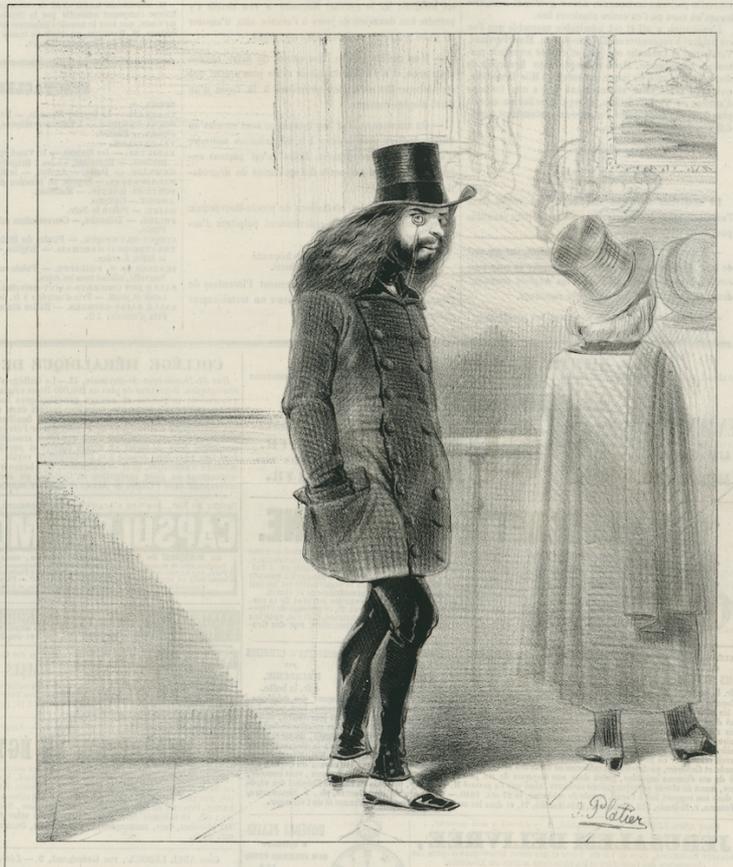
LE LION EXCENTRIQUE.

Il a 40 ans, 1500 livres de rente, un faux ratelier et perche dans une mansarde de la rue de la Paix; il fréquente les maisons de jeux et fait une grande consommation de modistes, son excentricité s'étend aussi sur son langage, il dit: c'est charmant, admirable, étourdissant, il porte corset.

Abb. 26:

Le Lion Excentrique, 1842,
in der Zeitschrift *Le Charivari*.

LES LIONS .



Chez Baugé, R. du Croissant, 16

Imp. d'Adert & C^{ie}.

LE LION ARTISTIQUE .

Il est cherché, mélancolique et musard, mais il est laid, sale et vaniteux : ses promenades favorites sont les galeries du Louvre (Ecole Flamande) Il se nourrit de farineux tels que lentilles haricots. Sur ses vieux jours il vend des allumettes chimiques .

Abb. 27:
Le Lion Artistique, 1842,
in der Zeitschrift *Le Charivari*.

LES LIONS.



LE LION DE BAS ÉTAGE.

Il est marchand de contremarques, courtier-marron ou professeur de pugilat, sa tournure est athlétique, sa chevelure abondante et sa barbe inculte. On le trouve passage du Saumon, boulevard du Temple et à la porte de tous les théâtres, il exerce de grands ravages parmi les écaillères de la rue Montorgueil; du reste il est insolent et porte des chemises de couleur.

Abb. 28:

Le Lion Bas Étage, 1842,
in der Zeitschrift *Le Charivari*.

Schließlich entspricht der *Lion de Bas Étage* (Abb. 28) dem Klischee des dubiosen bis skrupellosen Mannes der Großstadt. Über den Löwen aus der Gosse lässt die Zeitschrift *Le Charivari* in der Serie über die Stereotypen der Metropole und ihrer Inszenierung diese weiteren Aspekte anklingen: „Le Lion de Bas Étage. Il est marchand de contremarques, courtier-marron ou professeur de pugilat; sa tournure est athletique, sa chevelure abondante et sa barbe inculte. On le trouve passage du Saumon, boulevard du Temple et à la porte de tous les théâtres; il exerce de grands ravages parmi les écaillères de la rue Montorgueil; du reste il est insolent et porte des chemises de couleur.”⁴⁴¹

Gemäß den Novellen Balzacs entspricht die Veränderung des Äußeren einer Veränderung der Persönlichkeit, und damit einer Einflussnahme auf die individuelle Bestimmung.⁴⁴² Der Provinzlerin und dem Provinzler wurden vermeintlich neue Lebenschancen durch den neuen vestimentären urbanen Auftritt eröffnet. Balzac stellt von mehr als 2000 dezidiert in ihrem Kleidungsverhalten (inklusive der Nennung von Namen und Preisen) beschriebenen Charakteren – den Lithographien der Zeitschrift *Le Charivari* entsprechend – drei Haupttypen heraus.⁴⁴³ Den patriarchalischen Gesellschaftsnormen konform ist bei ihm in *La Mode*⁴⁴⁴, sowie in *Traité de la vie élégante* die Rede von drei Niveaus des modernen Daseins: Der arbeitende Mann, der denkende Mann und der Mann, der sich der Muße, dem Nichtstun, widmen kann. Die daraus resultierende Formen der Existenz entsprechen dem beschäftigten, dem künstlerischen und dem eleganten Leben.⁴⁴⁵

⁴⁴¹ Siehe Abb. 28: *Le Lion Bas Étage*, 1842, in der Zeitschrift *Le Charivari*.

⁴⁴² Steele 1998, S. 61.

⁴⁴³ Ebd. S. 58-61.

⁴⁴⁴ Zu den modejournalistischen Beiträgen Balzacs: Kleinert, Annemarie: Wie Balzac zum Modeexperten wurde, in: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Mode, Weiblichkeit und Modernität*. Dortmund 1998, S. 47-61, hier S. 51.

Eine Übersicht von Balzacs Beiträgen in *La Mode* gibt Kleinert hier: dies.: *Die frühen Modejournale in Frankreich. Studien zur Literatur der Mode von den Anfängen bis 1848*. Berlin 1980.

⁴⁴⁵ Ebd. S. 62. Steele bezieht sich hier auf Balzac's Protagonisten *Lucien*, der durch seine konsequente Transformation beweist, wie ein Mann aus der Provinz zu einem echten Pariser Bürger wird. Auch Madame de Bargeton durchläuft diese Veränderung indem sie ihre provinziellen Vestignomien und Gebaren sukzessive ablegt. Vgl. Balzac, Honoré de: *Traité de la vie élégante*. Paris 1990, S. 20; siehe auch: Garrett, Helen: *Clothes and Character. The function of Dress in Balzac*, in: Bede, Jean-Albert: *Romantic Review*. Bd. 35. New York 1944, S. 88.

3.2. Vestimentäre Kommunikationsbilder in der zeitgenössischen Malerei, der Photographie und der zeitgenössischen Literatur

Der Impressionismus bietet eine besondere Verbindung der Kleidung zum Bild, da gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der sich beschleunigende Rhythmus der Mode visualisiert wird und – unter den zuvor erwähnten Modetypen – eine immer bedeutendere Metaphorik erreicht. Vestimentäre Details bewirken dabei eine immer entscheidendere ikonologische Kommunikationskraft.⁴⁴⁶ Analog zum Kunstmarkt bringt die Mode nun in Orientierung an den Gegenwartsmarkt einen Mehrwert, der immer deutlicher dem Konsum und der Produktion verpflichtet ist. Der Preis der Mode und der Kunst wird nun auch von Kriterien wie Originalität und Neuigkeit bestimmt. Der Preis, nicht der Wert.⁴⁴⁷

Die symbiotische Verbindung zwischen Kleidung und Körper eröffnet zudem einen stetigen vestimentären Dialog der Materialitäten – eine ähnliche Symbiose findet für diese Kommunikation zu diesem Zeitpunkt auch innerhalb der Bildwelten statt; die Modeillustrationen fließen nun in die Malerei. Diese Stilisierung wiederum wirkte sich erneut auf die Formgebung des weiblichen wie männlichen Körpers aus.⁴⁴⁸ Die Maler nahmen die neuen und vielfältigen medialen Einflüsse zur inspirativen Veredelung ihrer Werke und förderten auf diese Weise das wachsende Interesse an modischen Inszenierungen.⁴⁴⁹

Sowohl in der Malerei, als auch in der Photographie und der Literatur wurde die Fusion mit der Mode sichtbar und erzeugte eine neue Aura, die sich in den einzelnen Disziplinen immer weiter entwickelte und wiederum zu neuen Inspirationsquellen avancierte.⁴⁵⁰ Alle drei Genres können als Reflexion der sozialen Lebenswirklichkeit interpretiert werden. Die Kunst spiegelt

⁴⁴⁶ Schmaußer 1991, S. 17-19.

⁴⁴⁷ Lehmann, Ulrich: Mode, Markt, Modernität. Beziehungen zwischen Kunstmarkt und Modeindustrie im Paris des 19. Jahrhunderts, in: König; Mentges; Müller 2015, S. 81-96, hier: S. 94.

⁴⁴⁸ Steele 1998, S. 87.

⁴⁴⁹ Vgl. Hofmann, Werner: Bruchlinien Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts. München 1979, S. 180-186.

⁴⁵⁰ Vgl. Barnard, Malcolm: Fashion as communication. London 1996, S. 31-37.

den Zeitgeist der die Künstlerin und den Künstler umgebenden Dinge, somit ist von einem zeitgenössischen Tatbestand auszugehen, oder von einer bewussten Abweichung der gesellschaftlichen Normen. Der Grad der Abweichung geschieht jedenfalls immer vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Geschehens.⁴⁵¹ Ausgehend von einer kultursoziologischen Perspektive wird die grundlegende Wandlung der Gesellschaftsordnung im 19. Jahrhundert als sozialphilosophische Reflexion berücksichtigt.

Welchen Beitrag leistet die zeitgenössische bildende Kunst und Literatur hinsichtlich des Vestimentären im Bild, um die soziale Rolle der Frau und der weiblichen Intellektuellen im Speziellen bestimmen und analysieren zu können? Birgit Haase verdeutlicht aus der kultursoziologischen Perspektive, die Kleidung sei das „Bindeglied zwischen dem biologischen Körper und dem sozialen Wesen“, und avanciere daher „zur Schnittstelle von Privatsphäre und Öffentlichkeit“⁴⁵². Das öffentliche Leben bot für die Bourgeoisie und die Oberschicht einige Plätze zum Vergnügen; die Parks sowie die Eislaufflächen, als auch die Reitpfade wurden genutzt, um täglichen Freizeitaktivitäten nachzugehen.⁴⁵³ Eine Differenzierung der sozialen Schichten fand für diese Orte nunmehr über den zeitlichen und visuellen Faktor statt, denn die Arbeiterklasse hatte an den Wochentagen nicht die Möglichkeit, sich an diesen neuen öffentlichen Plätzen zu amüsieren.⁴⁵⁴ Wird dieses neue gesellschaftliche Phänomen der Freizeit auf die Mode transferiert, dann ist die Mode die Verkörperung der persönlichen Präsentation und dient der sozialen, als auch der Ästhetik der Inszenierung.⁴⁵⁵ Die einzigartige Existenz des Menschen befindet sich gleichwohl in stetiger Beobachtung seiner Umwelt und in stetiger Interaktion mit ihr in privatem und öffentlichem Setting.⁴⁵⁶ Dies machen die jeweiligen vestimentären Kommunikationsbilder der unterschiedlichen Genres deutlich.

„Zeigen ist die Lebensfrage“⁴⁵⁷ lautete schon die Devise Edouard Manets zum Aufbruch in die Malerei der Moderne anlässlich seiner Exposition während der Pariser Weltausstellung 1867. Nach Stefan Lüddemann benannte Manet damit das fortan geltende Gesetz aller

⁴⁵¹ Vgl. Schmaußer 1991, S. 17-19.

⁴⁵² Haase, Birgit: Fiktion und Realität. Untersuchungen zur Kleidung und ihrer Darstellung in der Malerei am Beispiel von Claude Monets „Femmes au jardin“. Weimar 2002, S.138.

⁴⁵³ Vgl. Herbert, Robert: Impressionismus. Paris – Gesellschaft und Kunst. Stuttgart 1989, S. 325.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd. S. 170.

⁴⁵⁵ Vgl. Früchtli; Zimmermann 2001.

⁴⁵⁶ Vgl. Meinhold 2005, S. 132 ff.

⁴⁵⁷ Graber, Hans: Edouard Manet nach eigenen und fremden Zeugnissen. Basel 1941, S. 122, hier zitiert nach Lüddemann, Stefan: „Zeigen ist die Lebensfrage. Edouard Manet und seine Strategien der inszenierten Visualität.“, Ausstellungskatalog „Edouard Manet“ von der Heydt-Museum Wuppertal 2017, S. 23.

Künstler der Moderne. Ungewohnte Sujets und Darstellungsweisen sollten die Konventionen des Kunstbetriebes provozieren und „sowohl Kunstinstitutionen und ihre Vertreter wie auch das Publikum unter Spannung setzen“⁴⁵⁸. Die Inszenierung und Instrumentalisierung von Kleidung in der Malerei war für die Umsetzung ein sehr geeignetes Sujet, das auch in historischer Hinsicht über ein ansehnliches Erbe verfügte. Das private und öffentliche Leben des 19. Jahrhunderts bedeutete für jedes Individuum eine neue Positionierung um Ästimation in der Gesellschaft, ein Sehen und Gesehen-werden als Repräsentation einer jeden Persönlichkeit.⁴⁵⁹ In der Malerei konnte sich dieses neue Zusammenspiel von Mode und Raum in einem Bild manifestieren und in einer Inszenierung gipfeln, die pure Innovation bedeutete.⁴⁶⁰ Mode, Malerei und Moderne bilden von nun an eine symbiotische Verflechtung, die Malerinnen und Maler des modernen Lebens widmen sich in ihren Sujets verstärkt der vestimentären Kommunikation.⁴⁶¹ Die Säkularisierung bedingt dabei eine Abkehr von religiösen und mythologischen Inhalten hin zu Genreszenen. Das pulsierende urbane Leben des Großstadtmenschen und sein Freizeitverhalten lieferte nun immer spannendere Inhalte für die Gemälde. Julia Bertschik verweist zudem auf die einsetzende Kommerzialisierung und die Individualisierung als Voraussetzung und zugleich Begleiterscheinung einer Kleidung, „deren immer raschere Veränderungen nicht mehr standesspezifisch kontrolliert, sondern massenhaft zur Mode werden“⁴⁶² und damit bereits den Definitionsmustern der Postmoderne entsprechen. Das System der Massenware überträgt sich auf den Körper, der nun Massenkörper und konfektionierter Körper wird.⁴⁶³ Die Mode befinde sich nach Jean Baudrillard damit nicht mehr inmitten, sondern – auch unter Berücksichtigung des Warencharakters – vielmehr in der auslaufenden Moderne der Simulationsmodelle.⁴⁶⁴ Die Gesellschaft definiert sich über die Normativität der Mode, ein Schönheitsideal entsteht und setzt sich zu einem Gesellschaftsideal fort.

⁴⁵⁸ Ebd.

⁴⁵⁹ Die Ausstellung *L'Impressionnisme et la mode* (Musée d'Orsay, 2012) machte diesen Aspekt besonders deutlich. Siehe dazu auch die Beiträge im Ausstellungskatalog: Groom, Gloria; Cogeval, Guy; Thiébaud, Philippe, Alyson, Susan (Hg.): *L'Impressionnisme et la Mode*. Paris 2013.

⁴⁶⁰ Vgl. Haase, Birgit: „La passante“ – Die Promenade als Modeschauplatz im Zeitalter des Impressionismus, in: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Räume der Mode*. München 2012, S. 33-55, hier S. 47-49.

⁴⁶¹ Baudelaire stellt kontinuierlich Bezüge zu der vestimentären Relevanz her. Vgl. Baudelaire, Charles: *Le peintre de la vie moderne*. Paris 1863.

⁴⁶² Bertschik, Julia: *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945)*. Köln 2005, S. 8-12.

⁴⁶³ Hier werden die Bezüge im zweiten Kapitel beleuchtet.

⁴⁶⁴ Vgl. Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1982, S. 134.

Im Jahr 1866 malte Claude Monet ein großformatiges Bild im Garten des von ihm gemieteten Anwesens in der Pariser Vorstadt (Abb. 29). Die Arbeit unter freiem Himmel, das Absenken der Leinwand aus perspektivischen Gründen und das große Format, das normalerweise für historische Kompositionen reserviert ist, stellten das künstlerische Schaffen Monets unter enorme Anforderungen. Seine Intention war Bewegung und Lebendigkeit im Bild darzustellen. Emile Zola ließ in seinem Bericht über den Salon wissen: „Le soleil tombait droit sur les jupes d'une blancheur éclatante; l'ombre tiède d'un arbre découpait sur les allées, sur les robes ensoleillées, une grande nappe grise. Rien de plus étrange comme effet. Il faut aimer singulièrement son temps pour oser un pareil tour de force, des étoffes coupées en deux par l'ombre et le soleil.“⁴⁶⁵ Die Gesichter sind unscharf wiedergegeben und können nicht als Portraits betrachtet werden. Camille, die Lebensgefährtin des Malers, stand für die drei Figuren auf der linken Seite Modell. Monet gibt das Weiß der Kleider mit Geschmeidigkeit wieder: Er bettet sie fest in die Struktur der Komposition ein, die in Grün- und Brauntönen abnimmt und durch den zentralen Baum und den Weg vorgegeben ist.⁴⁶⁶ Das im Atelier vollendete Gemälde wurde von der Jury des Salons von 1867 abgelehnt, die neben dem Fehlen eines Themas oder einer Erzählung auch die offensichtliche Berührung beklagte, die sie als Zeichen der Beiläufigkeit und Unvollständigkeit wertete.⁴⁶⁷ Eines der Mitglieder erklärte: „Trop de jeunes gens ne pensent qu'à poursuivre dans cette abominable direction. Il est grand temps de les protéger et de sauver l'art!“⁴⁶⁸

⁴⁶⁵ Musée Orsay: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/femmes-au-jardin-807>, Stand 09.06.2020

⁴⁶⁶ Haase, Birgit: L'Art et la mode au Second Empire à travers deux tableaux de Claude Monet, in: *Sous L'Empire de Crinolines*, Ausstellungskatalog Musée Galliera 29.11.2008 – 26.04.2009, Paris 2008, S. 144-149.

⁴⁶⁷ Ebd. S. 145.

⁴⁶⁸ Musée Orsay: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/femmes-au-jardin-807>, Stand 09.06.2020



Abb. 29:

Claude Monet: Femmes au jardin. 1866.

Öl auf Leinwand 255 x 205 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 30:

Édouard Manet: Portrait von Eva Gonzalès im Atelier Manets, 1870.

Öl auf Leinwand 191 x 133 cm. National Gallery, London.

Die angedeuteten Empfindungen, die den Betrachter des Werkes erreichen, können als eine Wendung nach innen gelesen werden, wie sie später der Symbolismus vollziehen sollte. Die Kleidung dient dazu als Kommunikationsmedium und unterstützt das Narrativ der Szenerie. Eine ganz andere Botschaft vermittelt uns Édouard Manet durch eine Allegorie. Das Gemälde *Portrait d'Eva Gonzalès* (Abb. 30) von 1870 zeigt eine in etwa lebensgroß dargestellte Frau im Hochformat als ganzfiguriges Porträt. Im *Salon* des Jahres 1870 wurde es unter dem Titel *Mlle E.G.* gezeigt. Die Portraitierte Eva Gonzalès ist in einem langen, reinweißen Kleid mit kurzen Ärmeln und tiefem Ausschnitt dargestellt, ihre Taille wird durch ein schwarzes Band betont, das am Rücken zu einer Schleife zusammengebunden wurde. Sie sitzt vor einer Staffelei, in der linken Hand hält sie eine Palette, drei Pinsel sowie einen Malstock auf Brusthöhe, mit ihrer Rechten ist sie gerade dabei die Leinwand vor sich mit einem schmalen Pinsel zu bemalen. Die auf der Staffelei befindliche Arbeit, welche bereits in einen goldenen Rahmen gefasst wurde, zeigt ein Stilleben mit unterschiedlichen Schnittblumen in einer blauen Vase. Der Atelierhintergrund wurde flächig in dunkelblau gehalten, auf dem hellblauen Boden sind mehrere Objekte verteilt. Manet betont das raumdominierende weiße Kleid Gonzalès', das sie in eine Körperhaltung bringt, die ihr die Arbeit erschwert.⁴⁶⁹ Es scheint als eröffne das Kleid eine Barriere zwischen der Portraitierten und dem Gemälde. Das angedeutete Lächeln auf Gonzalès' Lippen steht wiederum im Kontrast zu ihren Augen: Gonzalès' Blick wirkt in ihrem Schaffen konzentriert, aber nicht fokussiert. Dieses Zusammenspiel der Darstellung ihrer Person aus der Perspektive Manets deutet auf die Trivialisierung der Arbeit der Künstlerin und damit auf die zeitgenössische Infragestellung des weiblichen Geniebegriffes.⁴⁷⁰ Manet malte dieses Gemälde kurz nachdem er die damals zwanzigjährige Künstlerin getroffen hatte – fasziniert von ihrem Anblick sandte er einen Brief an Gonzalès, indem er sie einlud für ihn zu posieren.⁴⁷¹ Die Zusage der Malerin veranlasste Manet, Gonzalès als Schülerin bei sich

⁴⁶⁹ Der angedeutete Glanz des Kleides lässt auf die Kostbarkeit der Materialität schließen: Entweder verweist Manet auf Seide oder auf merzerisierte Baumwolle.

⁴⁷⁰ Hartmut Böhme deutet die historische Tiefe der Thematik an: „Diese mythische Macht des Weiblichen, die um die Generativität zentriert ist, bleibt auch als besiegte und verdrängte eine dauerhafte Quelle der Verlockung und der Angst – auch und gerade, als im 19. Jahrhundert die Verwissenschaftlichung des Sex und der Reproduktion einsetzt. Sie ist die aufgeklärte Kehrseite eines vorwiegend in der Literatur entfesselten Maskenspiels, das die anhaltende Faszinationsgeschichte mythischer Phantasmen des Weiblichen fortspinnt.“ Vgl. Böhme, Hartmut: *Masken, Mythen und Scharaden des Männlichen. Zeugen und Begehren in männlichen Phantasien*, in: Kreutziger-Herr, Annette; Losleben, Katrin (Hg.): *History/Herstory*, Köln 2009, S.104-109. In dem vierten Kapitel dieser Arbeit erfolgt eine Fortsetzung dieser Zusammenhänge.

⁴⁷¹ Emmer, Janalee: *Rethinking Self. Eva Gonzalès (1849-1883) On Her Own*, Delaware 2012, S. 1-2.

aufzunehmen.⁴⁷² Die spanische Kultur faszinierte zu dieser Zeit viele französische Künstler und Schriftsteller, darunter auch Manet; Gonzalès spanische Wurzeln und ihr südeuropäisches Aussehen sind in diesem Zusammenhang von Bedeutung.⁴⁷³ Manet stellt seine Schülerin als Personifikation der Pictura dar und unterläuft sie vestimentär.⁴⁷⁴ Durch die voluminöse Robe Gonzalès' wird ein produktives Arbeiten an der Staffelei fast unmöglich. Die Symbole der Kunst werden verbildlicht durch die Arbeitsmappe und die Rolle am Boden, die Manets Signatur trägt, um auf seine Person als Lehrer von Eva Gonzalès' hinzuweisen.⁴⁷⁵ Selbst die Pfingstrose erinnert an die Stilleben Manets um 1864, in denen er immer wieder diese Blumenart malt.⁴⁷⁶ Die Physiognomie Gonzalès weist einen undifferenzierten Ausdruck und eine

⁴⁷² Tinterow, Gary; Lacambre, Geneviève (Hg.), *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*, Ausstellungskatalog, Metropolitan Museum of Art, New York 2003, S. 480; Emmer, Janalee: *Rethinking Self. Eva Gonzalès (1849-1883) On Her Own*, Delaware 2012, S. 2; Armstrong, Carol: *Manet Manette*, Yale 2002, S. 193.

⁴⁷³ Aufgrund der Napoleonischen Kriege gelangten spanische Kunstwerke als Beutekunst in den Louvre. Von 1838 bis 1848 war zusätzlich die Sammlung des Bürgerkönigs Louis-Philippe spanischer Malerei als Galerie Espagnole im Louvre ausgestellt. Durch die Hochzeit von Napoleon III. und Eugénie de Montijo setzte der Höhepunkt der Spanienmode ein. Zudem gab eine Tänzertruppe des Teatro Real de Madrid Anfang der 1860er Jahre die Gastspiele, welche auch Manet besuchte. Für das *Portrait d'Eva Gonzalès* lässt sich auch ein spanisches Vorbild finden: Das beinahe gleichformatige *La marquesa de Villafranca pintando a su marido* von Francisco Goya aus dem Jahr 1804 zeigt ein Sujet in ähnlicher Komposition. In Goyas Werk trägt sie ein kurzärmeliges weißes Chiffonkleid im Empire-Stil. Insgesamt ist die Komposition sehr vergleichbar, allerdings nimmt Portocarrero keine Veränderungen an ihrem Gemälde vor, anstelle dessen scheint sie ihr eigenes Kleid anzumalen. Busch deutet dies als Metapher eines unvollendeten Werkes: „sie malt sich selbst, zeigt, wie aus Malstoff Kleiderstoff wird, so wie schon die Imprimitur bloß den Bolusgrund deckende Malmaterie sein konnte und zugleich gegenständliche Illusion.“ Busch, Werner: *Goyas Porträt der Marquesa de Villafranca als Porträtierende*, in: Bogen, Steffen; Brassat, Wolfgang; Ganz, David (Hg.): *Bilder – Räume – Betrachter*, Berlin 2006, S. 130-139, hier S.133.

⁴⁷⁴ Die Pictura ist die Allegorie der Malkunst, die sich während der frühen Neuzeit durchsetzt. Sie wird durch eine schöne junge Frau verkörpert, mit langem Haar und einem prachtvollen Kleid, die vor einer Staffelei sitzt und Pinsel, Malstock und Palette in ihren Händen hält. Giorgio Vasari verbildlicht die Allegorie der Malerei (neben der Allegorie der Skulptur, der Architektur und der Poesie) 1542 in der *Camera della Fama e delli Arti*, Cesare Ripa die *Iconologia* 1593, Bernardo Strozzi die *Allegorie der Malerei, Skulptur und Architektur* 1646 und Pompeo Girolamo Batoni die *Allegorie der Künste* 1740, in: Andraschke, Claudia: *Vom Lukasbild zur Pictura-Allegorie. Die Ikonografie und Theorie der Malerei in der niederländischen Kunst der frühen Neuzeit*. Tübingen 2010, S. 276-278.

⁴⁷⁵ Schon Courbets Atelierdarstellung *L'Atelier du peintre. Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)* aus dem Jahr 1855 enthält zahlreiche allegorische Symbole als Hinweis auf die biographischen Stationen Courbets. Vgl. Winner, Matthias: *Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets Allégorie Réelle und der Tradition*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 4, 1962, S. 150-185.

⁴⁷⁶ Hier seien zum Beispiel folgende Werke Manets genannt: *Branche de pivoinies blanches et sécateur* (um 1864) oder *Pivoines, fleur et bouton* (1864). Die Pfingstrose gilt als Symbol der Weiblichkeit, der Schönheit und der Fruchtbarkeit. Die Vase steht in diesem Zusammenhang für die sexuelle Konnotation. Carol Armstrong beschreibt dies eindrücklich: “That loose flower signs the bottom of the painting and the hem of Gonzalès' skirt with a self-referential flourish that is as evidently the insignia of Manet's painting hand as the painting on the represented easel is not.” Armstrong, Carol: *Manet Manette*. Yale 2002, S. 192.

wachsähnliche Darstellung auf.⁴⁷⁷ Zu dem Resultat der über vierzig Sitzungen⁴⁷⁸, in denen Gonzalès für Manet Model saß, äußert sich Berthe Morisot, eine bedeutende Künstlerin und Freundin Manets, verwundert: „Je ne puis dire que Manet ait abîmé ses tableaux, puisque je les ai vus à l’atelier la veille de l’exposition et que j’en ai été enchantée; mais je ne sais à quoi attribuer l’effet décoloré du portrait de Mlle Gonzalès; le voisinage de l’autre peinture, qui est portant exécration, lui fait perdre énormément; il y a des finesses de ton, des délicatesses qui m’avaient charmée à l’atelier et qui disparaissent à grandtente est toujours resetée faible et pas jolie du tout ...“⁴⁷⁹ Auch nach dem Tod Gonzalès’ setzte sich die kritische Rezeption dieses Gemäldes fort, da ihre Identität und die Beurteilung ihres künstlerischen Schaffens immer wieder in Verbindung zu Manets Portrait von ihr stand.⁴⁸⁰ Gonzalès als schönes Model und zugleich als begabte Künstlerin zu portraituren schien nach Emmer eine Ambivalenz für Manet darzustellen.⁴⁸¹ Auch Baudelaire vertritt diese sehr konkrete Position: „Die Frau ist durchaus in ihrem Recht, ja sie erfüllt eine Art Pflicht, wenn sie es darauf anlegt, berückend und übernatürlich zu erscheinen; sie soll erstaunen machen, sie soll bezaubern; ein Götzenbild, muß sie sich vergolden, um Anbetung zu wecken. Alle Künste müssen ihr deshalb als Mittel dienen, sich über die Natur zu erheben, um die Herzen besser zu unterjochen und den Geist zu bestriicken. Es ist unerheblich, ob die Listen und Kunstgriffe allen bekannt sind, wenn der Erfolg nur gewiß und die Wirkung immer unwiderstehlich ist.“⁴⁸²

Über das Aufstreben weiblicher Künstlerinnen in Paris im 19. Jahrhundert konstatiert Octave Uzanne unumwunden: „Das erste Resultat ihrer Eifersucht auf das Genie der Männer, war, dass sie ihr eigenes verloren hatten; jenes Genie für Kleidung, aufgrund dessen sie sowohl Dichter als auch Gedichte sind – oder sein sollten.“⁴⁸³ Das Portrait von Eva Gonzalès macht diese Einstellung auch von Seiten Manets deutlich: Der Lehrer malt seine schöne Schülerin,

⁴⁷⁷ Ein zeitgenössischer Kritiker beschrieb es gar als „Gipspuppe mit betäubten Augen und einer Nase wie ein Papageienschnabel.“ Vgl. Garb, Tamar: Framing Femininity in Manet’s Portrait of Mlle E.G., in: D’Souza, Aruna (Hg.): Self and History. A Tribute to Linda Nochlin, London 2001, S. 77-89; Koos, Marianne: Sur/Face. Manet malt Mlle. E.G., in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Jahrgang 78 (2015), S. 239-276.

⁴⁷⁸ Vgl. Rouart 1950, S. 34: „Pour le quart d’heure, toutes ses admirations sont concentrées sur Mlle Gonzalès, mais son portrait n’avance toujours pas; il me dit être à la quarantième séance et la tête es de nouveau effacée.“

⁴⁷⁹ Ebd., S. 40.

⁴⁸⁰ Vgl. Emmer 2012, S. 2.

⁴⁸¹ Vgl. ebd. S. 3.

⁴⁸² Baudelaire, Charles: Sämtliche Werke. Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860. Frankfurt a. M. 1989, S. 149.

⁴⁸³ Uzanne, Octave: The Modern Parisienne. München 1912, S. 134.



Abb. 31:

Edma Morisot: Portrait von Berthe Morisot, 1863.

Öl auf Leinwand, in Privatbesitz, Paris.

die wiederum sein Sujet – in diesem Fall die Pfingstrosen – studiert und korrekturbedürftig wiedergibt.⁴⁸⁴

Die Werke Monets und Manets für die Malerei des Impressionismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert haben den *male gaze* deutlich gemacht.⁴⁸⁵ Das folgende Werk soll die zeitgenössische Perspektive einer Frau auf eine Frau verdeutlichen.

Völlig versunken in ihre Arbeit wird die damals 22-jährige Berthe Morisot von ihrer Schwester Edma 1863 portraitiert (Abb. 31). Die vestimentäre Inszenierung spielt hier nur eine untergeordnete Rolle, vielmehr betont Edma Morisot den hochkonzentrierten Blick ihrer Schwester und ihre feingliedrige Physiognomie im goldenen Schnitt.⁴⁸⁶ Dabei wird auch das Sujet, dem sich die Künstlerin auf der Leinwand widmet, dem Betrachter vorenthalten, jedoch akzentuiert Edma Morisot die grazilen Hände ihrer Schwester, die sich in ausführender Bewegung an den Pinseln und der Malerpalette befinden.⁴⁸⁷ Am Ringfinger ihrer linken Hand befindet sich ein Ring.⁴⁸⁸ Ihre Kleidung zeugt von hoher Qualität und erlesener Schnittführung. Die Malerin trägt scheinbar kein Korsett und ihr brauner Gehrock, sowie ihr schwarzer Rock als auch ihr langes braunes Haar, nehmen sich mit dem Hintergrund farblich zurück: Das künstlerische Schaffen von Berthe Morisot scheint mit Raum und Zeit zu verschmelzen. Ihre Bluse ist ebenso wie ihr Haarband rot, in farbpsychologischer Hinsicht die stärkste Farbe und mit der Kleiderordnung bis zur französischen Revolution nur den oberen Ständen vorbehalten. Damit suggeriert Morisot die gesellschaftliche Stellung, ohne den modischen Vorgaben zu sehr zu entsprechen.⁴⁸⁹ Die kostbare Verzierung durch kunstvolle Soutachestickereien und Perlmutterknöpfe (an dem Gehrock befinden sich zudem hochwertige Posamentenknöpfe) unterstreicht das *Savoir-faire*⁴⁹⁰ und die individuelle modische Gewandtheit der Schwestern. Stephen Kern

⁴⁸⁴ Vgl. Emmer 2012, S. 3; Garb 2001, S. 77-89.

⁴⁸⁵ Siehe dazu auch die Ausführungen in Kapitel 2.

⁴⁸⁶ Das zeitgenössische Schönheitsideal definiert sich über die Physiognomie, den Körper, als auch über die Kleidung und subsumiert sich in den Gemälden. Dazu hat Valerie Steele Abbildungen und Texte aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts untersucht: „bevorzugt wurde eine ovale Gesichtsform mit kleinem, knospenartigem Mund, kleiner Nase und strahlenden, ausdrucksvollen Augen; wichtig waren des Weiteren ein klarer, zarter, blütenweißer Teint und volles, reiches Haar. [...]“ Steele, Valerie: *Fashion and Eroticism. Ideals of Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*. New York 1985, S. 114-120.

⁴⁸⁷ Vgl. Adler, Kathleen; Garb, Tamar: *Berthe Morisot*. New York 1987, S. 13-16.

⁴⁸⁸ Berthe Morisot heiratete erst 1874 Eugène Manet, den Bruder Édouard Manets. Der Ring könnte – den gesellschaftlichen Konventionen ehrwürdiger Frauen entsprechend – den Status als Verlobte andeuten. Vgl. Laurence, Madeline: *Women Artists in Paris 1850-1900*. New York 2017, S. 251 f.

⁴⁸⁹ Heller benennt die Farbe rot als die der Liebe und des Hasses, vom Privileg des Adels zur Symbolfarbe des Kommunismus. Vgl. Heller, Eva: *Wie Farben wirken*. Hamburg 1989, S. 51-66.

⁴⁹⁰ Gegenwärtig definieren sich immer mehr Modehäuser über ihr *brand heritage* des *Savoir-faire*, der ursprünglichen Handwerkskunst anstelle der industriellen Produktion. Insbesondere sind hier Hermès, Chanel, Dior, Schiaparelli, Louis Vuitton, Balenciaga und Gucci zu nennen.

betont, Berthe Morisot habe hunderte Frauen gemalt, meistens allein, mit anderen Frauen oder ihren Kindern.⁴⁹¹ Das eröffnet die liberale und emanzipierte Einstellung der Künstlerin. Auch ihre Schwester Edma, deren Nachlass aufgrund ihrer Hochzeit keinen derartigen Umfang aufweist,⁴⁹² ist schon sehr früh in den Genuss eines hervorragenden Malunterrichts gekommen. Joseph Guichard, der Lehrer der drei Morisot-Schwwestern Yves, Edma und Berthe erkannte schon sehr früh die große Begabung der Malerinnen und gab seine zeitgenössische restriktive Bewunderung über eine mögliche Karriere preis: „In ihrem großbürgerlichen Milieu wäre das eine Revolution, ja fast, ich würde sagen, eine Katastrophe!“⁴⁹³ Die Töchter, weiterhin gefördert von den Eltern, ließen sich jedoch nicht von ihrer Leidenschaft abbringen. Lediglich Berthe Morisot sollte jedoch mit der Malerei ihr Lebenswerk beschreiten und eine einflussreiche Avantgardistin der Kunst werden.⁴⁹⁴

Der dezidierte Wunsch, Kunst und Leben miteinander zu verbinden, äußerte sich um die Jahrhundertwende weiter durch umwälzende philosophische Konzepte, zukunftsweisende technische Erfindungen und gesellschaftliche Veränderungen.⁴⁹⁵ Henry van der Velde konstatiert im Jahr 1900 im Kontext der Ausstellung von Künstlerkleidern, es läge in der Natur der Dinge, dass die Künstler sich mit der Frauenkleidung befassen.⁴⁹⁶ Zuvor wurde dies in der Kleidung der Dekaden von 1870 bis 1900 deutlich, die eine besondere Affinität zu Materialität und Formgebung aufwies. Durch die Fusion der Mode mit der Kunst entwickelten sich in den bildenden und dekorativen Künsten neue Perspektiven auf Personen, Farbgebungen und ikonographische Inhalte. Die Orientierung verlief dabei ausgehend von der feinen Gesellschaft, in der Kunst spielte allerdings auch die *Demi monde* eine tragende Rolle. Die in den von Modejournalen an ihre Kundinnen empfohlenen Atelierbesuche, um sich der Farb- und Materiallehre zu widmen, nahm ihren Einfluss auf die Demokratisierung der Mode.⁴⁹⁷ Für die

⁴⁹¹ Vgl. Kern, Stephen: *Eyes of Love. The gaze in English and French Paintings and Novels, 1840-1900.* London 1996, S. 28.

⁴⁹² Vgl. Adler, Kathleen; Garb, Tamar: *Berthe Morisot.* New York 1987, S. 20.

⁴⁹³ Laurence, Madeline: *Women Artists in Paris 1850-1900.* New York 2017, S. 251 f; Higonnet, Anne: *Berthe Morisot.* Berkeley 1995, S. 19.

⁴⁹⁴ Vgl. Adler; Garb 1987, S. 20; Kern 1996, S. 28; Laurence 2017, S. 251 f.

⁴⁹⁵ „Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft“ Ausstellungskatalog Kunstmuseum Krefeld, München 2018, S. 6.

⁴⁹⁶ Vgl. Friedrich Deneken: Brief an Henry van der Velde, 16. April 1898, Krefelder Kunstmuseen, Archiv. In: „Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode“ Ausstellungskatalog Kunstmuseum Krefeld München 2018, S. 13.

⁴⁹⁷ Vgl. Boucher, François; Deslandres, Yvonne: *20.000 Years of Fashion. The History of Fashion. The history of Costume and personal Adornment.* New York 1987, S. 388-391.

Bedeutung der vestimentären Inszenierung wurden nun die feinen Unterschiede über Destinktionsmerkmale immer relevanter.⁴⁹⁸

Die Mode als Kunst und die Kunst als Mode rief den Erfolg eines neuen Bildmediums hervor. Durch die Erfindung der Photographie im 19. Jahrhundert wurde die Bildwelt in künstlerischer, kommunikativer und darstellerischer Weise grundlegend verändert.⁴⁹⁹ Nun gab es eine mechanische Technik, die bestimmte Aufgaben besser und günstiger zu lösen vermochte als die Malerei. Die erste Photographie fertigte der Franzose Joseph Nicéphore Niépce im Sommer des Jahres 1827 mit einer Camera Obscura an. In achtstündiger Belichtungszeit photographierte er den Ausblick aus seinem Arbeitszimmer im französischen Chalon-sur-Saône.⁵⁰⁰ Seitdem bildet die Photographie das einzige Medium der Indexikalität⁵⁰¹, ein zuvor noch nicht gekanntes Abbild der Wirklichkeit. Gesellschaftliche Normen und Überzeugungen, sowie soziale Stellungen, wurden in der Portraitphotographie durch das neue Medium innovativ inszeniert. In den Darstellungen des Frauenbildes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden die Gesellschaftsstrukturen besonders deutlich. Soziale Normvorstellungen sahen die Frau als Gattungswesen, das durch Auftreten und Kleidung repräsentativ für den Ehemann und die Familie fungierte.⁵⁰² Das Aussehen und der gesellschaftliche Stand einer Frau bildete darauf basierend oft den Ausgangspunkt für eine gesicherte Zukunft in Abhängigkeit des Mannes.⁵⁰³ Wurde eine Frau für ein Portrait photographiert, so war das meistens ein auf diese Faktoren

⁴⁹⁸ Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a. M. 1982, S. 416-442, hier 416 f.

⁴⁹⁹ Vgl. Kemp, W: Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky. München 2011, S. 72.

⁵⁰⁰ Stiegler, Bernd; Thürlemann, Felix: Meisterwerke der Fotografie. Stuttgart 2011, S. 24 f.

⁵⁰¹ Hier ist die Bezugnahme auf Charles Sanders Peirce Zeichentheorie mit der Objektrelation eines Zeichens (Index) im Kontiguitätsverhältnis der Verbindung des Zeichenträgers und seinem Objekt gemeint. Die daraus resultierenden Zeichenklassen der Semiotik gewährleisten eine symbolische Zuordnung. Vgl. Steinseifer, Martin: Ereignisbilder – Zum Verhältnis von Indexikalität, Symbolizität und Ikonizität bei Pressephotographien. Paderborn 2010, S. 410 f.

⁵⁰² Siehe Kapitel 2.; Vgl. Ober 2005, S. 146.

⁵⁰³ Karl Scheffler konstatiert noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts: „Jede menschliche Seele ist ein Mikrokosmos. Aber während der Mann aus dem kleinen Universum seines Innern spezielle Kräfte hervorhebt und sie einseitig stark, auf Kosten der ursprünglichen Harmonie ausbildet, ist der Instinkt der Frau ganz darauf gerichtet, diesen seelischen Universalismus im harmonischen Gleichklang aller Kräfte zu erhalten und keine Energie wachsen zu lassen, ohne daß alle anderen daran teilnehmen. In der Mutternatur der Frau suchen alle Triebe, Fähigkeiten und Willensregungen harmonischen Bezug; selbst das Heterogene strebt darin einer geordneten Ruhe zu.“ Scheffler, Karl: Die Frau und die Kunst. Berlin 1908, S. 16; Vgl. Meiners et al.: Korsetts und Nylonstrümpfe. Frauenunterwäsche als Spiegel von Mode und Gesellschaft. 3. Auflage, Oldenburg 1997, S. 47.



Abb. 32:
André Adolphe Eugène Disdéri: La taille, 1860.
New York, Metropolitan Museum of Art.

bezogenes, repräsentatives Portrait (Abb. 32).⁵⁰⁴ Diesen Konventionen widersetzte sich Gaspard-Félix Tournachon, der sich später Nadar nannte.⁵⁰⁵

Als Pionier der Photographie und Verfechter des Individuellen betonte er den eigentlichen Anspruch des Erstellens eines Portraits: das innere Wesen eines

⁵⁰⁴ Vgl. Welsch 2003, S. 49.

⁵⁰⁵ Gaspard-Félix Tournachon, der sich später Nadar nannte, lebte in der Zeit von 1820 bis 1910. Vgl. Stiegler/Thürlemann 2011, S. 65.

Individuums hervorzukehren.⁵⁰⁶ Die Photographie bedeutete eine Demokratisierung der Kunst, nun schien das eigene Abbild für jeden möglich zu werden: „Il sait voir et surtout il sait recevoir.“⁵⁰⁷ gab Nadar auf der Suche nach dem Individuum zu verstehen, um die Komplexität seiner Modelle abzulichten. Während einige seiner Kollegen mit Accessoires und bemalten Hintergründen arbeiteten, setzte er auf den Einsatz und die Kontrastgebung des Lichtes.⁵⁰⁸ Die Bekanntheit Nadars in der Pariser Bohème und seine philanthropische Art eröffneten ihm die Verbindungen zu berühmten Persönlichkeiten wie Sarah Bernhardt, George Sand, Victor Hugo, Charles Baudelaire, Alexandre Dumas und Jules Verne.⁵⁰⁹ In seiner Portraitphotographie definiert er den Menschen über seine Einzigartigkeit⁵¹⁰ Durch seine avantgardistische Art der Photographie entzieht Nadar seine Modelle den zeitgenössischen Moden, Mustern und Orten und kreiert damit eine Aura der Zeitlosigkeit.⁵¹¹ Die Rebellion äußert sich nun über die Empfindsamkeit, die Suche nach Emotionen und Sensibilität.⁵¹² Den von Goethe

⁵⁰⁶ Vgl. Aubenas, Sophie: Les Nadar, une légende photographique, 16.10.2018, in: Bibliothèque nationale de France <http://expositions.bnf.fr/les-nadar/index.html>, 11.07.2019.

⁵⁰⁷ Dominici, Michèle: Nadar le premier des photographes. Dokumentation Arte France/Bibliothèque nationale de France, Paris 2017.

⁵⁰⁸ Vgl. Stiegler/Thürlemann 2011, S. 65.

⁵⁰⁹ Zunächst widmete sich Nadar in seinen frühen künstlerischen Schaffensjahren der Karikatur, wobei sich seine Leidenschaft herausstellte, Menschen in ihrer Individualität zu zeigen. Er veröffentlichte eigene Artikel und studierte nebenbei Malerei in Paris. Die Leidenschaft für die Photographie entdeckte Nadar, als er seinem Bruder Adrien half, sein Photostudio im Jahre 1853 zu etablieren. Das Photostudio der Brüder entwickelte sich zu einem der einflussreichsten Unternehmen in Paris und verzeichnete seine Erfolgsgeschichte bis in das 20. Jahrhundert. Besonders an Nadar waren seine Neugier und sein unersättlicher Erfindergeist. Für seine Schöpferkraft riskierte er mehrmals seine Existenz und ließ ein Scheitern niemals zu: „Tu n’admets pas la non-réussite.“ Einige Historiker bezeichnen Nadar als den wichtigsten Schöpfer seiner Zeit. Vgl. Hanefeld, Sven Magnus: Geschichte der Fashion und Beauty Photographie: Das 19. Jahrhundert. Bremen 2017, S. 153.

⁵¹⁰ Vgl. Aubenas 2018; Vgl. Daniel, Malcolm: Nadar 1820-1910. Essay, 2004. In: The Metropolitan Museum of Art https://www.metmuseum.org/toah/hd/nadr/hd_nadr.htm, Stand: 11.07.2019

⁵¹¹ Vgl. Dominici 2017.

⁵¹² Vgl. Eco 2009, S. 313.

postulierten *literarischen Sansculottismus*⁵¹³, der aus den äußeren Zwängen intrinsische Energie zur Rebellion bezieht, legt Nadar in sein Werk.⁵¹⁴

Die französische Schauspielerin Sarah Bernhardt setzte seit dem Beginn ihrer Karriere das neue Medium der Photographie für ihre Popularität ein. Für die Inszenierung Bernhardts, die Nadar vielfach porträtierte, hob der Künstler die Photographie durch Komposition und Beleuchtung auf die Ebene eines Kunstwerkes (Abb. 33).⁵¹⁵ Dazu erfolgt eine Negierung der strengen zeitgenössischen Kleidungsetikette zugunsten einer Betonung der Physiognomie Bernhardts. Das Halbfigurenportrait von 1864 präsentiert eine selbstbestimmte, von gesellschaftlichen Konventionen befreite Frau. Ihr Blick entzieht sich dem Betrachter in entspannten Gesichtszügen und offen getragendem mittellangen Haar. Ihr Körper wird antikenrezipierend in ein Tuch aus Baumwolle mouliert und offenbart so dem Betrachter den Blick auf ihr freigelegtes Dekolleté. Die Säule, an die Bernhardt sich lehnt, unterstützt die Antikenrezeption. Bei vielen Käuferinnen und Käufern der Photographien wuchs das Ansehen für Bernhardt aufgrund dieses neuen ephemeren Bildmediums auf das Niveau einer Berühmtheit.⁵¹⁶ Anne Higonnet verweist auf den männlichen Blick: Die Befreiung aus der geschlechtlichen Normkonformität wird bei Bernhardt vestimentär deutlich und spiegelt gleichzeitig noch die Sicht des Mannes auf die Frau, die gesellschaftliche Schicht, die Herkunft, die Arbeit und die Kunst.⁵¹⁷

⁵¹³ Goethe schreibt über die Intellektuellen des literarischen Sansculottismus: „Wann und wo entsteht ein klassischer Nationalautor? Wenn er in der Geschichte seiner Nation große Begebenheiten und ihre Folgen in einer glücklichen und bedeutenden Einheit vorfindet; wenn er in den Gesinnungen seiner Landsleute Größe, in ihren Empfindungen Tiefe und in ihren Handlungen Stärke und Konsequenz nicht vermißt; wenn er selbst, vom Nationalgeiste durchdrungen, durch ein einwohnendes Genie sich fähig fühlt, mit dem Vergangenen wie mit dem Gegenwärtigen zu sympathisieren; wenn er seine Nation auf einem hohen Grade der Kultur findet, so daß ihm seine eigene Bildung leicht wird; wenn er viele Materialien gesammelt, vollkommene oder unvollkommene Versuche seiner Vorgänger vor sich sieht und so viel äußere und innere Umstände zusammentreffen, daß er kein schweres Lehrgeld zu zahlen braucht, daß er in den besten Jahren seines Lebens ein großes Werk zu übersehen, zu ordnen und in *einem* Sinne auszuführen fähig ist. [...] so findet sich der deutsche Schriftsteller endlich in dem männlichen Alter, wo ihn Sorge für seinen Unterhalt, Sorge für eine Familie sich nach außen umzusehen zwingt und wo er oft mit dem traurigsten Gefühl durch Arbeiten, die er selbst nicht achtet, sich die Mittel verschaffen muß, dasjenige hervorbringen zu dürfen, womit sein ausgebildeter Geist sich allein zu beschäftigen strebt.“ „Literarischer Sansculottismus“, in: Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. München 1987, S. 8387 (vgl. Goethe-BA Bd. 17, S. 320 f.)

⁵¹⁴ Vgl. Eco 2009, S. 314.

⁵¹⁵ Vgl. Hanefeld 2017, S. 159; vgl. auch Dominici 2017.

⁵¹⁶ Vgl. Duby; Perrot 2012, S. 301.

⁵¹⁷ Vgl. Higonnet, Anne: Bilder – Schein und Erscheinung, Musse und Subsistenz, in: Duby; Perrot 2012, S. 302.

Die Portraits Nadars zeigen eine authentische, künstlerische Dimension der Photographie, die nach Baudelaire auf den Stil des Künstlers zurückzuführen sei.⁵¹⁸ Nadar selbst verstand die Photographie wegweisend als ein privates Theater der Persönlichkeit, als eine intime Performance zwischen ihm und seinen Photomodellen.⁵¹⁹ Zudem setzte er die Psychologie der Werbung und das Kreieren von Begehrlichkeiten über das Emotionalisieren seiner Produkte ein: Die Aufnahmen seiner berühmten Kundschaft wurden einzeln weiterverkauft – wahlweise im Carte-de-Visite- oder Carte-de Cabinet-Format – um sie dann in das eigene Familienalbum einfügen zu können.⁵²⁰

⁵¹⁸ Charles Baudelaire äußerte über den bekannten Photographen: „Nadar, la plus étonnante expression de vitalité“, in: Aubenas 2018.

⁵¹⁹ Philipon, der Direktor des *Journal Amusant* beschreibt eine Bekanntschaft mit Nadar wie folgt: „Un jour on vous a présenté à lui, il vous a immédiatement embrassé; le lendemain il vous tutoyait, le troisième jour il faisait votre portrait, celui de votre femme, ceux de vos enfants, gratis, pour le plaisir de vous être agréable, et voilà comment vous avez de magnifiques photographies, voilà comment tout homme connu à Paris, depuis Victor Hugo qui l’est un peu, jusqu’à Fattet qui l’est beaucoup, possède son portrait photographié par Nadar“. Vgl. Daniel, Malcolm: Nadar 1820-1910. Essay, 2004. In: The Metropolitan Museum of Art https://www.metmuseum.org/toah/hd/nadr/hd_nadr.htm, Stand: 11.07.2019.

⁵²⁰ Vgl. Stiegler; Thürlemann 2011, S. 65.



Abb. 33:
Félix Nadar: Sarah Bernhardt, 1864.
Paris, Musée d'Orsay.

Das Porträt von George Sand (Abb. 34) ist nicht nur ein Meisterwerk Nadars, es verbirgt eine bedeutsame Geschichte. Sand ließ zuvor Porträts von sich anfertigen, die von Pierre-Ambroise Richebourg mithilfe der Daguerreotypie erstellt worden waren (Abb. 35). Mit dem Ergebnis war sie unzufrieden, sie empfand ihr Abbild als hässlich: Ihr müder Gesichtsausdruck und ihre Körperhaltung werden ihrem umfassenden Lebenswerk nicht gerecht. Trotz ihrer entmutigenden Erfahrung ließ sie sich von Nadar porträtieren. Anfangs fühlte sie sich unwohl, doch seine Nähe zum Menschen erschuf eine Atmosphäre, die es George Sand ermöglichte, sich authentisch zu zeigen. Das Ergebnis waren Porträts einer starken, leidenschaftlichen Frau, die als Schriftstellerin viel bewirkte.⁵²¹ Das Porträt wurde 1864 in Paris von Félix Nadar aufgenommen. Es ist 24,6 cm hoch, 19,2 cm breit und es ist momentan in der Sammlung der *Bibliothèque de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine* archiviert.⁵²² Die Schwarz-Weiß-Photographie ist ein Halbfigurenbildnis, das George Sand sitzend zeigt. Ihr Kopf ist leicht nach links geneigt und ihre linke Hand ist locker auf den Schoß gelegt. Ihr Blick führt nicht zur Kamera, sondern schweift ins Weite. Sie wirkt gelassen und ruhig, ihr Blick jedoch ist sehr ausdrucksstark und stellt sie als selbstbewusste und intelligente Frau dar. Das durch die Helligkeit betonte Gesicht ist horizontal zentriert und liegt vertikal im goldenen Schnitt. Die Schultern und das fallende Gewand ergeben Diagonalen, die pyramidal zum Gesicht führen. Letzteres bildet eine helle Fläche, die von dunklen Haaren und einem dunklen Kragen eingerahmt wird. Dezent Details wie der Ohrring und die Schleife am Hals verstärken den Fokus auf das Gesicht, ohne davon abzulenken. Der Hintergrund ist monochrom gehalten und weist eine Vignettierung auf, sodass die Person besonders hervorgehoben wird. Sands Kleidung unterstreicht diesen Eindruck: Das Cape ist schlicht und aus Baumwolle, die zu dieser Zeit zur Fertigung von Anzügen für Männer eingesetzt wurde. Die Aufmerksamkeit liegt auf dem Gesicht. Zudem ist ihr Gewand weit und in Falten gelegt, ihr Körper wird nicht betont. Dies ist eine Besonderheit, da die meisten Frauen zu dieser Zeit im Korsett porträtiert wurden.

⁵²¹ Vgl. Dominici 2017.

⁵²² Vgl. Bibliothèque nationale de France (2012): George Sand, photographie, 24.02.2012, in: BnF Gallica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53014105h>, Stand 12.07.2020



Abb. 34:

Félix Nadar: George Sand, 1864.

Paris, Bibliothèque de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine.



Abb. 35:
Pierre-Ambroise Richebourgh: George Sand, 1852.
Paris, Musée d'Orsay.

Die Kontraste sind ausgewogen und geben der Photographie Eleganz und Tiefe. George Sand schrieb noch am selben Abend ihres Besuches bei Nadar: „Photographie superbe“.⁵²³ Sie selbst war nun zufrieden mit ihrem Porträt und auch die Nachwelt verstand Nadar seither als einen Künstler, der es schaffte, die Einzigartigkeit des Individuums herauszustellen.⁵²⁴

Die Schwarz-Weiß-Photographie des französischen Schriftstellers Victor Hugo (Abb. 36) ist ein Halbfigurenbildnis, das um 1878 von Nadar in Paris aufgenommen wurde.⁵²⁵ Es wurde

⁵²³ Dominici 2017.

⁵²⁴ Vgl. Dominici 2017; Aubenas 2018.

⁵²⁵ Victor Hugo (1802-1885) schrieb Gedichte und weltbekannte Romane wie *Der Glöckner von Notre Dame* oder *Les Misérables*. Vgl. Biermann, Karlheinrich: Victor Hugo. Hamburg 1998.

auf ein 38,0 cm hohes und 27,5 cm breites Albuminpapier gedruckt und ist in Hugos Haus, dem Besichtigungsort Maison du Victor Hugo, in Paris ausgestellt.⁵²⁶ Das Porträt zeigt Victor Hugo, der sich sitzend mit seinem Ellenbogen auf ein Buch stützt und dabei seinen Kopf hält. Er schaut nach links und seine linke Hand ist entspannt in seine Jacke gelegt. Hugos Blick wirkt nachdenklich und mutet wie eine Vorstudie von Auguste Rodins *Le penseur* an.⁵²⁷ Die Photographie wirkt harmonisch, da das Zusammenspiel von Licht und Schatten kompositorisch ausgeglichen ist. Die Qualität ist in Anbetracht der längeren Belichtungszeit außergewöhnlich gut.⁵²⁸ Diese Stilelemente sind besonders in Hugos Augen und in dem Faltenwurf seiner Kleidung wieder zu finden. Hugo, der von Eco benannte „Theoretiker des Grotesken“⁵²⁹, der dem Weltpublikum widerwärtige, von den Grausamkeiten des Lebens gezeichnete Persönlichkeiten lieferte, wird in sich ruhend und zugleich visionär abgelichtet. Die Hervorhebungen seiner Jacke, die Knöpfe und die Materialität des Buches und des Tisches lassen das Gesamtbild elegant wirken. Im Fokus des Portraits erblickt der Betrachter die Physiognomie Hugos horizontal zentriert und vertikal im goldenen Schnitt. Die linke Schulter, der rechte Arm und die Knopfleiste in der vorderen Mitte der Jacke bilden Linien, die pyramidal zum Gesicht führen. Der Hell-Dunkel-Kontrast ist harmonisch, der Hintergrund einfach gehalten und hebt die Person ohne Requisiten besonders hervor. Auch die Kleidung ist mit einem weißen Hemd, das unter einer geknöpften Weste, in die Hugo seine Hand legt, und unter einem schlichten Sakko, unprätentiös gehalten und lenkt die Aufmerksamkeit auf das Gesicht. Der Einfall des Lichts auf die unterschiedlichen Materialitäten konnte in den Photographien sehr detailliert inszeniert werden. Die ruhige Komposition evoziert die subtile Einzigartigkeit des Menschen. Durch die klassische Kleidung, die Haltung und den nachdenklichen Blick wird darüber hinaus der Akzent auf das intellektuelle Dasein bei Sand und Hugo gelegt.

⁵²⁶ Vgl. Les Maisons de Victor Hugo. <https://www.maisonsvictorhugo.paris.fr>, Stand: 10.08.2019

⁵²⁷ Auguste Rodin *Le penseur* 1880.

⁵²⁸ Vgl. Aubenas 2018; Stiegler/Thürlemann 2011, S. 65.

⁵²⁹ Eco 2009, S. 321.

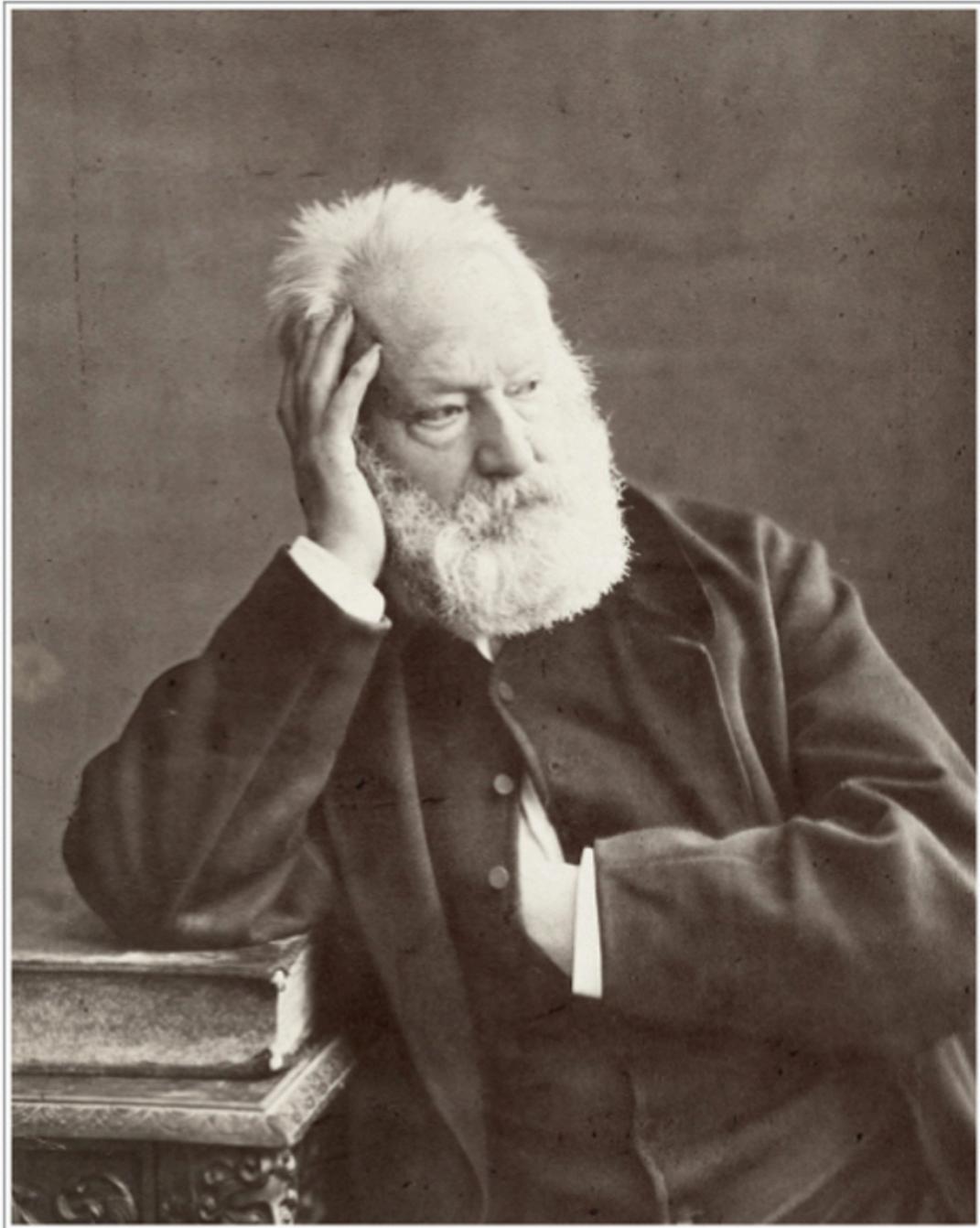


Abb. 36:

Félix Nadar: Victor Hugo, 1878.

Paris, Maison du Victor Hugo.

Die Porträts von George Sand und Victor Hugo sind Photographien von Nadar, die den Stil, die Persönlichkeit und die Weltansicht des Fotografen reflektieren. Die beiden Porträts sind

gut zu vergleichen, da in beiden Fällen Schriftsteller derselben Generation photographiert wurden. Der entscheidende Unterschied beider Werke ist das Geschlecht der Dargestellten. Beide Photographien leben von der Einfachheit, die den Fokus besonders auf das Gesicht des Menschen legt. Der Hintergrund, die Kleidung und die Accessoires ziehen nicht die Aufmerksamkeit auf sich, sondern lenken den Blick des Betrachters auf die Portraitierten. Die Komposition und das Verhältnis von Licht und Schatten unterstützen dies. Das Porträt von Victor Hugo zeigt ihn als einen begabten, erfolgreichen Schriftsteller und bringt seinen Intellekt und seine Kreativität zum Ausdruck. George Sand wird 14 Jahre zuvor als weibliche Intellektuelle dargestellt. Die körperunbetonte Kleidung verstärkt den authentischen Eindruck. Bei der Photographie von Nadar ging es darum, die Individualität seiner Klienten festzuhalten und ihre Einzigartigkeit nicht von Geschlechterrollen, sondern von der Persönlichkeit abhängig zu machen.⁵³⁰ Dadurch unterschied er sich zu diesem Zeitpunkt von seinem Großteil seiner Kollegen des Metiers der Photographie.⁵³¹ Die frühere Erfahrung George Sands mit der Porträtphotographie, die sie enttäuschte und dazu brachte, Nadar zu engagieren, legt dar, dass er eine Vision von einer geschlechtsneutralen Inszenierung innerhalb seiner Kunst hatte, die sich zu einem späteren Zeitpunkt etablieren sollte.⁵³² Besonders der Umgang mit seinen Mitmenschen war eine Stärke, die den Fotomodellen ein gutes Gefühl gab. In dieser Atmosphäre konnten scheinbar authentische Bilder entstehen.⁵³³

Der Begriff *photographic truth* besagt, dass Photographien die Wahrheit verbildlichen und, anders als in der Malerei, nicht idealisiert werden.⁵³⁴ Ein neues Verständnis für das Visuelle bildete sich heraus, Nadar prägte den technischen Fortschritt als Pionier mit.⁵³⁵ Walter Benjamin beschreibt in seinem Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* den Verfall der Aura, indem er die Verschiebung des Kultwertes hin zum Ausstellungswert eines Kunstwerkes aufzeigt. Die Intention des Künstlers, einen spirituellen Aspekt durch ein Kunstwerk zum Ausdruck zu bringen, geht verloren und das Schaffen eines Kunstwerkes zum Zwecke seiner Präsentation geriet in den Vordergrund. Benjamin macht deutlich:

⁵³⁰ Vgl. Aubenas 2018.

⁵³¹ Vgl. Ober 2005, S.146

⁵³² Vgl. Dominici 2017.

⁵³³ Vgl. Aubenas 2018.

⁵³⁴ Vgl. Tagg 2009, S. 209-213.

⁵³⁵ Photographien wurden teilweise ebenso manipuliert, indem mit dezenter Farbe über das Motiv gemalt worden ist, um beispielsweise die Lippen leicht rot erscheinen zu lassen. Nadar nutzte diese Technik jedoch nur in seltenen Fällen.

„In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf ganzer Linie zurückzudrängen“⁵³⁶. Die Aura eines Bildes geht durch die Massenproduktion verloren.⁵³⁷

Die photographische Modeinszenierung hatte derweil auch in Nordamerika begonnen. Den sogenannten *Bloomerismus*⁵³⁸ beschwor eine Photographie von der amerikanischen Frauenrechtlerin Amelia Bloomer in dem von ihr propagierten kurzen Kleid mit knöchellangen, unten eingehaltenen Hosen herauf (Abb. 37). Im März 1851 sorgte diese Reformbekleidung in der Zeitschrift *The Lily – Devoted to the interest of women*⁵³⁹ für weltweites Aufsehen.⁵⁴⁰ Von Amelia Bloomer publiziert, hatten sich einige bekannte Frauenrechtsreformerinnen wie Susan Anthony und Elizabeth Stanton in dem Journal schon des Öfteren für eine Vereinfachung der Damenbekleidung ausgesprochen. Sie beanstandeten das Gewicht der Röcke (insbesondere bei Regen und Wind), die den Bewegungsablauf einschränkten und auch die dysfunktionalen Verschlüsse, die zum Be- und Entkleiden einer zusätzlichen Person bedurften.⁵⁴¹ Die Inszenierung ist vergleichbar mit den Portraitphotographien Nadars, allerdings geben die Accessoires des großen Hutes und der Handschuhe Hinweise auf den betont zeitgenössischen Modeauftritt.

⁵³⁶ Benjamin 2006, S. 31

⁵³⁷ Vgl. ebd. und S. 56.

⁵³⁸ Amelia Bloomer betonte, der *Bloomerismus* sei ursprünglich nicht von ihr ausgegangen, sondern von der liberal erzogenen Tochter des Politikers Gerry Smith, Elizabeth Smith Miller. Sie hatte im November 1850 auf ihrer Hochzeitsreise in einem Schweizer Sanatorium Kleidung gesehen, die sie in praktischer und ästhetischer Hinsicht für komfortabel befand. Dieses Hosenkostüm ließ sie sich als Reisekostüm anfertigen. Ihre Cousine Elizabeth Cady Stanton hielt später in ihren Lebenserinnerungen fest, das Kostüm ähnele der türkischen Tracht. Der *Bloomerismus* breitete sich von Nordamerika nach Europa über London aus. Vgl. Wolter 1994, S. 48 und S. 67-73.

⁵³⁹ Das erste Heft erschien am 01.01.1849 unter dem Titel *The Lily. Edited by a Committee of Ladies*. Jedoch blieb Amelia Bloomer schon 1850 als alleinige Herausgeberin zurück, da sich die anderen Frauen schnell entmutigen ließen. Vgl. Wolter 1994, S. 49.

⁵⁴⁰ Vgl. Wolter 1994, S. 48.

⁵⁴¹ Ebd. S. 49.



Abb. 37:

Amelia Bloomer in Gehrock, kurzem Kleid und Hosen. Daguerreotypie, 1851.

Adelheid Rasche konstatiert „Seit es Mode gibt, gibt es Texte und Bilder zur Mode.“⁵⁴² Dabei weist sie auf die Eigenart dieser literarischen Gattung hin; die Aufwandgesetze als früheste Modequelle wurden ohne Bilder und die Trachtenbücher nahezu ohne Text verfasst. Beide Quellen erreichten ihren Höhepunkt im 16. und 17. Jahrhundert. Die dezidierten Ausführungen der Aufwandgesetze schrieben jedem Stand und jedem Anlass die passende Garderobe vor. Nicht selten führten diese präzisen Vorschriften zur Nachahmung anstelle von

⁵⁴² Rasche, Adelheid: Von Sprach- und Bildräumen: Mode in Text- und Bildquellen. In: Lehnert 2012, S. 115-122.

Distinktion.⁵⁴³ Uzanne konstatiert 1898 „Les livres sur les Modes seront donc éternellement recherchés et accueillis avec une faveur incomparable en tous milieux, par la raison qu’ils récréent, qu’ils instruisent et que chacun se juge capable de s’y complaire, de les comprendre et de les interpréter.“⁵⁴⁴ Die Kleidung ist ursprünglich nicht für Bild und Text geschaffen worden, sondern zum Schutz und zur Repräsentation, um getragen und inszeniert zu werden. Dennoch gewann die Mode im 19. Jahrhundert gerade über die erscheinenden *Manuels*, den Anleitungsbüchern, die Vorgaben, wie mit der aktuellen Mode zu verfahren sei, an Beliebtheit.⁵⁴⁵ Unter dieser Voraussetzung lässt sich der Nimbus der vestimentären Kommunikationsbilder begründen, der in der zeitgenössischen Literatur vorzufinden ist. Die Imaginationskraft ist das entscheidende Mittel des Lesers für die Beschreibungen der Kleidung am Körper, denn diese erwecken die Wünsche und Sehnsüchte über die eigene physische Existenz. Insbesondere mit der Entstehung des Kaufhauses liefert die Kleidung ein Objekt der Begierde, das den Warenfetischismus und das Haben-Wollen der aufstrebenden Bourgeoisie fördert.⁵⁴⁶ Ab 1870 entsteht die Haute Couture und parallel dazu die industrielle Massenfertigung der Mode – Firmenschriften und Werbekataloge sind nun die Medien zur Anpreisung der neuesten Kreationen.⁵⁴⁷ Émile Zola beobachtet dieses System investigativ und beschreibt es 1884 en détail in seinem Roman „Au Bonheur des Dames“.⁵⁴⁸ Zola erkennt die emotionale Verbindung zum Produkt am Körper als ästhetische Erscheinung und den damit einhergehenden ideellen Wert, den auch die Kunst in Zeiten der technischen Reproduzierbarkeit hervorbringt. Auf dieser sensiblen Ebene schildert Zola den Warenfetisch – die Liebe zum Produkt einer aufkommenden Konsumgesellschaft.⁵⁴⁹ Es bedürfe einzig des Blickes in die Modezeitschriften und man könne einen Rückschluss über das Leben der jeweiligen Gesellschaft herleiten, bemerkt auch Joanne Olian über die Relevanz des Modejournalismus. Die Reflexion der Mode als Kulturgut ist als Aufgabe für den Modejournalismus stetig gewachsen.⁵⁵⁰ Ausgehend von der Ästhetik des Menschen waren Gestik, Mimik und Körperhaltung immer sehr interessante Themengebiete, in denen sowohl Interpretationen als auch Empfehlungen ausgesprochen wurden. Die

⁵⁴³ Ebd.

⁵⁴⁴ Uzanne, Octave: *Monument esthématique de XIXe siècle: les modes de Paris, variations de gout et de l'esthétique de la femme, 1797-1897*. Paris 1898, S. 11.

⁵⁴⁵ Vgl. Rasche 2012, S. 116-120.

⁵⁴⁶ Vgl. Perrot 1994, S. 66-70.

⁵⁴⁷ Vgl. Rasche 2012, S. 116-120.

⁵⁴⁸ Zola 2005.

⁵⁴⁹ Ebd.; vgl. auch: Ullrich 2008, S. 25.

⁵⁵⁰ Olian, Joanne (Hg.): *Victorian and Edwardian Fashions from „La Mode Illustrée“*, New York 1998, S. vii.

Etikette des gesellschaftlichen Auftretens und Benehmens versprach die Verheißung eines (noch) besseren und erfolgreichen Lebens, insbesondere in Bezug auf die weibliche Leserschaft.⁵⁵¹

Deutliche Parallelen erkennt zudem Barbara Vinken in der Mode und der Literatur – der Connaisseur beider Genres würdigt gemäß Vinken das kreative, ästhetische und semiotische Moment. Dabei fungiere die Mode als ein differenziertes Zeichensystem im historischen, gesellschaftlichen und geschlechtlichen Wandel.⁵⁵² Zudem führt sie die Inhalte des Modediskurses weiter aus, es handele sich um „die Entgegensetzung von Sein und Schein und eitlem Schein, die Trennung der Geschlechter und [...] die Trennung der Klassen“⁵⁵³. In der Literatur bilde die Mode mit dem Aspekt der Inszenierung besondere Identitäten. Dabei stellt Vinken die Figur des Dandys als modisches Vorbild und Lebenskünstler heraus.⁵⁵⁴

Die Kleidung spiegelt nicht nur die soziale Identität, sie stiftet sie auch – die Bedeutsamkeit des Narrativs und der Geschlechtskonstruktion wird in diesem Kontext im Folgenden fruchtbar gemacht.

3.3. Identitätskonstruktion

Die Echtheit einer Person und ihre völlige Übereinstimmung mit dem, was sie ist, oder als was sie bezeichnet wird, bedeutet ihre Identität. In der Psychologie wird die Identität definiert als eine als *Selbst* erlebte innere Einheit einer Person.⁵⁵⁵ Die Überlegung der Konstruierbarkeit der eigenen Identität ist ein elementarer Gedanke der gesellschaftlichen Moderne und tritt verstärkt seit der französischen Revolution in den Vordergrund.⁵⁵⁶ Die Aufgabe der Konstruktion einer Identität für das Individuum zeichnet sich seitdem durch die massenhafte Bildung von

⁵⁵¹ Ebd.

⁵⁵² Vgl. Vinken, Barbara: *Angezogen*. Hamburg 2013, S. 44-47.

⁵⁵³ Vinken 1993, S. 11.

⁵⁵⁴ Vgl. Vinken 2013, S. 85-88.

⁵⁵⁵ „Identität“ Duden, vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Identitaet>, 25.10.2020.

⁵⁵⁶ Vgl. Sennett 2002, S. 59, 287 f., 333.

Identitäten im öffentlichen Leben ab.⁵⁵⁷ Der Identitätsbegriff steht seit langem im Fokus der geisteswissenschaftlichen Geschichte, jedoch war die Identität in der Vormoderne definiert durch festgelegte Rollen in einem traditionellen System von Mythen, die Zuordnungen über religiöse Repressalien boten. Kellner betont, die Identität war zu diesem Zeitpunkt nicht Gegenstand von Reflexion oder Diskussion.⁵⁵⁸ Durch die Kleiderordnungen war die Mode vor dem 19. Jahrhundert das Spiegelbild der Gesellschaftsschichten – jedes vorgeschriebene Kleidungsstück bildete einen Code und ließ in Zusammenhang mit dem Habitus präzise Rückschlüsse auf den sozialen Stand der Trägerin und des Trägers zu. Im 19. Jahrhundert geriet dieses Zeichensystem in neue Bilder, die gesetzlichen Vorgaben wurden außer Kraft gesetzt und die dadurch verunsicherte Oberschicht geriet in einen immer rasanteren Rhythmus der medial vorgegebenen Selbstpräsentation, um sich von der Bourgeoisie zu distanzieren. Die Triebfedern des Individualismus konnten von nun an Gesellschaftsschichten, Personen oder Stereotypen sein. Wollte man anders sein implizierte dies auch, sein zu können wie jemand anderes.⁵⁵⁹ Auch die neue Mittelschicht orientierte sich an den vestimentären Empfehlungen des Modejournalismus, kleidete sich entsprechend des *letzten Schreis* und war von der Aristokratie nur noch distinktiv zu unterscheiden.⁵⁶⁰ Dieser Aspekt verlangte dem Beobachter einen sehr aufmerksamen Blick ab, der in der flanierenden Masse kaum möglich war. Die verschiedenen Identitäten des 19. Jahrhunderts eröffneten der Bevölkerung die Möglichkeit, sich in einzelne Charaktere zu verwandeln oder sie neu zu interpretieren, unabhängig davon, welcher Schicht sie angehörten.⁵⁶¹ Die soziale Herkunft konnte nun durch den in Bewegung geratenen Zeichenvorrat verdeckt, übertrieben, variiert oder manipuliert werden. Der in die sozialen Rollen hineingeborenen Identität stand nun die moderne Identität gegenüber. Sie wurde gestaltbarer und – wie das „lange“ 19. Jahrhundert⁵⁶² selbst – flexibler, kommunikativer und innovativer.⁵⁶³ Das dialektische Spielfeld war eröffnet, die Revision des Subjektes bedeutete eine neue Orientierung für das Individuum: Ent- und Neuverwurzelung, Chance und

⁵⁵⁷ Bauman, Zygmunt: *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen.* Hamburg 1997, S. 134.

⁵⁵⁸ Kellner, Douglas.: *Popular culture and the construction of postmodern identities*, in: Lash, Scott; Friedman, Jonathan (Hg.): *Modernity and identity.* Oxford 1992, S. 141.

⁵⁵⁹ Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft.* Frankfurt a. M. 1994, S. 48.

⁵⁶⁰ Vgl. Bourdieu 1982, S. 187-193.

⁵⁶¹ Goffmann, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag.* München 1983, S.52 f.; Sennett 2002, S. 57-66.

⁵⁶² Bauer 2004, S. 59-61.

⁵⁶³ Vgl. Sennett 2002, S. 173-176.; Bauer 2004, S. 61 f.

Herausforderung. Zur industriellen Moderne gehörten nach Bauer neben der Emanzipation die Partizipation und auch die Disziplinierung der Menschen. Diese „funktionale Einpassung des eben erst emanzipierten Individuums in die unpersönliche Rationalität der industriellen Ökonomie“⁵⁶⁴ geht von einer psychischen und moralischen Konditionierung aus.

Gab das Aussehen als Gesamtkunstwerk nicht genug Informationen, konnte in der schnelllebigen Großstadt anhand wichtiger Details eine Zuordnung des Individuums getroffen werden, insbesondere für die Frau des Second Empire.⁵⁶⁵ Das jahrhundertealte taxonomische System⁵⁶⁶ der Mode funktionierte weiter und wurde durch das öffentliche Leben zugleich entmündigt. Die Identität des „Öffentlichkeitsmenschen“⁵⁶⁷ bringt gemäß Sennett zwei verschiedene, ursprünglich dem Theater entstammende, Gattungen hervor: Den Akteur und den Zuschauer. Die Vorstellung des Ancien Régime vom Menschen als Schauspieler und Handelnden äußert sich in der Person des Akteurs. Sennett argumentiert, dies seien nur wenige Menschen gewesen. Die modischen Inszenierungen in der Öffentlichkeit lassen jedoch auf eine zumindest relativ ausgewogene Verteilung des Akteurs und des Zuschauers schließen.⁵⁶⁸

Dem Verhalten des Stereotypus der Flaneuse und des Flaneurs entsprechend, beteiligte sich der Zuschauer in beobachtender Partizipation am öffentlichen Leben. Aus Furcht, andere könnten seine unsicheren Empfindungen enttarnen, mied er die Öffentlichkeit nicht, nahm jedoch nur passiv an ihr teil. Der Zuschauer war der festen Überzeugung, in dem neuen öffentlichen Leben, draußen in der großstädtischen Menge, Erfahrungen machen zu können, die ihm das häusliche Umfeld nicht zu bieten vermochte. Dieser Erfahrungsreichtum kam ihm dann nicht als gesellschaftliches Wesen, sondern als Identität zugute.⁵⁶⁹

⁵⁶⁴ Bauer 2004, S. 61.

⁵⁶⁵ Philippe Perrot für das Second Empire festhielt: „Sous le Second Empire, la plus ou moins grande amplitude des crinolines classe aussi sûrement une femme que sa conversation: crinolines démesurées et tapageuses des parvenues et des cocottes, modérées et distinguées du monde *comme-il-faut*, modeste et bon marché de l’ouvrière endimanchée [...]“ Perrot 1994, S. 43.

⁵⁶⁶ Siehe Kapitel 2: das Trickle-Down-System.

⁵⁶⁷ Sennett 2002, S. 252-254, hier S.

⁵⁶⁸ Eine Verifizierung dieser Hypothese könnten die folgenden Kunstwerke liefern: Pierre Auguste Renoir: Bal au Moulin de la Galette, 1876; Georges Seurat: Un dimanche après-midi à l’île de la Grande Jatte, 1884-86; Jean Béraud: Sur le boulevard, 1895.

⁵⁶⁹ Vgl. Sennett 2002, S. 252.

3.3.1. Narrative Identitätskonstruktion

In einer Gesellschaft, in der das Unterlaufen der festgelegten Hierarchien undenkbar zu sein scheint, ist das Performative des Rituals eine Möglichkeit zur Veränderung.⁵⁷⁰ Das nach Turner benannte „soziale Drama“ äußert sich in dieser performativen Handlung, die in Bezug zur Gemeinschaft steht, zu ihrem sozialen Status und seiner Transformation. Das Individuum handelt dann entgegen den gesellschaftlichen Erwartungen und vollzieht damit den Akt des Liminalen – ein zuvor unbekanntes Schwellenphänomen – um der Normkonformität zu entkommen und den Übergang zu einem besseren Zustand zu sichern.⁵⁷¹ Das Narrativ des Liminalen kann vestimentär und literarisch erfolgen. Dabei werden die Aspekte der ausgehenden Moderne fruchtbar gemacht: Die Entfaltung des Liminalen äußert sich über komplexe Prozesse der Ent- und Verwurzelung auf soziologischer Ebene, die eine Neuverortung des Subjektstatus bedingt.⁵⁷² Dabei werden ältere Diskurse nicht einfach substituiert, vielmehr ereignet sich – postmodern richtungsweisend – ein Nebeneinander der Diskurse, bisweilen auch ein Gegen-einander. In diesem Verständnis wird das Subjekt konstruiert, spezialisiert und performiert – die Identität unterliegt keinen starren Gesetzen mehr.⁵⁷³ Die narrative Identität ist definatorisch als Einheit des Lebens einer Person abzugrenzen, die ihre erlebten Geschichten als subjektive

⁵⁷⁰ Vgl. Turner, Victor: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt a. M. 2009.

⁵⁷¹ Turner widmete sich empirisch dem Performativen des Rituals. Das Schwellenphänomen des Liminalen und das soziale Drama in seinen Facetten des Performativen, wie der Aufführung, der Dramaturgie, dem Ludischen und dem Flow-Erlebnis lässt sich auf die narrative Identitätskonstruktion der Menschen in der Gesellschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts übertragen. Vgl.: Turner, Victor: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt a. M. 2009, S. 28-37. Diesen Bezug wählt auch Gertrud Lehnert; Vgl.: Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München 1997, S. 14.

⁵⁷² In der Psychologie wird davon ausgegangen, dass der Mensch sein Leben und die Beziehung zu seiner Umwelt als Narration gestaltet. Das beinhaltet auch die alltägliche soziale Konstruktion von Wirklichkeit. Vgl. Mancuso, J. C.: The acquisition and use of narrative grammar structure, in: Sarbin, T. R. (Hg.): Narrative psychology. The storied nature of human conduct. New York 1986, S. 91-110, hier 94-96.

⁵⁷³ Vgl. Göttlich, Udo; Winter, Rainer: Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln 2000, S. 15.

Erfahrung ausdrückt.⁵⁷⁴ Die daraus resultierende Vielfalt eröffnet die Schöpfung der Selbsterzählung, des *Storytellings*, in der das Subjekt seine Erfahrungen in Geschichten organisiert.⁵⁷⁵ Zum einen dient die narrative Identitätskonstruktion für Identitätsprojekte, in denen das Zukünftige inhärent ist, und zum anderen für die soziale Einbettung derselben. Mit der narrativen Identitätskonstruktion werden Ereignisse aus der Vergangenheit sozial sichtbar gemacht und begründen das gegenwärtige Handeln für eine bessere Zukunft.⁵⁷⁶

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben Schriftstellerinnen diese Devianz oft fiktiv, durchaus mit autobiographischen Zügen, in ihren Romanen gelebt. Protagonistinnen und Antagonistinnen wurden liminal in einem neuen Rollenspiel habitualisiert. Die Stereotypie der Frau wurde – von Schriftstellerinnen unter männlichem Pseudonym – in der Kleidung, der Haltung und dem Habitus liminalisiert, um der rigiden Geschlechterpolarität zu entfliehen.⁵⁷⁷ Der Transfer in ein Narrativ stiftet durch den Verlauf der jeweiligen Geschichte Sinnhaftigkeit und ist ein sich ständig fortschreibendes Geschehen. Das ist mit den umfassenden Erlebnissen verbunden, die nicht gänzlich wiedergegeben werden können. Zudem differenziert sich die Wiedergabe der Geschichte je nachdem, welcher Person oder welchem Personenkreis sie zugeordnet wird.⁵⁷⁸ Es ist abhängig von der gewollten Wirkung der Selbstpräsentation, wie der Erzählstrang erfolgt, und wie die Zuhörerschaft reagiert; es werden manche Erlebnisse ausgelassen, während andere besonders betont werden.⁵⁷⁹

⁵⁷⁴ Meuter, Norbert: Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur. Stuttgart 1995, S. 95-98.

⁵⁷⁵ Ricoeur, Paul: Narrative Identität, in: Mittler, E. (Hg.) Heidelberger Jahrbücher, Nr. 31, Heidelberg 1987, S. 57-67. Bancroft 2014, S. 25-29; Meuter 1995, S. 128-133.

⁵⁷⁶ Die gesellschaftlich vermittelte Erzählform kann als Progressionsnarration oder als Regressionsnarration erfolgen. In jedem Fall liegt der Narration eine Entfaltungsdynamik zugrunde, die kausal und sequentiell unterbaut ist. Vgl. Meuter 1995, S. 245-250.

⁵⁷⁷ Vgl. Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleidung tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München 1997, S. 36-38. Die ausführlichen Analysen der weiblichen Intellektuellen in Hinblick auf ihre narrative Identitätskonstruktion erfolgt im vierten Kapitel dieser Arbeit.

⁵⁷⁸ Linde, Charlotte: Life stories. The Creation of Coherence. New York 1993, S. 98-105.

⁵⁷⁹ Ebd. S. 127-133.

3.3.2. Geschlechtliche Identitätskonstruktion

Weist die vorhandene Geschlechterordnung einer Gesellschaft strikte Zuordnungen auf, bedeutet eine vestimentäre Subversion eine Herausforderung und Infragestellung an die bestehenden Regelungen. Auch mit der Abschaffung der Kleiderordnungen nach der französischen Revolution, blieb die bipolare geschlechtliche Grundregelung im 19. Jahrhundert ungeschrieben erhalten. Jedem Geschlecht wurde eine klare vestimentäre Norm zugeteilt, die innerhalb dieses Rahmens Spielräume eröffnete, und außerhalb dieser imaginären Grenzen keine Toleranzen aufwies. Macht wurde vestimentär und geschlechtlich gleichermaßen zugeteilt; Frauen wurden den Männern untergeordnet.⁵⁸⁰ Die Mode wurde kategorisch weiblich konnotiert und somit dialektisch geprägt, da misogynen Repressalien in der Wissenschaft und der Gesellschaft vorherrschten.⁵⁸¹ Der Bruch mit den zeitgenössischen geschlechtlichen Kleidungsvorgaben ist umso bemerkenswerter.⁵⁸²

Schon in der Bibel steht geschrieben, „Eine Frau soll nicht Männersachen tragen, und ein Mann soll nicht Frauenkleider anziehen; denn wer das tut, der ist dem Herrn, Deinem Gott, ein Greuel.“⁵⁸³ Ausgehend von dieser manifesten Überzeugung lassen sich Jahrhunderte alte Sanktionen der vestimentären Geschlechterdichotomie belegen. Gertrud Lehnerts Forschungen ergeben, dass in der Literatur kein realistisches, sondern ein Idealbild angepasster Weiblichkeit vorherrschte, in dem vor allem tugendhafte und häusliche Frauenbilder dominieren. Wenn Frauen sich maskulin verhalten oder kleiden, dann nur, um sich zu läutern und schon bald wieder auf den tugendhaften Pfad der Erkenntnis zurückzukehren, in der die alte Ordnung

⁵⁸⁰ Vgl. Lehnert 1997, S. 14.

⁵⁸¹ Dieser Umstand erklärt wiederum die erst entstandene Relevanz und die ursprüngliche Perspektivierung auf die Kleiderforschung. Vgl. Bertschick, Julia: Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945). Köln 2005, S. 67.

⁵⁸² Vgl. Lehnert 1997, S. 14.

⁵⁸³ 5 Mose 22,5.

als stabiler denn je erlebt wird, da sie die eigene Infragestellung zugelassen hat. Der Versuch eines Bruchs mit moralisch dezidiert vorgeschriebenen geschlechtlichen Kleidungszuweisungen innerhalb der Literatur und der Kunst geht ab 1850 – zumindest aus männlicher Sicht – noch nicht als Bewegung vonstatten, sondern gemäß Lehnert als „ein unbedingt zu überwindendes Stadium“⁵⁸⁴. Dies diene der Bestätigung der richtigen geschlechtlichen Rollenverteilung und suggeriere die Sinnlosigkeit der Infragestellung dieser Ordnung.⁵⁸⁵ Abgesehen von autobiographischen Texten ist zu konstatieren, dass in der Literatur vor dem 20. Jahrhundert fast nur männliche Autoren die Verkleidung von Frauen als Männer zu ihrem Thema erklären.⁵⁸⁶ Dazu bedarf es der Berücksichtigung der „Traditionslosigkeit“⁵⁸⁷ der Kategorie *Geschlecht* im Gegensatz etwa zu den Kategorien *Klasse*, *Schicht* oder *Stand*. Die Kategorie *Geschlecht* weist keine begriffsgeschichtliche Tradition auf.⁵⁸⁸ Die Imagination von Weiblichkeit unterliegt dem Verdacht, dass nahezu alles, was zu seiner Produktion beigetragen habe, der männlichen Vorstellung entspringe.⁵⁸⁹

Barnard stellt den Blick der Männer auf die Frauen heraus und den Blick der Frauen auf sich selbst als Objekt der Beobachtung: “Women’s roles are complicated insofar as they have also to observe themselves being observed.”⁵⁹⁰ Damit eröffnet sich für die weibliche Intellektuelle als Schriftstellerin eine besondere Situation und die naheliegende Frage der Perspektivierung kommt auf. Welchen *Blick* beschreibt sie in Ihren Erzählungen unter männlichem Pseudonym? Nimmt sie bewusst das geschlechtliche Rollenspiel über die Perspektivierungen des ‚gaze‘, insbesondere des quasi nicht existenten ‚female gaze‘ auf?⁵⁹¹ Wie werden Kleidung und Körper der Protagonistinnen in den Romanen beschrieben?

Im 19. Jahrhundert ist die patriarchalische Gesellschaftsform weiterhin die bestehende und festigt ihre Strukturen durch die Säkularisierung und die Industrialisierung.⁵⁹² Die Erscheinung des Dandys geht aus England hervor, einer zeitgenössischen führenden Weltmacht.⁵⁹³

⁵⁸⁴ Lehnert 1997, S. 54.

⁵⁸⁵ Vgl. ebd. S. 55.

⁵⁸⁶ Ebd.

⁵⁸⁷ Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Frankfurt a. M. 1979, S. 14 f.

⁵⁸⁸ Vgl. ebd. S. 14.

⁵⁸⁹ Dahme, Heinz-Jürgen; Köhnke, Klaus Christian (Hg.): Georg Simmel – Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter. Frankfurt a. M. 1985.

⁵⁹⁰ Barnard 1996, S. 113; Vgl. auch: Berger, John: Ways of Seeing. London 1972, S. 47.

⁵⁹¹ Vgl. Barnard 1996, S. 114.

⁵⁹² Aitken, Sally; Le Goff, Christine: Wünsche werden wahr. Die Entstehung des Kaufhauses. Dokumentation Arte France 2011.

⁵⁹³ Vgl. Benjamin 1974, S. 96.

George Bryan Brummell, im wahrsten Wortsinn auch ‚Beau‘ genannt, personifiziert den Urtypus des Dandyismus im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in England.⁵⁹⁴ Zu diesem Zeitpunkt setzt sich vor allem das Interesse an der Frauenmode fort, während die Männermode die kommenden Dekaden mit wenig Veränderungen aufwartet. Die Stilisierung der Mode der Frauen und ihrer Körper ähnelt in ihren Ausprägungen immer mehr den Modeillustrationen, wird experimenteller und auch farblich ausdrucksstärker. Der Einfluss der Mode aus Paris erreicht nun eine mächtige Position, mit der die britische Hauptstadt nicht mehr mithalten kann. Dem zufolge ist die Verbreitung der Mode aus Paris von immer größerer Reichweite. Die Demokratisierung der Mode bedingt die Distinktionsmerkmale über die feinen Unterschiede.⁵⁹⁵ Besonders die Aristokratie strebte den weiteren Umgang in elitären Kreisen an, mit dem Ziel, unter ihresgleichen zu verkehren. Brummel konstatiert zu dieser Zeit, die Kleidung sei ein relevantes Kommunikationsmedium zur Unterstützung innovativer sozialer und wirtschaftlicher Wege.⁵⁹⁶ In geschlechtlicher Hinsicht äußert sich die vestimentäre Vormachtstellung ebenso deutlich, wie Malcolm Barnard beschreibt: “It does seem to be the case, [...] that as male and female fashions among the higher classes become more distinct, so do their gender identities.”⁵⁹⁷

Die Erziehung zur Schönheit bestätigt die Stereotypisierung, die Weiblichkeit als schönes Objekt in einer von männlichen Subjekten dominierten Weltsicht positioniert.⁵⁹⁸ Die Weiblichkeit geht einher mit Schrecken und Sehnsüchten, die Renate Schlesier subsumiert: „In der bürgerlichen Gesellschaft werden Frauen als Natur bestimmte Geschlechtswesen definiert, denen dennoch das Geschlecht selbst abgesprochen wird. Die Sexualität der Frau unterliegt einem gesellschaftlichen Tabu, das tief im Wesen der patriarchalischen Gesellschaft verankert ist. Geschlechtlichkeit ist einer Gesellschaft, die sich dem männlichen Vernunftprinzip verschrieben hat, zutiefst suspekt. Die Frau gilt als die sexuelle Verführung selbst und wird zur Bedrohung dieses Gesellschaftsprinzips schlechthin stilisiert. Zugleich verkörpert sie aber Verheißung und das Versprechen einer anderen Lebensrealität, die dem Mann in der

⁵⁹⁴ Vgl. Hörner, Fernand: Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie. Bielefeld 2008, S. 63-66.

⁵⁹⁵ Vgl. Bourdieu 1982, S. 601-620.

⁵⁹⁶ Vgl. Steele 2010, S. 199-201.

⁵⁹⁷ Barnard 1996, S. 119.

⁵⁹⁸ Bettina Pohle bezieht sich hier auf die Untersuchungen des Frauenarztes und Anthropologen Prof. Dr. Carl Heinrich Stratz (1858-1924), die er unter dem vielsagenden Titel „Die Schönheit des weiblichen Körpers“ veröffentlichte. Bis in die Nazizeit wurde das mit 350 Photographien versehene Werk immer wieder nachgedruckt und erreichte 1941 die 46. Auflage. Vgl. Pohle 1998, S. 7-9.

Ausübung seiner Taten zunehmend verboten ist: Sinnlichkeit.⁵⁹⁹ Um 1900 treten drei prägnante Weiblichkeitsbilder in den Vordergrund: die Ehefrau, die Femme Fatale und die Kindfrau. Allen dieser drei Kategorisierungen von Weiblichkeit gehen gemäß Bettina Pohle redundante Weiblichkeitsbilder voraus, die die Frau „denunziatorisch und pathologisierend auf Geschlechtlichkeit, Naturhaftigkeit, Irrationalität, Kreatürlichkeit usw. reduzieren“.⁶⁰⁰ Zu diesem Zeitpunkt erreicht die Imagination bedrohlicher Weiblichkeit in Europa ihren Höhepunkt. Der sich beschleunigende Rhythmus von externen und internen Eindrücken, die für den Großstadtmenchen einen höheren Erlebnisgehalt in seinem Leben ausmachten, brachte das Sicherheitsgefühl des bürgerlichen Individuums aus der Balance und führte zu einer Reminiszenz auf die familiären Werte als Orte der Stabilität.⁶⁰¹ Dabei wurde das überholte biedermeierliche Weiblichkeitsbild deutlich und auch die Umwälzungen der bipolaren sozialgeschlechtlichen Machtstrukturen bedurften einer Revision. Der mögliche Machtverlust des Patriarchats beschwor Wunsch- und Angstphantasien herauf, deren Projektionsfläche immer wieder die Frau war. Dies äußerte sich besonders ab dem auslaufenden 19. Jahrhundert in sozialpolitischen, ökonomischen und ideologischen Diskursen.⁶⁰² Die geschlechtliche Identitätskonstruktion kann aufgrund ihrer metonymischen Eigenschaften als legitimierter Raum gesehen werden, in dem das Weibliche vielfältig artikuliert werden kann.⁶⁰³

⁵⁹⁹ Schlesier, Renate: Weiblichkeit: Schrecken und Sehnsüchte, in: Schaeffer-Hegel, Barbara; Wartmann, Brigitte (Hg.): Mythos Frau. Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat. Berlin 1984, S. 333, hier zitiert nach Pohle 1997, S. 7.

⁶⁰⁰ Pohle 1998, S. 14-15.

⁶⁰¹ Vgl. Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. Frankfurt a. M. 2006, S. 3-6.

⁶⁰² Vgl. Pohle 1998, S. 15.

⁶⁰³ Vgl. Bancroft 2012, S. 126.

4. Die vestimentäre Kommunikation weiblicher Intellektueller

Weil ich nicht heuchle, Exzellenz!

Louise Aston

4. Die vestimentäre Kommunikation weiblicher Intellektueller

4.1. Zum Begriff der ‚Intellektuellen‘

Eine einschlägige und klar abgegrenzte Definition der intellektuellen Sozialfigur existiert nicht⁶⁰⁴, jedoch liefert Foucault eine Skizzierung, die eine bedeutende Zuordnung intendiert: „Ich als Intellektueller bin der Typ, der nicht in den Produktionsapparat, sondern in den Informationsapparat eingebunden ist. Dieser Typ kann sich verständlich machen. Er kann in den Zeitungen schreiben, seinen Standpunkt bekannt machen. Er ist darüber hinaus in den alten Informationsapparat eingebunden. Er verfügt über das Wissen, dass ihm die Lektüre einer bestimmten Zahl von Büchern vermittelt, über die andere Leute nicht direkt verfügen. Seine Rolle besteht also nicht darin, das Arbeiterbewusstsein zu formen, weil es ja existiert, sondern es diesem Bewusstsein, diesem Arbeiterwissen zu ermöglichen, in das Informationssystem einzutreten, sich zu verbreiten und folglich anderen Arbeitern oder Leuten zu helfen, die nicht in der Lage sind, ein Bewusstsein von dem, was passiert, zu entwickeln.“⁶⁰⁵ Die relative Unabhängigkeit als sozial nicht festgelegte Schicht erlaubt es dem Intellektuellen folglich, sich dem gesellschaftlichen Normkonformismus zu entziehen oder sich zumindest davon zu distanzieren.⁶⁰⁶ Pierre Bourdieu differenziert zwischen dem „kollektiven Intellektuellen“, dem

⁶⁰⁴ Ganze 206 Seiten widmen sich die Beiträge des ersten Kapitels der Publikation Gilcher-Holteys dem Themenkomplex „Der Kampf um die Definition, Rolle und Funktion des Intellektuellen“. Vgl.: Gilcher-Holtey, Ingrid (Hg.): Zwischen den Fronten. Positionskämpfe europäischer Intellektueller im 20. Jahrhundert. Berlin 2006, S. 25-231; vgl. auch: Bering, Dietz: „Intellektueller“: Schimpfwort – Diskursbegriff – Grabmal?, in: Intellektuelle. Aus Politik und Zeitgeschichte. 40/2010, S. 5-12.

⁶⁰⁵ Eribon, Didier: Michel Foucault. Eine Biographie. Frankfurt a. M. 1991, S. 361; hier zitiert nach Gilcher-Holtey, Ingrid (Hg.): Eingreifende Denkerinnen. Weibliche Intellektuelle im 20. und 21. Jahrhundert. Tübingen 2015, S. 5.

⁶⁰⁶ Derrida, Jacques: Die Intellektuellen. Definitionsversuch durch sie selbst. In: Ders. Maschinen Papier. Wien 2006, S. 211-219.

„spezifischen Intellektuellen“ und dem „allgemeinen Intellektuellen“. Von Letzterem grenzt er sich, ebenso wie Foucault, ab.⁶⁰⁷ Ingrid Gilcher-Holtey fügt mit dem Hinweis auf den Grad der Einmischung in der Intellektuellensoziologie noch den „universellen Intellektuellen“⁶⁰⁸ und den „Bewegungsintellektuellen“⁶⁰⁹ hinzu.⁶¹⁰ Sowohl der „allgemeine“ als auch der „universelle Intellektuelle“ beziehen sich auf den ursprünglichen Typus des Intellektuellen nach Voltaire. Dieser Typus beruft sich in Ausübung seiner Kritik außerhalb seiner beruflichen Tätigkeit auf abstrakte und universelle Werte wie Freiheit, Gleichberechtigung und Gerechtigkeit, und kämpft für die Wahrheit und gegen die Ungerechtigkeit – dabei prüft er Machtverhältnisse stets kritisch.⁶¹¹ Der „Bewegungsintellektuelle“ handelt aus der Position von Organisationen und Kommunikationsnetzwerken, die sich als soziale Bewegung in der Gesellschaft formieren, und ist dafür bereit aus der komfortablen Distanz zu den jeweiligen Themen hervortreten.⁶¹² Das Konzept des „kollektiven Intellektuellen“ beruht auf der Erkenntnis, dass ein transdisziplinäres Netzwerk von Intellektuellen die hochwertigsten Synergien für die kulturelle Produktion liefern kann. Dazu bedarf es der spezialisierten, von kommerziellen Aspekten unabhängigen Reflexion. Über die Formierung als intellektuelle Macht im Kollektiv sei nach Bourdieu eine Wirkung etwa gegen die massenmediale Macht erzielbar. Die mögliche Schwäche dieser Intellektuellengruppierung, die aus internen kompetitiven Gründen resultieren könnte, gilt es zu überwinden, um neue Aktionsformen ins Leben zu rufen.⁶¹³ Der „spezifische Intellektuelle“⁶¹⁴, dem sich Bourdieu und Foucault zuordnen, hat erkannt, dass es in einer globalisierten, immer komplexeren Wissensgesellschaft der Fragestellung zunehmend vielfältiger Spezialisierungen bedarf. Der Glaube an das universelle Wissen eines Individuums – dem „allgemeinen Intellektuellen“ – ist für den „spezifischen Intellektuellen“ nicht mehr trag- und verhandelbar.⁶¹⁵ Darüber hinaus hebt Christophe Charle die Kurzdefinition

⁶⁰⁷ Vgl. Gilcher-Holtey 2006, S. 9-21, hier: S. 12.

⁶⁰⁸ Der „allgemeine“ sowie der nur in der Begrifflichkeit zu unterscheidende „universelle Intellektuelle“ steht in der Tradition von Voltaire, Zola und Sartre, und war bis 1968 vorherrschend. Vgl. Gilcher-Holtey 2015, S. 3.

⁶⁰⁹ Ebd.

⁶¹⁰ Vgl. Gilcher-Holtey 2015, S. 3.

⁶¹¹ Vgl. Ebd.

⁶¹² Vgl. Eyerman, Ron: *Between Culture and Politics*. Cambridge 1994, S. 101. Vgl. auch: Gilcher-Holtey 2015, S. 7.

⁶¹³ Vgl. Gilcher-Holtey 2015, S. 5-6.

⁶¹⁴ Foucault, Michel: *Die politische Funktion des Intellektuellen*, in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. III: 1976-1979. Hg. v. Defert, Daniel; Ewald, François, Frankfurt a. M. 2003, S. 146.

⁶¹⁵ Ebd. S. 151.

Bourdieu über den Intellektuellen als „Spezialisten für den Umgang mit symbolischen Gütern“⁶¹⁶ hervor. Dabei sei es laut Charle essentiell, die begriffliche Definition in den historischen Kontextualisierungen besonders zu berücksichtigen, die ihr im jeweiligen untersuchten Zeitraum zugeschrieben werden.

Die Entstehung des Typus des Intellektuellen ist auf den politischen Umstand der Dreyfus-Affäre in Paris 1898 zurückzuführen. Die Benennung erfolgte nach dem französischen Hauptmann jüdischer Abstammung Alfred Dreyfus (1859 - 1935). Er wurde 1894 wegen Landesverrats verurteilt, die Beweise gegen ihn stellten sich jedoch als Fälschungen heraus. Die seither sogenannte Dreyfus-Affäre wurde zur politischen Streitfrage zwischen der nationalistischen, antisemitischen Rechten und der republikanisch-demokratischen Linken in Frankreich und führte zu einer schweren politischen Krise.⁶¹⁷ Émile Zola focht das Urteil mit seinem Appell „J'accuse“⁶¹⁸ am 13. Januar 1898 gegen die Verurteilung Dreyfus‘ durch gravierende

⁶¹⁶ Charle, Christophe: Vordenker der Moderne. Die Intellektuellen im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2001, S. 10.

⁶¹⁷ Vgl. ebd., S. 258.

⁶¹⁸ Zola, Émile: „J'Accuse...!“, in: Clemenceau, Georges: „L'Aurore“, 13. Januar 1898. Auszug von Zolas offenem Brief an den Staatspräsidenten Félix Faure zur Dreyfus-Affäre:

„Lettre à M. Félix Faure,

Président de la République

Monsieur le Président,

Me permettez-vous, dans ma gratitude pour le bienveillant accueil que vous m'avez fait un jour, d'avoir le souci de votre juste gloire et de vous dire que votre étoile, si heureuse jusqu'ici, est menacée de la plus honteuse, de la plus ineffaçable des taches? Vous êtes sorti sain et sauf des basses calomnies, vous avez conquis les cœurs. Vous apparaissez rayonnant dans l'apothéose de cette fête patriotique que l'alliance russe a été pour la France, et vous vous préparez à présider au solennel triomphe de notre Exposition Universelle, qui couronnera notre grand siècle de travail, de vérité et de liberté. Mais quelle tache de boue sur votre nom - j'allais dire sur votre règne - que cette abominable affaire Dreyfus! Un conseil de guerre vient, par ordre, d'oser acquitter un Esterhazy, soufflet suprême à toute vérité, à toute justice. Et c'est fini, la France a sur la joue cette souillure, l'histoire écrira que c'est sous votre présidence qu'un tel crime social a pu être commis. Puisqu'ils ont osé, j'oserai aussi, moi. La vérité, je la dirai, car j'ai promis de la dire, si la justice, régulièrement saisie, ne la faisait pas, pleine et entière. Mon devoir est de parler, je ne veux pas être complice. [...]

En portant ces accusations, je n'ignore pas que je me mets sous le coup des articles 30 et 31 de la loi sur la presse du 29 juillet 1881, qui punit les délits de diffamation. Et c'est volontairement que je m'expose.

Quant aux gens que j'accuse, je ne les connais pas, je ne les ai jamais vus, je n'ai contre eux ni rancune ni haine. Ils ne sont pour moi que des entités, des esprits de malfaisance sociale. Et l'acte que j'accomplis ici n'est qu'un moyen révolutionnaire pour hâter l'explosion de la vérité et de la justice.

Je n'ai qu'une passion, celle de la lumière, au nom de l'humanité qui a tant souffert et qui a droit au bonheur. Ma protestation enflammée n'est que le cri de mon âme. Qu'on ose donc me traduire en cour d'assises et que l'enquête ait lieu au grand jour! J'attends.

Vorwürfe gegen Militär und Justiz an. Übereinstimmend folgten dieser Berufung nur zwei Tage darauf mehrere einflussreiche Schriftsteller und Akademiker mit einer am 15. Januar erschienenen Petition zur Revision des Dreyfus-Urteils durch ihre Unterschrift.⁶¹⁹ Diese Petition ist durch einen Artikel des Gegners der Bewegung Maurice Barrès als „protestation des intellectuels“⁶²⁰ bekannt geworden, der die Begrifflichkeit von Georges Clemenceau, Befürworter der Bewegung und Herausgebers der Zeitschrift „L’Aurore“, in der Zola seinen Beitrag „J'accuse“ publizierte, übernommen hatte.⁶²¹ Die Begrifflichkeit des Intellektuellen ist durch ihre Herkunftsgeschichte dialektisch und durch Verflechtungen geprägt: Intellektuelle gelten als unabhängig, tendenziell links, staats- und religionskritisch, als Verfechter der Wahrheit, der Demokratie und der Menschenrechte.⁶²²

Von der Gesellschaft wuchsen Erwartungen an die Sozialfigur des Intellektuellen, risikobereit für die im Idealfall erkämpfte Gerechtigkeit einzustehen – ganz wie Zola, der durch seine öffentliche Aufforderung an den Präsidenten wegen Verleumdung angeklagt wurde und sich aufgrund dessen für ein Jahr ins englische Exil begab.⁶²³ Die Gegner der Intellektuellenbewegung⁶²⁴, die beispielsweise als Schriftsteller ein öffentliches Meinungsbild formten und damit den Eigenschaften der Intellektuellen entsprachen, erhielten eine Zuordnung als Antiintellektuelle. Die Geburt des Intellektuellen bedeutete also auch die paradoxe Entstehung des (rechtsintellektuellen) Antiintellektuellen – die progressive Diskussionskultur Intellektueller beruht auf kontroversen und subversiven Auseinandersetzungen, in denen sich mindestens zwei Gruppierungen gegenüberstehen.⁶²⁵

Veillez agréer, monsieur le Président, l'assurance de mon profond respect."

⁶¹⁹ Unter ihnen waren Anatole France, Marcel Proust und Émile Durkheim. Die Liste aller Unterzeichner ist abgedruckt in Julliard, Jacques; Winock, Michel (Hg.): *Dictionnaire des intellectuels français*. Paris 1996, S. 374-391. Vgl. auch Jurt 2012, S. 16; Gilcher-Holtey hebt hervor, dass schon mit der Geburtsstunde des Intellektuellenbegriffes nur männliche Intellektuelle integriert waren. Vgl. hierzu: Gilcher-Holtey 2006, S. 10.

⁶²⁰ Vgl. Charle 1996, S. 14-19.

⁶²¹ Vgl. Jurt 2012, S. 17.

⁶²² Vgl. ebd., S. 15-17; vgl. Allott, Nicholas; Knight, Chris; Smith, Neil: *The Responsibility of Intellectuals. Reflections by Noam Chomsky and others after 50 years*. London 2019.

⁶²³ Bredin, Jean-Denis: *Zola ou la vigilance de l'intellectuel*, in: *Les Cahiers naturalistes*, 62, 1988, S. 7-12, hier S. 9.

⁶²⁴ Jurt nennt hier wiederholt Maurice Barrès und Charles Maurras. Vgl. Jurt 2012, vor allem S. 53-58, 70-73 und 91-95.

⁶²⁵ Vgl. Robert, Valérie (Hg.): *Intellectuels et polémiques dans l'espace germanophone*, Paris 2003, S. 231-242. Vgl. auch: Stuhlmann, Andreas: *Die Literatur – das sind wir und unsere Feinde. Literarische Polemik bei Heinrich Heine und Karl Kraus*. Würzburg 2010; Sartre, Jean Paul; Gavi, Philippe; Victor, Pierre: *Der Intellektuelle als Revolutionär. Streitgespräche*. Hamburg 1976.

Die Historikerin Ingrid Gilcher-Holtey konstatiert in ihrem Werk „Eingreifende Denkerinnen. Weibliche Intellektuelle im 20. und 21. Jahrhundert“: „Wer oder was ein Intellektueller ist, bleibt umstritten. In einem aber glichen sich die Rückblicke auf die Epoche der Intellektuellen: Sie blendeten Frauen aus. [...] Obwohl das Wort ‚Intellektuelle‘ weder im Singular noch im Plural anzeigt, ob Frauen oder Männer gemeint sind, blieben Frauen aus der systematischen Analyse der Intellektuellen-Figur ausgeschlossen. Sie wurden allenfalls als Gefährtinnen großer Denker oder Ausnahmeerscheinungen gedacht.“⁶²⁶ Für den Zeitraum des 19. Jahrhunderts wurde bisher in Bezug auf die weiblichen Intellektuellen vor allem personenbezogen geforscht, die Einbettung der weiblichen Intellektuellen in ihr soziales Umfeld geht in der Forschung für dieses Jahrhundert ebenfalls ausschließlich von dem individuellen Fall aus.⁶²⁷ Ein Blick in den Register der gelisteten Intellektuellen der Publikation Joseph Jurts „Frankreichs engagierte Intellektuelle. Von Zola bis Bourdieu“⁶²⁸ aus dem Jahr 2012 stellt heraus, was der Titel bereits erahnen lässt: Von 206 Intellektuellen werden lediglich 8 weibliche Intellektuelle genannt, darunter Simone de Beauvoir, Djamila Bouhired, Elisabeth Canning, Colette (Sidonie Gabrielle Colette), Annie Kriegel, Nathalie Sarraute, Simone Signoret und Elsa Triolet, zu denen nicht gleichermaßen historische Forschung betrieben wird.⁶²⁹ Diese knapp vier Prozent machen eine männliche Geschichtsschreibung des Intellektuellenbegriffes bis heute deutlich.⁶³⁰ Der direkte Vergleich mit der weiblichen Quote in der Kunst – insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – zeigt auch hier die männliche Geschichtsschreibung und gemäß Silvia Bovenschen „einen eklatanten Mangel an Tradition“⁶³¹ der weiblichen Vertretung. Die Definition des Intellektuellen impliziert die männliche Konnotation.⁶³² Eine Geschichtsschreibung der weiblichen Intellektuellen beginnt erst ab dem 20. Jahrhundert.⁶³³ Und

⁶²⁶ Gilcher-Holtey, Ingrid (Hg.): Eingreifende Denkerinnen. Weibliche Intellektuelle im 20. und 21. Jahrhundert. Tübingen 2015, S. 1.; Vgl. auch Vinken, Barbara: Die Intellektuelle: Gestern, heute, morgen“, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 40 (2010), S. 13-25.

⁶²⁷ Dies ändert sich für den Forschungsstand der weiblichen Intellektuellen des 20. Jahrhunderts. Hier seien die „die Malerinnen und Musen des ‚Blauen Reiters‘“ oder die „Bauhaus-Frauen“ genannt. Vgl. Möller, Hildegard: Die Malerinnen und Musen des ‚Blauen Reiters‘. München 2009. Vgl. auch: Müller, Ulrike: Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design. Frankfurt a. M. 2014.

⁶²⁸ Jurt, Joseph: Frankreichs engagierte Intellektuelle. Von Zola bis Bourdieu. Göttingen 2012, S. 283-288.

⁶²⁹ Ebd.

⁶³⁰ Vgl. hierzu auch Gilcher-Holtey, Ingrid (Hg.): Eingreifende Denkerinnen. Weibliche Intellektuelle im 20. und 21. Jahrhundert. Tübingen 2015, S. 1.; dazu auch: Vinken, Barbara: Die Intellektuelle: Gestern, heute, morgen“, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 40 (2010), S. 13-25.

⁶³¹ Bovenschen 1979, S. 10.

⁶³² Kreisky, Eva: Intellektuelle als historisches Modell, in: dies. (Hg.): Von der Macht der Köpfe. Intellektuelle zwischen Moderne und Spätmoderne. Wien 2000, S. 38.

⁶³³ Gilcher-Holtey 2015.

selbst für diesen Zeitraum macht Karin Hausen auf den negierten weiblichen Geniebegriff aufmerksam.⁶³⁴ Daher verwundert es auch nicht, dass relativ wenige Schriften über die Geschlechterdichotomie der Intellektuellengeschichte existieren.⁶³⁵ Die vorliegende Untersuchung berücksichtigt diese wesentliche Komponente der Geschlechterfrage der Intellektuellengeschichte mit der ihr zugrunde liegenden, relativ überschaubaren Quellenlage. Auch die Typisierung der verschiedenen Intellektuellen wurde noch nicht tiefgreifend erforscht.⁶³⁶ Über die *imaginierte Weiblichkeit* fasst Silvia Bovenschen in ihrem gleichnamigen Werk die Begegnung der weiblichen Intellektuellen mit der zeitgenössischen Geschlechterdichotomie zusammen: „Es ist wiederum nur ein Moment des literarischen, in dem das Weibliche diese Bedeutung erlangen konnte: nur in der Fiktion, als Ergebnis des Phantasierens, des Imaginierens, als Thema ist es üppig und vielfältig präsentiert worden; als Thema war es eine schier unerschöpfliche Quelle künstlerischer Kreativität; als Thema hat es eine große literarische Tradition. Die Geschichte der Bilder, der Entwürfe, der metaphorischen Ausstattungen des Weiblichen ist ebenso materialreich, wie die Geschichte der realen Frauen arm an überlieferten Fakten ist.“⁶³⁷ Nur durch das Aufdecken der bisherigen geschlechtsspezifischen Darstellungen des Weiblichen und die genaue Durchleuchtung der genormten Darstellungsweisen lassen sich die „Reduktionstheorien“⁶³⁸ erklären und langfristig entmächtigen.⁶³⁹ Die Betrachtung der Frau als „Objekt eines Partialinteresses“⁶⁴⁰ über die vom 19. Jahrhundert ausgehenden „sozialen Frauenfragen“⁶⁴¹ mache alle anderen, außerhalb dieses Bereiches liegenden Themen, zu Fragestellungen des Mannes. Dies führe unweigerlich zu einer Generalisierung männlicher Interessen und resultierend daraus zu einer Festigung der Reduktionstheorien.

⁶³⁴ Vgl. Hausen, Karin: „Eine eigentümliche Gewissheit, dass Intellektuelle im 20. Jahrhundert ausnahmslos unter Menschen männlichen Geschlechts zu finden seien“, in: Dane, Gesa; Hahn, Barbara (Hg.): Denk- und Schreibweisen einer Intellektuellen im 20. Jahrhundert. Über Ricarda Huch. Göttingen 2012, S. 179-220, hier 183.

⁶³⁵ Vgl. Kwaschik, Anne: Selbstentwürfe intellektueller Frauen als Herausforderung an die Intellektuellengeschichte: Am Beispiel von Simone de Beauvoir und Colette Audry, in: Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 15 (2010), S. 165-181; Racine, Nicole: Intellectuelles, in: Leymarie, Michel; Sirinelli, Jean-François: L’histoire des intellectuels aujourd’hui. S. 341-362; Racine, Nicole; Trebitsch, Michel (Hg.): Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels, Bruxelles 2004; Evans, Mary: Can women be intellectuals?, in: Fleck, Christian; Hess, Andreas; Lyon, Stina (Hg.): Intellectuals and their Publics. Perspectives from the social Sciences. Farnham 2009, S. 29-40; Bovenschen 1979; Vinken 2010; Gilcher-Holtey 2015.

⁶³⁶ Vgl.: Gilcher-Holtey 2015, S. 3-9.

⁶³⁷ Bovenschen 1979, S. 11.

⁶³⁸ Ebd., S. 19-24.

⁶³⁹ Vgl. ebd., S. 21.

⁶⁴⁰ Ebd., S. 19.

⁶⁴¹ Ebd.

Der Aufschwung des Kunstmarktes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bedeutete eine Neupositionierung des Kunstestablishments auch in geschlechtlicher Hinsicht.⁶⁴² Germaine Greer weist darauf hin, dass der Kunstmarkt folglich viel „Platz an der Spitze“⁶⁴³ eröffnete und Frauen vermehrt das Studium zur bildenden Künstlerin antraten. Noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellten die Napoleonischen Kriege etliche Frauen vor das Schicksal des Daseins als Witwe und die Frage nach einem ehrbar verdienten Unterhalt ließ sie ihre bisherige Freizeitbeschäftigung der Malerei, die sie in gutem Elternhaus gelernt hatten, zum Beruf werden lassen. Es war nun an der Zeit andere Möglichkeiten des Verdienstes zu entdecken, als die Ausübung des Berufes der Gouvernante.⁶⁴⁴ Die seriengefertigte Kunst wurde schon seit längerem von Frauen der unteren Gesellschaftsschichten hergestellt, was die Frauen aus den oberen Klassen zu einer akademischen Ausbildung bewog. Gelenkt von den gesellschaftlichen Konventionen waren diese Frauen jedoch nicht alle vollends davon überzeugt, die Berufsausübung stünde über den gesellschaftlich suggerierten Annehmlichkeiten des Ehelebens. Ein überdurchschnittliches Hinterfragen der eigenen weiblichen Fähigkeiten trug zu einer Verunsicherung bei und bestärkte die Männer auf der anderen Seite in der Ansicht, die Kunst aus männlicher Schöpfung sei die einzig anzuerkennende.⁶⁴⁵

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dem „Jahrhundert der Intellektuellen“⁶⁴⁶, schloss sich 1903 diesem öffentlichen Bewusstsein die Suffragetten-Bewegung an, eine Frauenrechtlerinnen-Bewegung aus Großbritannien und den USA.⁶⁴⁷ Die sogenannten Suffragetten hatten zuvor knapp 50 Jahre friedlich für ihr Wahlrecht gekämpft, jedoch weckte erst die Radikalisierung dieser Minderheit zu Beginn des 20. Jahrhunderts das öffentliche Interesse.⁶⁴⁸ Die

⁶⁴² Vgl. Greer 1979, S. 310 f.

⁶⁴³ Ebd., S. 310.

⁶⁴⁴ Vgl. ebd.

⁶⁴⁵ Greer stützt sich dabei auf einen Bericht der feministischen Zeitung *Revolution* von 1868, aus dem hervorgeht, dass von 160 immatrikulierten Kunststudentinnen an der Cooper Union (New York) nur 20 eine berufliche Laufbahn planten. Vgl. ebd., S. 311.

⁶⁴⁶ Winock, Michel: *Das Jahrhundert der Intellektuellen*. Konstanz 2003.

⁶⁴⁷ Die Suffragetten-Bewegung ist eine britische Frauenstimmrechtsbewegung, deren Vertreterinnen sich ab 1897 ausgehend von der National Union of Suffrage Society (NUWSS) aktivierten. Der Begriff geht etymologisch auf die englische Vokabel „Suffrage“ zurück, was Stimmrecht bedeutet. Ein Journalist der Zeitung *Daily Mail* wählte diese Bezeichnung durchaus abschätzig, jedoch luden die Aktivistinnen die Bezeichnung für sich positiv auf und sie wurde zu ihrem Markenzeichen mit starker medialer Wirkung. Zuvor hatten die Suffragetten fast 50 Jahre friedlich für ihr Stimmrecht gekämpft, doch erst die Radikalisierung weckte Aufmerksamkeit. Sie brachen mit den viktorianischen Weiblichkeitsidealen und gingen zum Protest auf die Straße. Damit traten sie in die Öffentlichkeit und konnten nicht länger ignoriert werden. Vgl. Crawford, Elizabeth: *The Women's Suffrage Movement. A Reference Guide, 1866-1928*. London, New York 2001, S. 630.

⁶⁴⁸ Die Aktivistinnen versuchten durch Störungen von politischen Versammlungen Aufmerksamkeit zu erregen. Daraufhin erfolgten erste Inhaftierungen der Suffragetten. Vgl. Thébaud, Françoise: *La Grande Guerre*. Le

Anhängerinnen dieser Bewegung kleideten sich besonders modisch, um dem Stereotypus der biederen, emanzipierten Frau, die umgangssprachlich auch „Blaustrumpf“⁶⁴⁹ genannt wurde, vorzubeugen.⁶⁵⁰

Die generelle definitorische Abgrenzung des Intellektuellenbegriffes war im 20. Jahrhundert das Thema zahlreicher transdisziplinärer Diskurse, die sich bis in die Gegenwart fortsetzen. Die Genesis der Intellektuellen in Frankreich wurde ausführlich untersucht, während die Geschichte der deutschen Intellektuellen keinen vergleichbaren Stellenwert in der Forschung erzielte.⁶⁵¹ Von besonderem Interesse ist hier die Entwicklung großstädtischer Intellektuellenmilieus linker und vielfach auch jüdischer Prägung.⁶⁵² Der internationale Vergleich zeigt eine Orientierung an dem ursprünglichen, französischen Idealmodell der Intellektuellengeschichtsschreibung, die sich vor allem auf ihre Vorstellung des Intellektuellen mit gesellschaftlicher Bedeutung und Wirkung beruft.⁶⁵³ Auch hier bildet der Ausgangspunkt folgerichtig die Einzelperson, die Intellektuellennetzwerke werden jedoch mit wachsendem Interesse untersucht.⁶⁵⁴ Methodisch werden die weiblichen Intellektuellen in Berücksichtigung auf den zeitgenössischen Kontext ihrer sozialen Milieus und Netzwerke untersucht. Dadurch kann eine Einbettung der transdisziplinären Ausrichtung über die deutsch-französische Diskurshistoriografie der Intellektuellen- und Künstlerkreise erfolgen.

trionphe de la division sexuelle, in: Duby, Georges; Perrot, Michelle (Hg.): *Histoire des femmes en Occident*. Tome V: Le XX^e siècle, Paris 2002, S. 89.

⁶⁴⁹ Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die Bezeichnung „Blue-stocking“ ausgehend von den Londoner Intellektuellen-Salons geprägt. Es bedeutete die Abkehr vom Klatsch hin zu anspruchsvollem, kultiviertem Austausch. Erst durch die publizierte Schrift „Recht der Frauen“ von Mary Wollstoncraft 1792 änderte sich der Begriff zum Spottwort, da die binären Geschlechternormen infrage gestellt wurden und die weibliche Intellektuelle unterminiert bleiben sollte. Vgl. Schmaußer 1991, S. 144-152.

⁶⁵⁰ Da die Suffragetten aus dem sozialen Milieu der Mittel- und Oberschicht kamen, wurde großer Wert auf modische Accessoires gelegt: In den Photographien sind Hutbänder, Schärpen, Gürtel und Fächer zu entdecken. Alles wurde in der Trikolore der Suffragetten in den Farben Grün für die Hoffnung, Violett für die Würde und Weiß für die Ehrenhaftigkeit getragen. Vgl. Karl, Michaela: *Wir fordern die Hälfte der Welt. Der Kampf der Suffragetten um das Frauenstimmrecht*. Frankfurt a. M. 2009, S. 222.

⁶⁵¹ Vgl. Mommsen, Wolfgang Justin: *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830-1933*, Frankfurt a. M. 2000; dazu auch: Hübinger Gangolf; Mommsen, Wolfgang Justin (Hg.): *Intellektuelle im deutschen Kaiserreich*. Frankfurt a. M. 1993.

⁶⁵² Vgl. Prigge, Walter (Hg.), *Städtische Intellektuelle. Urbane Milieus im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1992.

⁶⁵³ Vgl. Charle 1996, S. 19; vgl. auch Granjon, Marie-Christine; Trebitsch, Michel (Hg.): *Pour une histoire comparée des intellectuels*. Paris 1998.

⁶⁵⁴ Prägend hierfür war eine 1986 von Jean-François Sirinelli ins Leben gerufene „Groupe de recherche sur l'histoire des intellectuels“ Diese Forschergruppe am Pariser *Institut d'histoire du temps présent* wurde unter anderen von Nicole Racine, Pascal Ory und Michel Trebitsch fortgeführt. Vgl. Leymarie, Michel; Sirinelli, Jean-François (Hg.): *L'histoire des intellectuels aujourd'hui*, Paris 2003; zu den Intellektuellennetzwerken vgl. Faber, Richard; Holste, Christine (Hg.): *Kreise, Gruppen, Bünde. Zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation*. Würzburg 2000.

4.1.1. Die Vertreterinnen der Intellektuellen- und Künstlerkreise in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die Französische Revolution hatte 1789 den Ausblick auf Menschenrechte und eine demokratische Gesellschaft eröffnet: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit sollten fortan die höchsten Werte sein. Immer mehr Frauen waren an den revolutionären Aktionen in Paris und in anderen urbanen Räumen beteiligt. Die Pionierinnen, die für die Rechte von Frauen kämpften, waren zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter anderen Olympe de Gouges⁶⁵⁵ mit ihrer „Déclaration des droits de la femme et de la Citoyenne“ und Théroigne de Méricourt⁶⁵⁶, die erfolgreiche Verfechterin der Revolutionspolitik war. Die einsetzende Medialisierung in Form von Zeitungen, Journalen und Lesezirkeln sorgte dafür, dass die Ereignisse in Frankreich europaweit bekannt wurden. Noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts propagierten die Wochenschriften das Bild der gelehrten Frau. Diese Vorstellung sah eine Frau vor, die gebildet und intellektuell sein sollte, obwohl es zu dieser Zeit keine systematische Mädchen- und Frauenbildung gab. Im Verlauf und zum Ende des Jahrhunderts wurde dieses Muster durch die Entmündigung der Frau abgelöst, die vorsah, die entsagte Selbstbestimmtheit nun über den Vater, den Bruder oder den Ehemann zu steuern.⁶⁵⁷ Durch die der Frau zugewiesenen Eigenschaften wie Tugend, Sittsamkeit und Fleiß war die ihnen nun zugeschriebene Rolle ausschließlich die der Ehefrau und Mutter. Diese Rollenzuweisung sorgte für eine Differenzierung der sozialen Räume, über die der Soziologe Pierre-Joseph Proudhon den berühmten Ausspruch postulierte:

⁶⁵⁵ Olympe de Gouges (1748-1793) veröffentlichte 1791 die „Erklärung der Rechte der Frau und Bürgerin“ und wurde aufgrund ihrer politischen Schriften zur Gleichberechtigung von Mann und Frau auf dem Place de la Concorde guillotiniert. Vgl. Schröder, Hannelore: Olympe de Gouges‘ „Erklärung der Rechte der Frau und Bürgerin“, in: Nagl-Docekal, Herta (Hg.): Feministische Philosophie, Bd. 4. Wien 1990, S. 202-228.

⁶⁵⁶ Théroigne de Méricourt (1762-1817) war erfolgreiche Verfechterin der Revolutionspolitik. Vgl. Michelet, Jules: Die Frauen der französischen Revolution. Leipzig 1854, S. 110-120.

⁶⁵⁷ Schmauß 1991, S. 89-95.

„A la femme la maison, à l’homme la place publique.“⁶⁵⁸ Eine Klassifizierung innerhalb der Gesellschaftsschichten fand dabei aus ökonomischen Gründen statt: Der neue geschlechterdichotome Gesellschaftsentwurf war vor allem auf die Frauen des Bürgertums – in Abgrenzung an den Adel – ausgelegt.⁶⁵⁹ Eine Umsetzbarkeit für die Arbeiterschicht war nicht realisierbar, trug doch der Broterwerb der Frau zum Familieneinkommen bei. Diese polarisierenden gesellschaftlichen Rollenzuweisungen warfen Fragen nach neuen Gesellschaftsmodellen auf und das auf Gleichberechtigung basierende Egalitätskonzept wurde entworfen.⁶⁶⁰ Im Verlauf des 19. Jahrhunderts gab es einige Frauen in Frankreich und Deutschland, die sich als Autorinnen, Redakteurinnen, Zeitungsverlegerinnen und Dramatikerinnen einen Namen machten und mit dieser Arbeit ihren Lebensunterhalt verdienten. Damit trat die weibliche Intellektuelle in das kollektive Bewusstsein. Eine Vertreterin war Sophie von La Roche, die mit ihren Beiträgen zur Mädchenerziehung und ihren Bildungsbüchern ein großes, meist weibliches Lesepublikum gewinnen konnte.⁶⁶¹ Diese berufstätigen Frauen beeinflussten den literarischen Markt und professionalisierten sich zusehends. Mit dem Einsetzen der so genannten Befreiungskriege gegen Napoleon wurden in ganz Deutschland zum ersten Mal zahlreiche Frauenvereine gegründet.⁶⁶² Im Verlauf des 19. Jahrhundert differenzierten sich diese Frauenvereine in konservative, sozialistische, demokratische, liberale und katholische Gruppen, die über das Kollektiv zu späteren politischen Frauenvereinen avancierten. Dabei machten Frauen anteilig bis zu 40 Prozent der Mitglieder aus.⁶⁶³

⁶⁵⁸ Proudhon, Pierre-Joseph: *De la Justice dans la Révolution et dans l’Eglise. Oeuvres complètes.* Paris 1868-1876, Genf 1982, Bd. VIII, 4, S. 196, hier zitiert nach: Stoll, Andrea; Wodtke-Werner: *Sakkorausach und Rollentausch.* Dortmund 1997, S. 103.

⁶⁵⁹ Winkelhofer, Martina: *Das Leben adeliger Frauen. Alltag in der k. u. k. Monarchie.* Wien 2009, S. 116-118.

⁶⁶⁰ Hippel, Theodor Gottlieb von: *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber.* Berlin 1792.

⁶⁶¹ Tebben, Karin: *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert.* Göttingen 1998, S. 8 und S. 47-78, hier S. 54-56.

⁶⁶² Die Vereinsmitglieder arbeiteten in Krankenhäusern und beteiligten sich zu wohltätigen Zwecken. Vgl. Huber-Sperl, Rita (Hg.): *Organisiert und engagiert. Vereinskultur bürgerlicher Frauen im 19. Jahrhundert in Westeuropa und den USA.* Königstein 2002, S. 41-74.

⁶⁶³ Ebd.

In ihren Romanen und Erzählungen thematisierten Louise Dittmar⁶⁶⁴, Fanny Lewald⁶⁶⁵ oder Louise Aston⁶⁶⁶ die Benachteiligungen der Frauen, meist aus eigener Erfahrung. Sie entwarfen demokratische und gerechte Gesellschaftsmodelle, in denen die strikte Trennung der Geschlechter aufgehoben war. Viele dieser Frauen bezogen sich auf die Tradition der Frauengeschichte und schrieben Biografien über andere Frauen, wie über Protagonistinnen der Französischen Revolution oder Vertreterinnen des Egalitätsansatzes. Die Strömungen kamen nachweislich aus Frankreich und die so genannte Frauenfrage wurde zu einem wichtigen gesellschaftlichen Thema.

Während in Frankreich Germaine de Staël und Flora Tristan die Geschlechtergleichheit maßgeblich einforderten, propagierte Louise Otto-Peters 1843 in Deutschland einen deutlichen Appell: „Die Teilnahme der Frau an den Interessen des Staates ist nicht ein Recht, sondern eine Pflicht.“⁶⁶⁷. Damit gab sie das Leitmotiv für die von ihr initiierte erste deutsche Frauenbewegung vor. In den Jahren bis zum Ausbruch der Revolution in Deutschland meldeten sich weitere Frauen zu Wort. Louise Aston, die aus Berlin ausgewiesen wurde, schrieb zu ihrer Verteidigung 1846 ein Buch mit dem Titel „Meine Emancipation. Verweisung und Rechtfertigung“, in dem sie ebenfalls die Gleichheit der Geschlechter forderte. 1848 wurde auf Massenkundgebungen und mit Hilfe von Petitionen die Abschaffung der Zensur, Presse- und Versammlungsfreiheit, eine neue Verfassung und ein einheitlicher Bundesstaat gefordert, auch die Bekämpfung der sozialen Ungerechtigkeit war Bestandteil des Postulats. Die politischen Meinungen führten zu Aufständen der Republikaner, an denen viele Frauen beteiligt waren. Arbeiterinnen demonstrierten und demokratische Frauenvereine wurden gegründet. Einige Frauen, die bereits vor 1848 politisch aktiv waren, engagierten sich in besonderem Maße:

⁶⁶⁴ Louise Dittmar (1807-1884) kritisierte die christlichen Religionen und setzte sich gegen die bürgerliche Ideologie frühsozialistischer Ideen ein. Für sie war die Frauenfrage eine Frage von Freiheit und Menschenrecht. Vgl. Hundt, Irina: Soziale Reform – Die Zeitschrift der Sozialistin und Feuerbachianerin Louise Dittmar im Kontext der Frauenpresse 1840-1852. Mit dem Versuch einer Rekonstruktion, in: Lambrecht, Lars (Hg.): Entstehen des Öffentlichen – Eine andere Politik. Frankfurt a. M. 2007, S. 157-182.

⁶⁶⁵ Fanny Lewald (1811-1889) zählte zu den Vorkämpferinnen der Frauenbewegung und war eine der bedeutendsten Dichterinnen des 19. Jahrhunderts in Deutschland. In Berlin gründete sie einen literarischen Salon, in dem die intellektuelle Szene der Stadt verkehrte. Vgl. Schneider, Gabriele: Fanny Lewald. Hamburg 1996.

⁶⁶⁶ Louise Aston wird in diesem Kapitel noch ausführlich beleuchtet.

⁶⁶⁷ Zunächst schrieb Louise Otto-Peters „Zur Frauenemanzipation“ noch unter dem männlichen Pseudonym Otto Stern. Später, über „Die Theilnahme der weiblichen Welt am Staatsleben“ dann unter ihrem Namen. In: „Sächsische Vaterlandsblätter“, Nr. 134, 22.08.1843, S. 591 f.

Kathinka Zitz⁶⁶⁸, Johanna Kinkel⁶⁶⁹, Mathilde Franziska Anneke⁶⁷⁰, Amalie Struve⁶⁷¹, Emma Herwegh⁶⁷², Louise Aston und Louise Otto-Peters. Der Großteil von ihnen kam nach dem Scheitern der Revolution ins Gefängnis oder flüchtete ins Exil. Dieser Widerstand bewog die Frauen zu einer literarischen und journalistischen Verarbeitung dieser Zeit, um ihre politische Überzeugung zu kommunizieren und zu verbreiten.

Auch wenn über die Frauenvereine von der Typisierung der kollektiven, beziehungsweise der Bewegungsintellektuellen ausgegangen werden sollte, entsprechen die hier aufgeführten weiblichen Intellektuellen der Kategorie der spezifischen Intellektuellen, da sie als Pionierin an der Spitze (eines Kollektivs) im Einsatz für die Rechte der Frauen operierten. Diese Frauen waren zunächst über einige Dekaden damit beschäftigt, die gesellschaftliche Geschlechterdichotomie in ihren Grundfesten zu erschüttern, bevor sie sich dezidierten Fragestellungen in Bezug auf die Rechte der Frauen widmen konnten. Es werden französische weibliche Intellektuelle und Künstlerinnen für die Analyse untersucht, um dann mit den deutschen weiblichen Intellektuellen fortzufahren.

Die Intellektuelle Germaine de Staël⁶⁷³ hat von 1766-1817 gelebt und fällt deshalb nicht in den Untersuchungszeitraum der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wird aber dennoch integriert, da sie auch für die Wechselwirkungen zwischen Paris und Berlin steht. Sie personifiziert damit den Ausgangspunkt der Untersuchung. Die Tochter eines Schweizer Bankiers und Finanzministers unter Ludwig XVI. bekam eine sehr gute Ausbildung. Durch den berühmten literarischen Salon ihrer Mutter wurde ihr Interesse an Literatur geweckt und gefördert, zudem auch der ausgeprägte Wunsch nach Anerkennung und Beliebtheit. Mit 20 Jahren heiratet sie den schwedischen Botschafter, Eric Magnus von Staël-Holstein und gründet ihren eigenen

⁶⁶⁸ Kathinka Zitz (1801-1877) war in Mainz aktiv und setzte sich, auch aufgrund eigener Erfahrungen in einer unglücklichen Ehe, für die Rechte von Frauen ein. Vgl. Bock, Oliver: Kathinka Zitz-Halein. Leben und Werk – „Nur was das Herz mich lehrt, das hauch‘ ich aus in Tönen“. Hamburg 2010.

⁶⁶⁹ Johanna Kinkel (1810-1858) war Schriftstellerin, Salonnière, Komponistin, Dirigentin und Pianistin. Vgl. Ostleitner, Elsa: Fanny Hensel, Josephine Lang, Johanna Kinkel. In: Harrandt, Andrea (Hg.): Vergessene Komponistinnen des Biedermeier. Tübingen 2000, S. 53-60.

⁶⁷⁰ Mathilde Franziska Anneke (1817-1884) war eine deutsche Schriftstellerin und Journalistin und trieb die US-amerikanische Frauenbewegung maßgeblich voran. Vgl. Wagner, Maria: Mathilda Franziska Anneke in Selbstzeugnissen und Dokumenten. Frankfurt a. M. 1980.

⁶⁷¹ Amalie Struve (1824-1862) war Revolutionärin, Schriftstellerin und Frauenrechtlerin. Vgl. Freund, Marion: Amalie Struve (1824-1862). Revolutionärin und Schriftstellerin – ihr doppelter Kampf um Freiheits- und Frauenrechte, in: Bleiber, Helmut; Schmidt, Walter; Schötz, Susanne (Hg.): Akteure eines Umbruchs. Männer und Frauen der Revolution von 1848/49. Bd. 2. Berlin 2007.

⁶⁷² Emma Herwegh (1817-1904) war Revolutionärin und Frauenrechtlerin. Vgl. ebd. Bd. 3. Berlin 2010.

⁶⁷³ Germaine de Staël wurde am 22. April 1766 in Paris geboren und verstarb am 14. Juli 1817 ebendort.

Salon in der Rue du Bac in Paris.⁶⁷⁴ Für ihr exaltes, eloquentes und charmantes Wesen wurde sie in den Intellektuellenkreisen sehr geschätzt.⁶⁷⁵ Ihre von den Eltern arrangierte Ehe war unglücklich, was sie zu einem liberalen Liebesleben mit mehreren Liebhabern bewegte, von denen Sie insgesamt fünf Kinder bekam: Unter ihnen Talleyrand; Graf Louis Narbonne, der portugiesische Politiker Souza und der Schriftsteller Benjamin Constant. Die Beziehung zu dem Mitbegründer des Liberalismus Constant verarbeitete sie in ihren beiden Romanen *Delphine* und *Corinne ou l'Italie*. Germaine de Staël war Verfechterin der Revolution von 1789 und beeinflusste die Ereignisse durch ihre Schriften. Als die Revolutionskämpfe ausbrachen, verhilft sie Freunden zur Flucht. Der Frauenroman *Delphine* erscheint im Herbst 1802 in Paris und Genf, und landet in Paris, später auch in Deutschland, einen großen Erfolg.⁶⁷⁶ Das Buch ist als eine Reihe von Briefen in Briefform geschrieben und untersucht die Grenzen der Freiheit der Frauen in einer aristokratischen Gesellschaft. Politisch und sozial vertritt Germaine de Staël über das Sprachrohr *Delphine*, einer jungen Frau, deutliche Botschaften an die Politik Napoleons. Es sei vergebens, ein Volk durch Gewalt zu politischen Gesinnungen zu bekehren, lautet der Aufruf an die Leserschaft, der Napoleon dazu bewegt, de Staël aus Paris zu verweisen.⁶⁷⁷ Über ein Jahr ersucht sie eine Verhinderung dessen zu erwirken, in einem Brief an Napoleon schreibt sie: „Bürger Konsul, ich kann es nicht glauben; Ihre Tat würde mich auf grausame Weise auszeichnen: sie trüge mir eine Zeile in ihrer Geschichte ein. [...] Überlegen Sie einen Augenblick, bevor Sie einem wehrlosen Menschen so großes Leid antun; durch einen einfachen Akt der Gerechtigkeit könnten Sie mir eine tiefere und nachhaltigere Dankbarkeit einflößen als andere Ihnen vielleicht entgegenbringen, die Sie mit Gunstbeweisen überschütten.“⁶⁷⁸ In diesem tragischen Roman *Delphine*, der von Johann Wolfgang von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* und Jean-Jacques Rousseaus *Julie oder die neue Heloise* beeinflusst ist, reflektiert sie die Diskussionen über die Ehescheidung in der Nationalversammlung vor dem Konkordat von 1801, als die Gesetze geändert wurden; die Folgen der Schlacht von Verdun, die zu Verhaftungen und den Septembermassakern führten, darüber hinaus das Schicksal der Emigranten. Die Hauptfiguren weisen Züge von Benjamin Constant und Talleyrand sowie die liberalistische Sichtweise des italienischen Politikers Melzi d'Eril auf.⁶⁷⁹

⁶⁷⁴ Vgl. Kohlhausen, Norgard: Frauen die die Welt veränderten. Stuttgart 1982, S. 32.

⁶⁷⁵ Vgl. Bollmann 2006, S. 52.

⁶⁷⁶ Der Frauenroman *Delphine* erschien in 4 Bänden. Vgl. Kohlhausen 1982, S. 34.

⁶⁷⁷ Ebd. S. 35.

⁶⁷⁸ Ebd.

⁶⁷⁹ Vgl. Madame de Staël: *Delphine*. Édition critique, Bd. 1, Balayé, Simone; Omacini, Lucia (Hg.). Genf 1987.

Das Buch richtete sich nach Aussage de Staëls „à la France silencieuse mais éclairée“⁶⁸⁰. Schweigend, aber aufgeklärt – die Autorin benannte damit sowohl das unterdrückte weibliche Geschlecht als auch die vom autoritären Regime tyrannisierten Individuen in Frankreich. Im Vorwort beteuert sie hingegen, es sei keine politische Aussageabsicht mit ihrem Werk verbunden: „J’ai mis du soin à retrancher de ces lettres, autant que la suite de l’histoire le permettoit, tout ce qui pou voit avoir rapport aux événemens politiques de ce temps-là. Ce ménagement n’avoit point pour but, on le verra, de cacher des opinions dont je me crois permis d’être fière [...]“⁶⁸¹ In Napoleon erkannte sie zunächst großes politisches Potenzial, distanzierte sich jedoch wieder als sich sein Despotismus herauskristallisierte. Napoleon ertrug das prominente und einflussreiche Wirken Germaine de Staëls nicht – seine Anhänger und selbst seine Familienmitglieder verkehrten bei ihr – und verbannte sie 1802 zunächst aus Paris, dann aus Frankreich. Ihr Exil führte sie nach Deutschland, in Weimar lernte sie Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe und Christoph Martin Wieland kennen.⁶⁸² Schiller findet deutliche Worte in einem Brief an Goethe über sie: „Frau von Staël wird Ihnen völlig so erscheinen, wie Sie sie sich a priori schon konstruiert haben werden; es ist alles aus einem Stück und kein fremder, falscher und pathologischer Zug in ihr. Dies macht, daß man sich trotz des immensen Abstands der Naturen und Denkweisen vollkommen wohl bei ihr befindet, daß man alles von ihr hören, ihr alles sagen mag. [...] Aber ihr Naturell und Gefühl ist besser als ihre Metaphysik, und ihr schöner Verstand erhebt sich zu einem genialischen Vermögen. Sie will alles erklären, einsehen, ausmessen, sie statuiert nichts Dunkles, Unzugängliches, und wohin sie nicht mit ihrer Fackel leuchten kann, da ist nichts für sie vorhanden. [...] Sie ersehen aus diesen paar Worten, daß die Klarheit, Entschiedenheit und geistreiche Lebhaftigkeit ihrer Natur nicht anders als wohlthätig wirken können. Das einzige Lästige ist die ganz ungewöhnliche Fertigkeit ihrer Zunge, man muß sich ganz in ein Gehörorgan verwandeln, um ihr folgen zu können.“⁶⁸³ Auch Heinrich Heine hält in seinen Aufzeichnungen die beeindruckende Persönlichkeit von Germaine de Staël fest: „Ebenso, wie männiglich bekannt ist, war Frau von Staël eine lebenswürdige Marketenderin im Heer der Liberalen und lief mutig durch die Reihen der Kämpfenden mit ihrem Enthusiasmusfäßchen und stärkte die Müden und focht selber mit, besser als

⁶⁸⁰ Ebd. S. 79-90, hier S. 90.

⁶⁸¹ Ebd. S. 89 f.

⁶⁸² Vgl. ebd.

⁶⁸³ Friedrich Schiller in einem Brief an Johann Wolfgang Goethe, zitiert von Goethe, in: Holzinger, Michael (Hg.): Tag- und Jahreshefte. Berlin 2013, S. 74-86.

die Besten.“⁶⁸⁴ Allerdings weiß er auch über ihr Aussehen zu berichten, das er nicht derart zu würdigen weiß: „Ich will damit beileibe nicht andeuten, als ob Frau von Staël häßlich gewesen sei; aber eine Schönheit ist ganz etwas anderes. Sie hatte angenehme Einzelheiten, welche aber ein sehr unangenehmes Ganze bildeten; besonders unerträglich für nervöse Personen, wie es der selige Schiller gewesen, war ihre Manie, beständig einen kleinen Stengel oder eine Papiertüte zwischen den Fingern wirbelnd herumzudrehen – dieses Manöver machte den armen Schiller schwindlicht, und er ergriff in Verzweiflung alsdann ihre schöne Hand, um sie festzuhalten, und Frau von Staël glaubte, der gefühlvolle Dichter sei hingerissen von dem Zauber ihrer Persönlichkeit. Sie hatte in der Tat sehr schöne Hände, wie man mir sagt, und auch die schönsten Arme, die sie immer nackt sehen ließ; gewiß, die Venus von Milo hätte keine so schönen Arme aufzuweisen. Ihre Zähne überstrahlten an Weiße das Gebiß der kostbarsten Rosse Arabiens. Sie hatte sehr große, schöne Augen, ein Dutzend Amoretten würden Platz gefunden haben auf ihren Lippen, und ihr Lächeln soll sehr holdselig gewesen sein. Häßlich war sie also nicht – keine Frau ist häßlich –, soviel läßt sich aber mit Fug behaupten: wenn die schöne Helena von Sparta so ausgesehen hätte, so wäre der ganze Trojanische Krieg nicht entstanden, die Burg des Priamus wäre nicht verbrannt worden, und Homer hätte nimmermehr besungen den Zorn des Peliden Achilles.“⁶⁸⁵

In dem Gemälde der Künstlerin Maguerite Gérards ist Madame de Staël mit ihrer Tochter Albertine 1805 zu sehen (Abb. 38). Schon zu diesem Zeitpunkt wird die hochmodische vestimentäre Inszenierung de Staëls deutlich, sie steigert den Auftritt einer Merveilleuse ins mondäne, der Turban dient als Zeichen von Weltgewandtheit ergo Belesenheit und wird sich als ihr Markenzeichen etablieren (vgl. Abb. 40-42). Der Exotismus über den Turban greift dem Sultan-Kostüm – die Hosen für die Frau, an welcher sich Amelia Bloomer ab 1851 orientiert (Abb. 37) – vor. Das eigentliche Musselinkleid der Merveilleuse trägt Germaine de Staël als kostbare cremeweiße Ausführung und Distinktion in Seide. Die vestimentäre Farblichkeit dient erst 5 Jahre später, in purpurrot, der weiteren Verdeutlichung ihres Auftrittes (Abb. 40).

⁶⁸⁴ Guth, Karl-Maria (Hg.): Heinrich Heine: Reise von München nach Genua. Berlin 2014, S. 43.

⁶⁸⁵ Sommermeyer, Joerg K. (Hg.): Heinrich Heines Versepen, Erzählprosa und Memoiren. Ausgewählte Werke I. Berlin 2019, S. 206.



Abb. 38:

Maguerite Gérard: Madame de Staël mit ihrer Tochter Albertine, 1805.

1807 war sie nach der Publikation ihres Werkes *Corinne, ou l'Italie* erneut gezwungen, im Ausland Zuflucht zu suchen.⁶⁸⁶ Der kosmopolitische Roman über die triumphale literarische

⁶⁸⁶ Der Roman *Corinne, ou l'Italie* erschien 1807 in 2 Bänden. Vgl. Balayé, Simone: Politique et société dans l'œuvre staëlienne: l'exemple de ‚Corinne‘, in: Cahiers de l'association internationale des études françaises 46 (Mai 1994), S. 53–67, hier S. 54.

und künstlerische Laufbahn der Heldin Corinne hatte als ihr wohl bekanntestes Werk großen Einfluss auf die Situation von Schriftstellerinnen in Europa und den Vereinigten Staaten, indem es diesen Mut machte, sich unbeirrt ihrem Schaffen und ihrer Karriere zu widmen. Der Ort des Geschehens zwischen Frankreich, England und Italien vermag die Vielfalt der Sitten und Kulturen zu betonen. Die Liebesgeschichte zwischen einer italienischen Dichterin, Corinne, das Alter Ego der Autorin, und einem englischen Adligen, Lord Oswald Nelvil, läutet die Debatte über die gesellschaftliche Stellung der Frau ein, über das Recht der Frauen, unabhängig zu leben und insbesondere als Schriftstellerinnen zu existieren. Über die geschlechtliche Gleichheit zeichnet de Staël in diesem Roman ein zeitloses Bild: „Auch der ausgezeichnete Mann genießt vielleicht nicht ganz rein und unvermischt die Überlegenheit einer Frau. Wenn er sie liebt, so beunruhigt es sein Herz. Liebt er sie nicht, so beleidigt es seiner Eigenliebe. Oswald war bei Corinna mehr berauscht als glücklich, und die Bewunderung, die sie ihm einflößte, vermehrte seine Liebe, ohne seinen Entschlüssen mehr Beständigkeit zu verleihen. Er betrachtete sie als eine wunderbare Erscheinung, die ihm täglich aufs neue vor Augen trat. Aber selbst das Entzücken und das Erstaunen, das sie in ihm erregte, schienen ihm die Hoffnung auf ein ruhiges friedliches Leben wegzunehmen. Corinna [...] vereinigte zu viele Talente, sie war zu bemerkenswert in jeder Hinsicht.“⁶⁸⁷

In der Schweiz malte Elisabeth Vigée Le Brun Madame de Staël 1808 (Abb. 39), die gerade ihr Werk *Corinne ou l'Italie* veröffentlicht hatte.

⁶⁸⁷ Staël, Germaine de: *Corinna oder Italien*. Übersetzung von Dorothea Schlegel. München 1979. Hier zitiert nach Appel, Sabine: *Madame de Staël, Kaiserin des Geistes. Eine Biographie*. München 2011, S. 214.



Abb. 39:

Elisabeth Vigée-Lebrun: Madame de Staël als Corinne am Kap Misenum, 1808.

Aus ihrem Berlin-Aufenthalt geht 1810 ihre berühmteste Schrift *De l'Allemagne* hervor, deren gesamte Auflage von 10.000 Exemplaren von Napoleon makuliert wurde.⁶⁸⁸ „Glücklich der Autor, der es dahin bringt, sein Buch durch irgendeinen großen Herrn verbieten zu lassen! Es ist das sicherste Mittel gewürdigt zu werden, seinen Ruhm zu gründen“⁶⁸⁹, hieß es daraufhin im April-Heft des Weimarer *Journals des Luxus und der Moden*. Der Verfasser des Beitrags

⁶⁸⁸ Vgl. Bollmann 2006, S. 52.

⁶⁸⁹ [o. V.:] Delphine, in: *Journal des Luxus und der Moden* 18 (1803, April), S. 215–219, hier S. 215.

wagte sogar, einige vorsichtige Kritik am im Nachbarland herrschenden halbdiktatorischen Regime zu äußern. Über die Hintergründe des Verbotes von *Delphine* sagte er: „Wer wird die Ursache laut in Frankreich angeben? Niemand, denn alle Journalisten bücken sich jetzt vor dem allgemeinen Götzen, vor der rothen Mütze, die so fein und listig den Muthigsten aller Muthigen umstrickt hat, und das Ideal menschlicher Größe durch ihren Einfluß verkrüppelt.“⁶⁹⁰

Mit *De l'Allemagne* trug de Staël wesentlich zur Verbreitung der deutschen Romantik und deren Wirkung auf die französische Literatur bei. In London setzt der Verkauf des Werkes 1813 ein, de Staël ist inzwischen dort im Exil. Der Erfolg war fulminant: Die Auflage war sofort vergriffen und innerhalb von kurzer Zeit wurden 70.000 Exemplare europaweit verkauft. Das Bild der Franzosen von den Deutschen wurde durch de Staëls Feststellung über die Deutschen als Dichter und Denker bis in die Gegenwart geprägt.

Um sich über Gesellschaft und Politik zu informieren, lasen viele Frauen die Zeitung. Durften sie im häuslichen Zirkel von Familie und Freunden sowie in der privaten Korrespondenz an den politischen Gesprächen teilnehmen, so war es ihnen jedoch versagt, ihre Einstellung zu den dort besprochenen Themen öffentlich zu zeigen.⁶⁹¹ Johanna Schopenhauer konstatierte dazu: „Bei alledem hütete ich mich davor, mit meinem Enthusiasmus für das Treiben in Paris prunken zu wollen. Mirabeaus häßliche Fratze [...] war zwar auf meinem Fächer gemalt, und Lafayettes edlere Züge schmückten mein Armband; doch das waren gewissermaßen aus Paris uns zukommende Modeartikel, welche auch von Frauen getragen wurden, die weiter keine besondere Idee damit verbanden. Andere äußere Andeutungen meiner politischen Gesinnungen habe ich mir nie erlaubt; [...]“⁶⁹² Die Beschäftigung mit Politik galt als unweiblich, was die Schriftstellerinnen dazu bewegte, ihr Interesse für die Leserschaft herunterzuspielen.⁶⁹³ Aus diesem Grund verharmloste sie auch das Tragen von entsprechenden Kleidern und Accessoires als schlichtes Mit-der-Mode-Gehen. Die weibliche Eitelkeit habe sie mehr oder minder dazu gezwungen, sich am Geschmack der Zeit zu orientieren, behaupteten sie. Kenntnisse über politische Vorgänge oder Sympathien für darin involvierte Persönlichkeiten seien damit nicht verbunden gewesen. Die Publikation von Geschriebenem und der damit einhergehende

⁶⁹⁰ [o. V.:] *Journal des Luxus und der Moden* 18 (1803, April), S. 217.

⁶⁹¹ Opitz, Claudia: *Frauen und Revolutionärinnen in den „Révolutions de Paris“*, in: Grubitzsch, Helga et al.: *Frauen – Literatur – Revolution*. Pfaffenweiler, 1992, S. 45-64, hier S. 49.

⁶⁹² Schopenhauer, Johanna: *Ihr glücklichen Augen. Jugenderinnerungen, Tagebücher, Briefe*, hg. von Weber, Rolf, Berlin 1978, S. 263 f.

⁶⁹³ Vgl. Tebben 1998, S. 12.

Schritt in die Öffentlichkeit wurde als unvereinbar mit der weiblichen Existenz in der privaten Sphäre betrachtet und bedeutete für eine Autorin die Infragestellung, wenn nicht gar den Verlust ihrer Weiblichkeit.⁶⁹⁴ Über das Ideal weiblicher Zurückhaltung äußert sich auch Johanna Schopenhauer sehr deutlich: „[N]ie habe ich die drei Farben als Wahrzeichen derselben zur Schau getragen und hätte um keinen Preis die rote Jakobinermütze aufsetzen mögen, mit welcher durch Geist und Talent übrigens ausgezeichnete deutsche Frauen in Mainz öffentlich herumspazierten und zur allgemeinen Aufregung des Volkes nach Kräften beitrugen. Des berühmten Forsters Gattin, späterhin die als Therese Huber rühmlichst bekannte Schriftstellerin, wurde unter diesen besonders genannt. Alles männliche Tun war und blieb mir von jeher an Frauen verhaßt [...].“⁶⁹⁵ Das eigene modische Verhalten konnte somit hervorragend als Mittel der politischen Gesinnung dienen – zu diesen charakterstarken Frauen zählten sich auch Johanna Schopenhauer und Germaine de Staël.

Die Jahre an ihrem Zufluchtsort hielt Germaine de Staël in der Schrift *Dix années d'exil*⁶⁹⁶ fest. Germaine de Staël gilt als eine der bedeutendsten Wegbereiterinnen der romantischen Bewegung. Sie befasste sich mit den Theorien dieser Epoche in ihrer umfassenden und bedeutendsten literaturtheoretisch-soziologischen Abhandlung *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* von 1800 ist eine Pionierarbeit von Elementen moderner Literaturkritik, in der auch ein Kapitel über Schriftstellerinnen enthalten ist. Die Niederlage Napoleons eröffnete Germaine de Staël die Rückkehr nach Paris. Erschöpft, aber weiterhin unermüdlich schaffensfroh legalisiert sie die heimliche Ehe mit dem 22 Jahre jüngeren John de Rocca. Am 14. Juli 1817, dem Jahrestag der Erstürmung der Bastille, stirbt sie, erst 51-jährig an den Folgen eines Schlaganfalls in Paris.⁶⁹⁷

⁶⁹⁴ Vgl. Hahn 1991, S. 19.

⁶⁹⁵ Schopenhauer 1978, S. 268.

⁶⁹⁶ Die unvollendeten Memoiren wurden erst 1821, sechs Jahre nach Germaine de Staëls Tod, veröffentlicht. Sie bestehen aus zwei Teilen. Der erste, der 1811 entworfen wurde, umfasst die Zeit von 1800 bis 1804. Die Autorin prangerte darin den aufkommenden Despotismus Napoleons und die Verfolgungen an, denen sie zum Opfer fiel. Der zweite Bericht, der Ende 1812 in Stockholm verfasst wurde, beschreibt die außergewöhnliche Flucht der Autorin aus Coppet am 23. Mai 1812. Vgl. Staël, Germaine de: *Dix années d'exil*. Paris 2020.

⁶⁹⁷ Vgl. Kohlhagen 1982, S. 31-38.



Abb. 40:

Baron François-Pascal Simon Gérard: Madame de Staël. Um 1810.



Abb. 41:

Madame de Staël und Mademoiselle Mars mit zeitgenössischen Intellektuellen, um 1812.

Musée Carnavalet, Paris.



Abb. 41: Detail.



Abb. 42:

James Godby (nach Friedrich Rehberg): Portrait of Madame de Staël, 1814,
27,5 x 20 cm, British Museum.

Im Frühling 1804 kam es in Berlin zu einer Begegnung besonderer Art: die deutsche Jüdin Rahel Levin, später verheiratete Varnhagen von Ense, bekannt durch ihren Berliner Salon mit Adligen, Bürgerlichen und Künstlern, traf auf die Pariser Berühmtheit Germaine de Staël.

Noch 8 Jahre zuvor hatte sie über de Staël in größter Bewunderung geschrieben, während sie nach dieser Begegnung nüchtern anerkennen wird, dass die Pariserin „nichts als einen mich inkommodierenden Sturmwind“ habe. Zudem konstatiert sie: „Es ist nichts Stilles in ihr.“⁶⁹⁸ Rahel Varnhagen von Ense widersetzte sich in ihrem Berliner Salon den gesellschaftlichen Konventionen zu Beginn des 19. Jahrhunderts.⁶⁹⁹ Graf Hugo von Salm, der 1801 zu ihrer Salongesellschaft zählte, schwärmte über die jüdische Bankierstochter Rahel Varnhagen als Salonière: „Denn die äußere Gestalt der Unterhaltung war ohne Zwang und Absicht, alles knüpfte natürlich an das Interesse des Augenblicks, der Person, des Namens, deren gerade gedacht wurde. Vieles, das in Anspielungen bestand und irgend eine Kenntnis voraussetzte, entging mir ganz, anderes wenigstens teilweise. [...] Am merkwürdigsten war Mlle. Levin selbst. Mit welcher Freiheit und Grazie wusste sie um sich her anzuregen, zu erhellen, zu erwärmen! Man vermochte ihrer Munterkeit nicht zu widerstehen. Und was sagte sie alles! Ich fühlte mich wie im Wirbel herumgedreht und konnte nicht mehr unterscheiden, was in ihren wunderbaren, unerwarteten Äußerungen Witz, Tiefsinn, Gutdenken, Genie oder Sonderbarkeit und Grille war. Kolossale Sprüche hörte ich von ihr, wahre Inspirationen, oft in wenigen Worten, die wie Blitze durch die Luft fuhren, und das innerste Herz trafen. Über Goethe sprach sie Worte der Bewunderung, die alles übertrafen, was ich je gehört habe.“⁷⁰⁰ In Varnhagen von Enses Salon begegneten sich weibliche und männliche Intellektuelle, Schauspieler mit Adligen und den Dichtern und Denkern der Romantik, um über Kunst, Philosophie und Literatur auf Augenhöhe zu diskutieren (Abb. 44). Henriette Herz, die später unvollendet die Erinnerungen zur Etablierung des Berliner Salons Rahel Varnhagen von Enses niederschrieb, sieht die Entwicklung der Entstehung ausgehend vor allem von jüdischen wohlhabenden Familien in Moses Mendelssohns Streben. Letzterer hatte in der Judenschaft angeregt, sich deutsche Bildung anzueignen. Daraus resultierte der Eifer vornehmlich junger jüdische Frauen aus angesehenen Familien, diesen Empfehlungen zu folgen. Aus den Überlegungen von Henriette Herz geht außerdem hervor, dass in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein christlicher bürgerlicher Mittelstand gefehlt habe, der die Vorreiterrolle der jüdischen Salonkultur begünstigte.⁷⁰¹ In Varnhagens Salon traf Prinz Louis Ferdinand seine Geliebte Pauline Wiesel, die zu

⁶⁹⁸ Bollmann 2006, S. 55.

⁶⁹⁹ Vgl. Berbig et al., S. 84.

⁷⁰⁰ Vgl. Herrmann, Katharina; Kischel, Tanja: Dichterinnen & Denkerinnen. Frauen, die trotzdem geschrieben haben. Stuttgart 2020, abgerufen als E-Book.

⁷⁰¹ Vgl. Arendt 1959, S. 42.

den engsten Freunden Rahels zählte.⁷⁰² Der Bildhauer Friedrich Tieck, dessen guter Freund Wilhelm von Burgsdorff, die Gebrüder von Humboldt, die Mendelssohn-Geschwister, die Schauspielerin Friederike Unzelmann, Clemens Brentano, Friedrich Schleiermacher, die Gebrüder Schlegel, sowie die Schwestern Marianne und Sara Meyer waren Besucher ihres Salons.⁷⁰³ Varnhagen wurde für ihre ingeniöse Begabung der Konversation geschätzt, ihre Belesenheit reichte weit über die Disziplin der Literatur hinaus. Durch das Lesen der wichtigsten klassischen und zeitgenössischen Literatur, oft in der Originalsprache, bildete sie sich autodidaktisch.⁷⁰⁴ Für ihre Freunde verausgabte sie sich, beriet und half, wenn es um heimliche Liebesaffären oder uneheliche Kinder ging.⁷⁰⁵ Sie selbst durchlebte zwei leidenschaftliche Liebesbeziehungen: die erste zu Graf Karl Friedrich Alexander von Finckenstein, die zweite zu dem spanischen Gesandtschaftssekretär Don Raphael D'Urquijo.⁷⁰⁶ Ihre kritische Einstellung zur Ehe wurde schon früh deutlich, sie hoffte aber trotzdem durch Heirat ihrer jüdischen Geburt zu entkommen. Beide Beziehungen scheiterten nach längerer Verlobung.

In ihrem 43. Lebensjahr heiratete sie am Tag ihrer Taufe – sie ließ sich, um antijüdischen Ressentiments zu entgehen, auf den Namen Friederike Antonie Robert taufen – den 14 Jahre jüngeren Karl August Varnhagen von Ense, der sie verehrte und ihre Arbeit förderte.⁷⁰⁷ Als preußischer Diplomat am badischen Hof folgten gemeinsame Jahre der Eheleute in Karlsruhe, in denen Rahel Varnhagen von Ense immer wieder antijüdische Resentiments zu spüren bekam und als Jüdin nicht zu Hofveranstaltungen eingeladen wurde. Angezogen von einem urbanen, heterogenen und freigeistigen Lebensstil zogen sie 1819 wieder nach Berlin. Gemeinsam führten sie hier einen Salon, der jedoch nach dem Wiener Kongress und der Heirat Varnhagen von Enses wesentlich konventioneller war als ihr erster. Viele Romantiker hatten sich in ihrem Konservatismus inzwischen von Varnhagen abgewandt und man nannte sie in Berliner Gesellschaftskreisen die „kleine Levi“.⁷⁰⁸ Varnhagen begeisterte sich für Saint Simons frühsozialistische Schriften, in Johann Wolfgang von Goethe und dem jungen Heinrich Heine

⁷⁰² Vgl. Berbig et al., S. 84.

⁷⁰³ Vgl. Ebd.

⁷⁰⁴ Vgl. Söhn, Gerhart: Die stille Revolution der Weiber. Leipzig 2003, S. 326-328.

⁷⁰⁵ Vgl. Arendt 1959, S.

⁷⁰⁶ Vgl. ebd., S. 41 und 247.

⁷⁰⁷ Vgl. Bollmann 2006, S. 55.

⁷⁰⁸ Vgl. Ebd.

fand sie einen geistigen Erben. Auch Bettine von Arnim wurde ihr in Berlin eine wichtige Freundin.⁷⁰⁹

Zeit ihres Lebens litt Rahel an den auferlegten Grenzen des doppelten Außenseitertums als Frau und Jüdin und sah darin die Ursache ihrer vielen Krankheiten und ihrer inneren Zerrissenheit. Claudia Schulze weist in ihrer Dissertation darauf hin, dass sich der von Hannah Arendt geprägte Begriff der Paria-Existenz⁷¹⁰ theoretisch aufgeladen nicht als abwertend begriffene Randexistenz erweist, sondern vielmehr als Voraussetzung dient, sich in bewusster Ablehnung der Assimilation gegen die herrschenden Konventionen der Gesellschaft behaupten zu können. Dies macht ihr Abbild deutlich (Abb. 43). Rahel Varnhagen von Ense wird sitzend in der zeitgenössischen Mode dargestellt, mit der rechten Hand ein Buch haltend, ihre linke Hand berührt zärtlich ihr Gesicht. Auch als ältere Dame wird sie, mit zeitgenössischer modischer Haube, für den Betrachter nicht in der gelebten Paria-Existenz assoziiert.

Aus der Perspektive Arendts, die 1933 als Jüdin aus Deutschland vertrieben wurde, hat sie ein rekonstruierbares Geschichtsbild skizzieren können, das sich durch die gemeinsame jüdische Abstammung und vergleichbare Erlebnisse auszeichnet.⁷¹¹ Gleichwohl erkannte Rahel Varnhagen ihre Begabung, in einem Brief vom 16. Februar 1805 schreibt sie an David Veit: „Ich bin so einzig, als die größte Erscheinung dieser Erde. Der größte Künstler, Philosoph, oder Dichter ist nicht über mir. Wir sind vom selben Element. Im selben Rang, und wir gehören zusammen.“⁷¹² Die Gesprächskultur gab ihr das Fundament ihrer Schriften, die vor allem in weit über 10.000 Briefen ihre sensiblen und tiefgründigen Gefühle und Gedanken spiegeln.⁷¹³ Der Einfluss der Intellektuellenkreise aus Paris auf das Denken und Handeln Rahel Varnhagens wird immer wieder in ihren Schriften ersichtlich. Den Vergleich zieht sie über die Sprachkultur: „Wir, die Deutschen“, stellt sie fest, besäßen noch keine Sprache, „so durch alle

⁷⁰⁹ Vgl. Arendt, Hannah: Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik. München 1959, S. 286-289. Am 22. Januar 1819 schrieb Rahel Varnhagen an ihre Schwester Rose: „[...] Dass Du die Catalani hörtest, ist mein Trost! Auch freut mich sehr Dein Schiller und Dein Goethe. Studiere den letzteren sehr! Ist sein Leben und alles von ihm dabei? - [...]“. Die Gourmetfreuden der Franzosen wusste Varnhagen sehr zu schätzen – sie schließt den Brief mit schönen Grüßen an Herrn Asser: „Er soll sich noch lange pflegen und schonen und Champagner trinken und Eisentropfen gebrauchen. Das waren damals meine guten Mittel.“

⁷¹⁰ Hannah Arendt bezieht sich bei dieser Begrifflichkeit auf das im Jahr 1835 erschienene Werk *Pérégrinations d'une paria* von Flora Tristan.

⁷¹¹ Vgl. Schulze, Claudia: Das Rahel-Varnhagen-Bild von Hannah Arendt. Diss., LMU München, 2001.

⁷¹² Varnhagen von Ense, Karl A.: Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde. Berlin 1834, S. 266.

⁷¹³ Vgl. Söhn 2003, S. 329.



Abb. 43:

Rahel Varnhagen von Ense.

Autor unbekannt „MR del“ (gemalt) und „I.A. sculp.“ (gestochen).

Geselligkeitsröhren getrieben, wie es die französische ist.“⁷¹⁴ Damit spielt sie auf demokratisches Gedankengut an, das nur durch eine einfache und für jeden zugängliche Sprache ermöglicht werden kann. Sie hat erst spät einige wenige ihrer Texte anonym drucken lassen – vor allem ihre Gedanken zu Goethes Werken – aber mit ihrem Ehemann zusammen einen Teil

⁷¹⁴ Bollmann 2006, S. 55.



Abb. 44:

Gottfried Küster (Lithographie, nach einem Pastell von Moritz Daffinger):

Rahel Varnhagen von Ense, um 1818.

ihrer Briefe und Tagebücher zur Veröffentlichung vorbereitet, so dass schon 1833, drei Monate nach ihrem Tod, das Werk *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde* erscheinen konnte.



Abb. 45:
Rahel Varnhagen von Ense.

Die Bedeutung von Flora Tristan⁷¹⁵ wurde zunächst von den Surrealisten wiedererkannt, die in ihrer Biografie und ihrer Haltung einen Ausdruck der französischen Romantik und der utopischen Ideale wahrnahmen. André Breton konstatierte zu der Schriftstellerin und Frauenrechtlerin: „Am Firmament des Geistes gibt es keine Frau, die ein so leuchtendes Beispiel gegeben hat wie Flora Tristan.“⁷¹⁶

⁷¹⁵ Flora Tristan (07.04.1803-14.11.1844) gilt in Frankreich als Pionierin der ArbeiterInnenbewegung und des feministischen Sozialismus. Sie wird als schillernde, vielseitige und streitbare Frau beschrieben, deren Themen immer noch von Aktualität sind. Sie befasste sich in ihrem Werk mit der Gewalt gegen Frauen und ihrer Unterdrückung, dem sexuellen Missbrauch von Kindern, Prostitution, soziales Unrecht, Armut und Arbeitslosigkeit, Ausgrenzung und Rassismus, Feminismus und Sozialismus. Vgl. Kohlhagen 1982, S. 51-58.

⁷¹⁶ Alemann, Claudia von; Jallamion, Dominique; Schäfer, Bettina (Hg.): Das nächste Jahrhundert wird uns gehören. Frauen und Utopie 1830 bis 1840. Frankfurt a. M. 1981, S. 261-263, hier S. 261.

Die Berührungspunkte zwischen der literarischen und politischen Aussage Tristans und ihrem Leben sind übereinstimmend, sie war durchweg Nonkonformistin. In ihrer Kindheit berichtete ihre Mutter ihr immerzu von dem hohen Stand der fernen, wohlhabenden Familie, während das Mädchen in prekären Verhältnissen heranwuchs. Diese Diskrepanz resultierte aus der Herkunft von Tristans Vater, der als peruanischer Adelige früh verstarb und dessen Ehe mit ihrer Mutter wegen fehlender Papiere nicht anerkannt wurde. Im Alter von 18 Jahren heiratete sie auf Nachdruck ihrer Mutter den Graveur André Chazal, in dessen kleiner Werkstatt sie Etiketten kolorierte. Aufgrund großer Streitigkeiten trennte sie sich vier Jahre später von ihrem Mann. Alleinstehend mit ihren beiden Kindern, ein drittes kam wenig später zur Welt, gelang es ihr, ihre Existenz als Begleiterin reicher Familien in Italien und England zu sichern. Die Ambivalenz zwischen ihrer familiären Herkunft und ihrer täglichen Umgebung spiegelt den Widerspruch zwischen Wunsch und existenzieller Wirklichkeit, der ihr Werk und Leben nachhaltig prägte.⁷¹⁷ Von der Möglichkeit, ihre Ehe nach ihrer Rückkehr aus England 1829 scheiden zu lassen, konnte sie keinen Gebrauch machen, da dieser Fortschritt der Französischen Revolution unter dem Code Civil wieder eliminiert wurde. Ihrem gewalttätigen Mann oblagen alle Rechte über sie und die beiden Kinder, das Dritte war inzwischen an Cholera gestorben. Chazal versuchte mit allen Mitteln, sie nach England zurückzuholen, während sie gezwungen war, unter einem Pseudonym Wohnungen anzumieten. Dennoch entführte er mehrmals die gemeinsame Tochter Aline (die spätere Mutter Paul Gauguins), die immer wieder zu ihrer Mutter zurückflüchtete.⁷¹⁸ Die politischen Ereignisse in Paris der 1830er Jahre beeinflussten Tristan nachhaltig und sie schloss sich den Saint-Simonisten an. 1833 reiste sie zu ihren Verwandten nach Peru und dokumentierte das Erlebte 1835 als *Pérégrinations d'une paria*⁷¹⁹. Ihre vielfältigen Eindrücke reichen von der Begegnung mit dem Kapitän des Schiffes, dessen Liebe sie nicht erwidert, da sie nicht wagt, ihm ihre Ehe zu gestehen, über die Zusammenkunft mit der Familie ihres Vaters, von der sie in ihrer Kindheit soviel gehört hatte und die ihr schließlich ihre Erbschaft verweigert. Auch das Gesamtbild des kolonialen Südamerikas mit dem Schicksal der Indianerinnen und der Politik Perus verschriftlichte sie.⁷²⁰

⁷¹⁷ Vgl. ebd. S. 261.

⁷¹⁸ Vgl. ebd. S. 262.

⁷¹⁹ Der Titel von Flora Tristans Werk *Pérégrinations d'une paria* (1837) bedeutet die *Wanderungen einer Paria*. Paria meint hier die Ausgestoßene und Unterprivilegierte. Vgl. Kohlhausen 1982, S. 52.

⁷²⁰ Vgl. Alemann 1981, S. 262.

Diese Abrechnung Tristans mit den Herrschaftsverhältnissen in Peru missfällt dem Onkel, einem wohlhabenden peruanischen Plantagenbesitzer. Empört stellt er die kleine Rente ein, die er ihr zahlte: „Ich habe dieses kleine Frauenzimmer stets für verstandlos gehalten, jedoch nicht gedacht, ihre Frechheit und Verrücktheit gehe so ins

Zurück in Paris wurde sie durch die Veröffentlichung von journalistischen Beiträgen und weiteren Büchern in den intellektuellen Kreisen Frankreichs berühmt. Privat bedrängte ihr Mann sie noch immer, bis er auf offener Straße auf sie schoss. Sie überlebte diese schwere Straftat und bekam die Rechtsprechung, obwohl sie in der Öffentlichkeit vermehrt als Angeklagte denunziert wurde. André Chazal wurde schließlich zu einer Gefängnisstrafe von 20 Jahren verurteilt.⁷²¹ In ihrem Werk *Pérégrinations d'une paria* von 1837 berichtet sie die Geschichte einer Selbstbefreiung, ein Buch, das zu einem Bestseller wird. Es ist Reisebericht, Autobiografie und gesellschaftliche Studie zugleich, in der sie ihre Situation beschreibt: „Überall zurückgestoßen, ohne Familie, Vermögen, Beruf, ja selbst ohne eigenen Namen, ging ich aufs Geratewohl hinaus, dem Ballon in den Lüften gleich, der niederfällt, wo ihn der Wind hinführt. [...] Jung, hübsch und scheinbar unabhängig, das genügte schon zu giftigem Gerede. So wurde ich aus der Gesellschaft ausgestoßen, die unter dem Gewicht der sich selbst geschmiedeten Ketten stöhnt, aber keinem ihrer Mitglieder verzeiht, das versucht, sich zu befreien.“ Die Geschlechterdichotomie adressiert sie anschließend sehr deutlich: „In unserer unglücklichen Gesellschaft ist die Frau von Geburt her eine Paria, sie hat die Stellung einer Dienerin [...], und fast immer kann sie nur wählen zwischen Heuchelei und Schmach.“⁷²²

In England verfasste sie in den *Spaziergängen in London* die Zustände, die sie dort in Bordellen, Nervenheilstätten, Gefängnissen und Fabriken beobachtete. Nachdem sie sich eine Sitzung im Parlament in Paris und in Lima angesehen hatte, versuchte sie auch in das Parlament von London Eintritt zu bekommen, hier war der Zugang für Frauen jedoch streng untersagt. Zunächst bittet sie einen Bekannten, ihr Männerkleidung zu leihen, damit sie das Verbot umgehen könne. Seine Reaktion war deutlich: „Er wurde bleich vor Entsetzen, dann rot vor Empörung. Er ergriff Stock und Hut, erhob sich, ohne mich eines Blickes zu würdigen und kündigte mir seine Freundschaft.“⁷²³ Davon ließ sie sich nicht entmutigen: „Schließlich traf ich einen Türken, eine wichtige Persönlichkeit, der nicht nur meine Idee guthieß, sondern mir ein

Extrem, dass sie ein Buch drucken lasse voller Lügen und Verleumdungen über die respektable Meinung der führenden Personen Perus, die nur den einen Fehler besitzen, sie gut und zuvorkommend behandelt zu haben, was sie zudem weder durch Titel noch Recht verdient. Hier empörten sich die Gemüter so, dass man sie sofort als unerwünscht erklärte und ein Abbild von ihr verbrannte, weil man ja ihr Werk nicht auf den Scheiterhaufen schleudern kann. Einfuhr und Veröffentlichung des Buches sind verboten!“, Vgl. Hervé, Florence: Flora Tristan – Leben und Werk einer feministischen Sozialistin. In: Z., Nr.121, März 2020, S. 145-158, hier S. 151.

⁷²¹ Vgl. Hervé, Florence: Flora Tristan – Leben und Werk einer feministischen Sozialistin. In: Z., Nr.121, März 2020, S. 145-158, hier S. 151.

⁷²² Ebd.

⁷²³ Tristan, Flora: Promenades dans Londres. Paris 1840, hier zitiert nach Kohlhagen 1982, S. 51.

Kostüm anbot, eine Eintrittskarte, einen Wagen und seine Begleitung.⁷²⁴ In türkischer Männerkleidung trifft sie schließlich in einer parlamentarischen Veranstaltung ein und schildert das Erlebnis detailliert: „Diese Gentlemen begannen, mich mit dem Opernglas zu begucken und laut über mich zu reden. Sie spazierten vor mir auf und ab, gafften mir unverschämt in die Nasenlöcher, stellten sich hinter mir auf der Treppe auf und schimpften auf französisch: ‚Warum hat sie sich in den Saal geschmuggelt? Wozu will sie der Sitzung beiwohnen? Es muss eine Französin sein. Die sind ja so, vor nichts haben sie Achtung. Das ist unverschämt. Der Wächter sollte sie wegjagen!‘ Immer mehr Parlamentarier verließen ihre Plätze, um mich von ganz nah unter die Lupe zu nehmen. Ich saß wie auf Nadeln. Doch gehen wir über das Fehlen des Anstands hinweg und wenden wir uns der Sitzung zu: Die hohen Herren streckten sich gelangweilt und müde auf den Bänken aus, mehrere lagen und *schliefen*.“⁷²⁵ Auch im Morgenrock erschienen nach Tristans Beobachtungen einige Parlamentarier. Ihr kurzes Resümee schildert sie aus der Sicht einer unerschrockenen, wissbegierigen jungen Frau: „Über das Benehmen der Mitglieder des Unterhauses war ich entrüsteter als sie über meine Verkleidung.“⁷²⁶ Ihre persönlichen und politischen Erfahrungen fasst sie 1843 zu einem Model der *Union Ouvrière*⁷²⁷ zusammen, in dem Sie über die Arbeitervereinigung eine Möglichkeit zur Veränderung der unwürdigen Verhältnisse aufzeigt: Um dieses Ziel zu propagieren, reiste sie durch die großen Städte Frankreichs.⁷²⁸ Sie wurde überall von der Polizei bespitzelt und von Arbeitern heftig angegriffen, weil sie sich nicht scheute, auch das Verhalten der Arbeiter gegenüber den Frauen zu kritisieren: „Selbst der unterdrückteste Mann kann ein anderes Wesen unterdrücken: seine Frau. Sie ist die Proletarierin ihres eigenen Proletariats.“⁷²⁹ Schließlich findet

⁷²⁴ Ebd.

⁷²⁵ Vgl. Kohlhausen 1982, S. 52.

⁷²⁶ Ebd.

⁷²⁷ Im Zusammenhang mit der wirtschaftlichen Entwicklung entstehen große soziale Bewegungen. Flora Tristan wird von den utopischen Ideen der Frühsozialisten Saint-Simon, Charles Fourier, Robert Owen und Pierre Leroux beeinflusst.

⁷²⁸ Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ist in Frankreich gekennzeichnet durch die Entwicklung der Manufaktur, die Proletarisierung von Bauern und Kleinproduzenten und die zunehmende Frauen- und Kinderarbeit. Die Arbeits- und Wohnbedingungen sind schlecht, die Einkommen liegen unterhalb der Existenzgrenze, Frauen verdienen weniger als die Hälfte der Einkommen der Männer. Gleichzeitig sind die Löhne der Männer so niedrig, dass Frauen und Kinder mitarbeiten müssen. Die durchschnittliche Lebenserwartung liegt 1840 bei etwa 40 Jahren. Die Arbeitslosenquote wächst, Proletarierfamilien zerfallen. Das Elend, die Enttäuschung über die mageren Ergebnisse der Großen Revolution, die politische Restauration mit den Bourbon-Königen Ludwig XVIII. und Charles X. führen zu weiteren Rebellionen, zu Streiks für bessere Löhne und Lebensbedingungen und zur Juli-Revolution gegen die Monarchie. Unter den Demonstranten befindet sich Flora Tristan. Vgl. Hervé 2020, S. 145-158, hier S. 145.

⁷²⁹ Alemann 1981, S. 262.

sie Anerkennung, ihre Schrift wird überall verteilt, Gruppen von Arbeitern organisieren sich nach ihrem Model.

Eine enge Beziehung entwickelte sie zu einer Frau, der Exilpolin Olympe Chodzko, einer Freundin von George Sand und dem Komponisten Franz Liszt. Ihr schreibt sie: „Sie sehen, meine Liebe, dass für mich die Liebe – die wirkliche Liebe – nur zwischen zwei Seelen lebendig sein kann: Zwei Frauen können sich wahrhaftig lieben, zwei Männer ebenso. All dies soll ich Ihnen sagen, welch brennenden Durst ich verspüre, geliebt zu werden.“⁷³⁰

Nach einer aufreibenden Reise von zehn Monaten erleidet sie eine Krankheit, die nicht behandelt worden war. Am 14. November 1844 stirbt Flora Tristan in Bordeaux. Eine Wäscherin namens Eleonore Blanc aus Lyon setzt ihre Arbeit fort.⁷³¹ Ihr Enkel Paul Gauguin schrieb später über sie: „Meine Großmutter war eine merkwürdige Frau. Sie nannte sich Flora Tristan und erfand eine Vielzahl sozialistischer Geschichten, unter anderem die Arbeiterunion. [...] Es ist sehr wahrscheinlich, dass sie nicht kochen konnte. Ein sozialistischer Blaustrumpf eben, eine Anarchistin [...]. Was ich hingegen mit Gewissheit sagen kann ist, dass Flora Tristan eine außergewöhnlich hübsche und noble Dame war. Auch weiß ich, dass sie ihr ganzes Vermögen für die Arbeiterfrage verbrauchte, da sie fortwährend auf Reisen war.“⁷³² Paul Gauguin hat seine Großmutter nicht gekannt und ihre Bücher nicht gelesen. Er gab zu, Wahrheit und Dichtung hier nicht auseinanderhalten zu können. Die Frauenrechtlerin Florence Hervé konstatiert, mit seiner Großmutter Flora Tristan sollte Paul Gauguin aber die Eigensinnigkeit und die Leidenschaftlichkeit teilen.⁷³³

Flora Tristan zeigt auf, dass Frauen in den bisherigen Gesellschaften zweitrangig behandelt wurden und eine Paria-Existenz auferlegt bekamen. In der Logik des Kapitals verwandelte sich die Frau außerdem zu einem Faktor der „industriellen Reservearmee“⁷³⁴, weil sie für weniger Lohn die männliche Arbeitskraft ersetzte. Arnold Ruge, der mit Marx die Deutsch-Französischen Jahrbücher verfasste, berichtet über die Versammlungen 1844: „Sie geht selbst in die Werkstätten und Wirtshäuser der Arbeiter und, was den Männern nicht gelingt, sie weiß sich das Zutrauen dieser ungeleckten Bären zu erwecken. Eine höchst merkwürdige Erscheinung! Mäurer, Heß und noch vier andere junge Deutsche und ich, also sieben Mann hoch

⁷³⁰ Tristan, Flora: Brief an Olympe. London, 01.08.1839. In: Alemann 1981, S. 241-243, hier S. 242.

⁷³¹ Vgl. Alemann 1981, S. 263.

⁷³² Hervé 2020, S. 145-158, hier S. 148.

⁷³³ Ebd.

⁷³⁴ Hervé 2020, S. 153.

gingen wir gestern hin, um ihr einen Besuch zu machen. Wir fanden eine große, schwarz gekleidete und schwarz aussehende Dame, die mit Leichtigkeit, [...] die Unterhaltung dirigierte und über Politik und die Fragen der Gesellschaft mit bewunderungswürdigem Verstande sprach.“⁷³⁵ Aus dieser Äußerung Ruges geht hervor, dass sich Flora Tristan in schwarzer Kleidung optisch von ihren Zeitgenossinnen absetzte. Damit geht eine männliche Konnotation einher, trugen doch vor allem Männer schwarze Anzüge. Ruge beschreibt die Kleidung nicht näher, es ist jedoch davon auszugehen, dass sich Tristan nur in bestimmten Ausnahmesituationen in männlichem Habit gab, um gesellschaftlichen Zugang gewährt zu bekommen, der ihr als Frau nicht möglich war. Wie auch George Sand schien die Schriftstellerin sich ansonsten in den weiblichen zeitgenössischen Moden zu kleiden (Abb. 46).

⁷³⁵ Ebd., S. 154.



Abb. 46:
Flora Tristan.

Die geborene Amantine Aurore Lucile Dupin de Francueil und verehelichte Baronin Dudevant war eine der ersten Frauen, die Männerkleider trug, Pfeifen und Zigarren rauchte. Ähnlich wie Flora Tristans Eintritt in maskulinem Anzug in das Parlament von London, erklärt die unter männlichem Pseudonym selbsternannte George Sand in ihrer *Histoire de ma vie* ihren vestimentären männlichen Auftritt aus gesellschaftlichen Gründen der Restriktion gegenüber Frauen. Sie wollte nach eigener Aussage für die Öffentlichkeit Mann sein, um in Milieus eindringen zu können, die einer Frau verwehrt blieben.⁷³⁶ Ihre zahlreichen Affären machte sie öffentlich, obwohl sie noch verheiratet war und insbesondere für die Frau der Ehebruch mit

⁷³⁶ Vgl. Ellrodt-Schmähl, Ellen: George Sand – bewundert und umstritten, in: Pilz 2010, S. 79.

einer Freiheitsstrafe im Zuchthaus verurteilt wurde. Seit 1822 war George Sand mit dem 9 Jahre älteren Casimir Dudevant verheiratet, jedoch lässt sie 1831 den Ehemann und ihre beiden Kinder auf dem Landsitz im französischen Nohant zurück und geht nach Paris, wo sie mit ihrem jugendlichen Liebhaber Jules Sandeau eine Mansardenwohnung teilt.⁷³⁷

Ihr schriftstellerisches Œuvre ist immens und umfasst über 100 Bände aus Romanen, Novellen, Dramen und Märchen, aus politischen, philosophischen und ästhetischen Schriften, einer umfassenden Autobiographie und tausenden von Briefen.⁷³⁸ Als sie unter dem Pseudonym George Sand 1831 ihre schriftstellerische Karriere beginnt, möchte ihre Großmutter den Namen der Familie nicht in den Künsten desavouiert sehen. Das männliche Pseudonym wurde also in Rücksicht auf die Familie gewählt, und verhalf ihr zugleich zu einer geschlechtsneutralen intellektuellen Befreiung.⁷³⁹ In ihren Memoiren beschreibt Marie d'Agoult alias Daniel Stern ihre Freundin George Sand: „George Sand war sehr klein und wirkte noch kleiner durch ihre Männerkleidung, die sie ungezwungen und nicht ohne jünglingshafte Anmut trug. Weder Busen noch Hüften verrieten bei ihr das weibliche Geschlecht. Ihre Redingote aus schwarzem Samt, die Stiefel mit Absätzen, die Krawatte um ihren runden, vollen Hals, der Herrenhut, den sie sehr ritterlich auf ihr dichtes kurzes Haar zu setzen wusste, behinderten weder die Freiheit ihres Benehmens noch die Ungezwungenheit ihrer Haltung. Vielmehr erhöhte alles den Eindruck einer ruhigen Kraft. Ihr sehr rein geschnittener Kopf war verhältnismäßig größer als ihr Körper. Ihr schwarzes Auge hatte wie auch ihr schwarzes Haar in seiner Schönheit etwas sehr Eigenartiges. Es schien zu blicken, ohne wahrzunehmen. Es war mächtig und doch undurchdringlich. Ihre Ruhe beunruhigte. Sie hatte in ihrer Kälte etwas von einer antiken Sphinx.“⁷⁴⁰ Ihre Kindheit und Jugend verbrachte George Sand in Nohant und wuchs ohne Zwänge und Konventionen auf. Nach dem Tod ihrer Großmutter, bei der sie dort gelebt hatte, beschreibt sie ihre Situation bei dem Hauslehrer Deschartes: „Mein Schicksal wollte es, dass ich im Alter von 17 Jahren [...] beinahe ein Jahr lang mir selbst überlassen blieb [...]. Mein Leben nahm einen Verlauf, der die Gewohnheiten der Gesellschaft ganz außer acht ließ, und weit entfernt, mich daran zu hindern, trieb mich Deschartres immer mehr zu dem, was man Exzentrizität

⁷³⁷ Sand, George: *Histoire de ma vie*. Paris 2004, S. 1533, 1541.

⁷³⁸ Vgl. Lubin, George: *George Sand: Correspondance*. Bibliothèque de XIX. siècle. Paris 2021.

⁷³⁹ Vgl. Schlienz, Gisela: *George Sand: Eros und Maskerade*, in: Stoll, Andrea; Wodtke-Werner: *Sakkorausuch und Rollentausch*. Dortmund 1997, S. 102-128, hier S. 104.

⁷⁴⁰ Agoult, Marie de: *Memoiren*, 2 Bde. Dresden 1928, Bd. 2, S. 195 f.

nennt, ohne dass er oder ich die mindeste Ahnung davon hatten.“⁷⁴¹ Diese nahezu geschlechtsneutrale und zeitgenössisch sehr unkonventionelle Erziehung des Mädchens verhalf ihr furchtlos ihre lebenslange Karriere zu bestreiten. Der Griff zum phallischen Instrument der Feder war für eine Frau im 19. Jahrhundert schließlich eine metaphorische Waffe, die Publikation jedoch die eigentliche Tat – illegal und befreiend zugleich. Proudhon äußert dazu große Bedenken: „Die Frau die sich anmaßt zu philosophieren und zu schreiben, tötet ihren Nachwuchs durch ihre Gehirnarbeit und den Atem ihrer Küsse, die nach Mann riechen.“⁷⁴² Auch Balzac konstatiert 1838 nach einem Besuch bei Sand in Nohant: „Ich bin dafür, dass sich eine Frau bildet, dass sie ernsthaft studiert, dass sie sogar schreibt wenn es ihr Spaß macht; aber sie muss dann den Mut haben ihre Werke zu verbrennen.“⁷⁴³ Hätte George Sand nach seiner *Façon* gehandelt, wäre ihm eine Konkurrenz in den neuen Massenmedien, die ihre Romane höher als die seinen honorierten, erspart geblieben.⁷⁴⁴ Der maskulin-konnotierte Auftritt der George Sand setzt mit ihrem Erfolg ein. Sicherlich bedingt das eine nicht das andere, aber es fördert und ermöglicht einer Dame der französischen Provinz in Paris im Kreis ihrer Studentenfreunde das Leben eines jungen Mannes – das Leben in Freiheit – zu führen.⁷⁴⁵ Daraus resultiert die Freiheit des Geistes, wie George Sand in der Geschichte ihres Lebens beschreibt: „[...] Ma vie intellectuelle était donc bien variée, et si j'étais triste souvent, je ne m'ennuyais du moins jamais. Au contraire, même au milieu de mes plus grands dégoûts de l'existence, je me plaignais de la rapidité du temps qui ne suffisait à rien de ce dont j'aurais voulu le remplir.“⁷⁴⁶

In Worten und Taten predigt sie die leidenschaftliche Liebe und spricht sich heftig gegen die Einengung durch die Institution der Ehe aus. Ihre Liebesbeziehungen unterhält sie mit Alfred de Musset, Prosper Mérimée, Frédéric Chopin und der Schauspielerin Marie Dorval. Bereits ihr erster, 1831 erschienener Roman *Indiana*⁷⁴⁷, wurde ein großer Erfolg. Die Hauptdarstellerin Indiana ist eine Frau, der es obliegt, die gehemmten, durch die Gesetze unterdrückten Leidenschaften darzustellen. Sie rebelliert friedlich über die Liebe gegen alle Widerstände der

⁷⁴¹ Sand, George: *Histoire de ma vie*. In: *Oeuvres autobiographiques*, hg. von Georges Lubin. Paris 1970, Bd. I, S. 1033.

⁷⁴² Proudhon 1868-1876, S. 181, 200, hier zitiert nach Schlientz 1997, S. 104.

⁷⁴³ Balzac, Honoré de: *Oeuvres complètes, Lettres à Mme Hanska*. Paris 1967-1971, Bd. 1, S. 592, hier zitiert nach Schlientz 1997, S. 104.

⁷⁴⁴ Schlientz 1997, S. 104.

⁷⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 105.

⁷⁴⁶ Sand 2004, S. 1075.

⁷⁴⁷ Der 1831 erschienene Roman *Indiana* war der erste Roman unter dem Pseudonym George Sand und wurde ein großer Erfolg. Vgl. Sand, George: *Indiana*. Berlin 2017.

Gesellschaft, neben einem Ehemann hat Indiana auch zwei Liebhaber. Kein geringerer als Honoré de Balzac räumt diesbezüglich Zugeständnisse ein: „Ich kenne nichts, das schlichter geschrieben, köstlicher ersonnen wäre.“⁷⁴⁸ und kreiert in seinem erfolgreichen Roman *Béatrix* ein Alter Ego zu George Sand mit der Schriftstellerin Camille Maupin: „Die Ruhe des Gesichts hat etwas Aufreizendes [...]. Niemand unter den Gebildeten sah sie, ohne nicht sofort an Kleopatra, jene kleine Brünnette, denken zu müssen, die beinahe das Antlitz der Welt verändert hätte; aber bei Camille ist das Animalische so vollendet, so gesammelt, so löwenhaft, dass jeder Mann wünschte, ein so großer Geist möge in einem entsprechenden weiblichen Körper wohnen.“⁷⁴⁹ Als 1833 George Sands zweiter Roman, *Lélia*⁷⁵⁰, erschien, war sie eine über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannte Schriftstellerin, berühmt und umstritten. Auf Mallorca hatte sie 1838 den Roman *Spiridon*⁷⁵¹ geschrieben, der bei ihrem Verleger Buloz und bei den Lesern auf Unverständnis stieß. Davon wenig beeindruckt konstatierte sie über ihre Entwicklung in einem Brief: „Für alles in der Welt möchte ich mich nicht dazu verurteilen, ewig in diesem Genre weiterzuarbeiten. [...] Lassen Sie Buloz seufzen, soll er heiße Tränen weinen über das, was er meinen Mystizismus nennt [...]. Die Leser der *Revue* müssen eben ein wenig klüger werden, da auch ich klüger geworden bin.“⁷⁵²

Die Protagonistinnen ihrer Romane *Lelia*, *Fiamma*, *Sylvia*, *Quintilia* und auch die sensible *Indiana* sind schön und begehrenswert und zudem leidenschaftliche Reiterinnen und Schwimmerinnen, die amazonenhaft mit dem Dolch im Gürtel jagen. Sie sind ihrem Umfeld – auch dem männlichen – in vielen Disziplinen überlegen und erheben sich somit über ihre zeitgenössische weibliche Bestimmung. Allerdings erleiden sie Rückschläge über die Liebe, die nach herrschenden Konventionen nicht gelebt werden kann, und letztlich auch über die Sprache, die eine zu große Barriere zwischen den Geschlechtern bedeutet.⁷⁵³

Gisela Schlientz gibt zu bedenken, dass die Autorin nicht nur mit der äußeren, gesellschaftlichen Geschlechterdichotomie konfrontiert war, sondern auch mit der grammatikalischen, die im französischen Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts unabwendbar männlich war. Die weibliche Urheberschaft wurde damit konsequent eliminiert. In ihrem ersten Roman *Indiana*, wie auch in weiteren, bildet sie eine Rahmenhandlung und präsentiert sich als männlicher Erzähler

⁷⁴⁸ Wiggershaus, Renate: George Sand. Hamburg 1982, S. 75.

⁷⁴⁹ Balzac, Honoré de: *Beatrix*. Berlin 1923, S. 111 f.

⁷⁵⁰ Der zweite Roman *Lélia* erscheint 1833. Vgl. Sand, George: *Lélia*. Berlin 2015.

⁷⁵¹ Der Roman *Spiridon* erscheint 1839.

⁷⁵² Schlientz, Gisela: *George Sand – Leben und Werk in Texten und Bildern*. Frankfurt a. M. 1987, S. 120.

⁷⁵³ Ebd. S. 121.

über die weiblichen Protagonistinnen, wobei durchaus weibliche Perspektiven deutlich werden. Genauso erfolgt die vestimentäre Inszenierung: Der männliche Anzug erweist sich als Tarnung für den weiblichen Körper und avanciert zu einer Metapher.⁷⁵⁴ In jenen Jahren, schreibt Georg Sand, habe sie viele Leben gelebt. Das negierte weibliche schriftstellerische Ich inmitten von Tarnung als Identitätsstifter und Farce als Wahrheit – kurzum unvereinbaren Gegensätzen – die dazu führen, in das repressive gesellschaftliche System einzuzahlen, wenn es nicht geschickt verhandelt wird und die Geschlechterstereotypen aufgebrochen werden.⁷⁵⁵ In den 1840er Jahre schrieb George Sand ihre sozialkritischen Romane *Horace*⁷⁵⁶ und *Consuelo*⁷⁵⁷, in denen sie die Gleichheit der sozialen Klassen als Steigerung der Emanzipationsforderung einklagte. Immer mehr interessierte sich George Sand für die politischen und sozialen Probleme Frankreichs und vertrat zunehmend die Position der weiblichen Intellektuellen als eingreifende Denkerin. In allen hier aufgeführten Gemälden von George Sand ist sie in weiblicher Kleidung zu sehen. In männlicher Kleidung wird George Sand nur in einer Lithographie von Bernard Julien dargestellt (Abb. 49), und in einer Karikatur von Alcide Lorentz (Abb. 55). Die Inschrift wirft die Geniefrage auf, die einen ironischen Blick auf den mit prallen weiblichen Formen gefüllten Männeranzug George Sands evoziert, die Inschrift lautet: „Si de George Sand ce portrait, laisse l’esprit un peu perplexe – c’est que le génie est abstrait et comme on sait n’a pas de sexe.“

Nach der Niederschlagung des Aufstandes der Revolution von 1848 zog sie sich desillusioniert nach Nohant zurück, wo sie bis zu ihrem Tod ein zurückgezogenes Leben führte. „Ich habe bei ihrem Begräbnis geweint wie ein Kind“, schrieb Gustave Flaubert an den russischen Schriftsteller Iwan Turgenjew. „Arme, liebe große Frau! [...] Man musste sie so kennen, wie ich sie gekannt habe, um zu wissen, welch ungeheuer weibliches Gefühl in diesem Menschen war – und welch ungeheure Zärtlichkeit sich in diesem Genius befand. [...] Stets wird sie eine der Größten und eine einzigartige Zierde Frankreichs sein.“⁷⁵⁸

⁷⁵⁴ Vgl. Schlientz 1997, S. 121 f.

⁷⁵⁵ Vgl. ebd., S. 121-123.

⁷⁵⁶ Der Roman *Horace* erscheint 1852.

⁷⁵⁷ Der Roman *Consuelo* erscheint 1861.

⁷⁵⁸ Stoll; Wodtke-Werner 1997, S. 124.



Abb. 47:
George Sand in jungen Lebensjahren.



Abb. 48: Auguste Charpentier: George Sand, 1835, Musée de la vie romantique, Paris.



Abb. 49:
Lithographie von Bernard Julien:
George Sand in der Redingote, 1837,
Musée Carnevalet, Cabinet des estampes, gravures, dessins, photographies, Paris.



Abb. 50:
Lithographie von Bernard Julien:
George Sand in der Pelerine, 1838,
Musée Carnevalet, Cabinet des estampes, gravures, dessins, photographies, Paris.



Abb. 51:
George Sand, 1839.



Abb. 52:
Luigi Calamatta: George Sand, 1840.



Abb. 53:

Maurice Sand: Franz Liszt und George Sand, 1837.



Abb. 54:

George Sand, Selbstkarikatur.



Abb. 55:

Karikatur von Alcide Lorentz:
George Sand in der „redingote-guêrite“, 1848.
Miroir drolatique, Paris.
Musée Carnavalet, Paris.

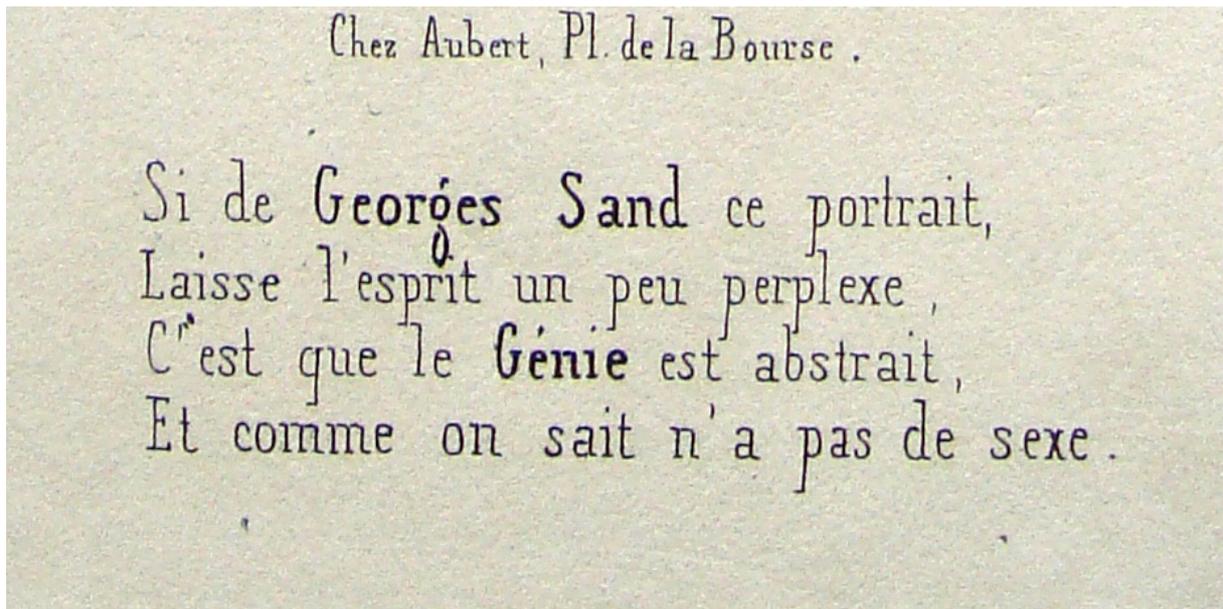


Abb. 55, Detail:

Karikatur von Alcide Lorentz, Detail:
George Sand in der „redingote-guêrite“, 1848
Miroir drolatique, Paris.
Musée Carnavalet, Paris.



Abb. 56:

Karikatur: La gigogne politique de 1848.

Le Monde illustré 16.08.1848.

Musée Carnavalet, Paris.

Die intensivste Wechselwirkung zwischen Paris und Berlin lässt sich anhand zwei weiblicher Intellektueller besonders gut belegen. Der Einfluss von George Sand auf das Leben und Wirken von Louise Aston ist auf vielen Ebenen nachweisbar.⁷⁵⁹ Ihre große Verehrung für George Sand wird anhand dieses Gedichtes von Louise Aston an die französische Schriftstellerin deutlich, indem das Postulat auf Gleichberechtigung des *Menschen* vor allem durchklingt:

An George Sand

O naht mit Lorbeerkränzen, naht mit Palmen!
Der Freiheit Majestät ist neu erwacht;
Ein Evangelium kam über Nacht,
Herniederrauschend in Gewitterpsalmen;
Und, was vom alten Wahn umnachtet
Nach Rettung und Erlösung schmachtet:
Das eile zu des neuen Geistes Fahnen!
Das streu' ihm Blumen auf die Siegerbahnen!

Nicht Jeanne d'Arc mit Frankreichs Heldensöhnen
Hat sich dem neuen, heil'gen Kampf geweiht;
Nicht Königen, nicht Völkern gilt der Streit:
Den *freien Menschen* gilt es jetzt zu krönen!
Nicht winkt der Andacht Lebenssonne,
Das Bild der himmlischen Madonne;
Ein and'res Bild wird schützend uns umschweben,
Aus andern Zügen spricht ein and'res Leben.

Mag jener Traum die *Träumenden* beglücken;
Längst schwand dahin der Heil'gen Wundermacht.
Es ziehn die *Irdischen* zur Freiheitsschlacht,
Es gilt des *Geistes* machtvoll Schwert zu zücken!

⁷⁵⁹ Sichtermann, Barbara: Ich rauche Zigarren und glaube nicht an Gott. Hommage an Louise Aston. Berlin 2014, S. 42-44.

Empor, aus trauriger Bethörung!
Empor, in heiliger Empörung!
Ein Heldenweib, mit flammenden Panieren,
Wird euch zum Sieg, wird euch zur Freiheit führen!

Auf ihren Bannern glänzt im Morgenlichte
Das *freie Weib*, das keinem fremden Wahn,
Das nur dem eig'nen Geiste unterthan,
Dem Losungswort der neuen Weltgeschichte!
Das freie Weib, es schmückt die Fahne!
Von *Sünden* frei, weil frei vom *Wahne*,
Dem Vater Wahn mit seiner Tochter Sünde,
Dem blöden Vater mit dem blöden Kinde.

Hört ihr des neuen Geistes lautes Mahnen?
O, nicht der Geist allein; das Herz sei frei!
Zum Himmel klagend dringt der Schmerzensschrei,
Der Hülfesruf von hundert Indianen!
Soll ich mich sprödem Stolze fügen,
Als Lelia mein Herz besiegen?
Soll ich, Pulcherien gleich, dem Wahn entsagen,
Das Glück zugleich nur mit der Schande tragen?
Doch all' der Kampf, der in der Brust der Frauen
So schmerzenseich, doch zukunfts voll, sich regt,
Der schon im Schoß ein schön'res Leben trägt,
Das wir nur ahnen, nur prophetisch schauen: –
Du zaubertest sein mächtig Walten
In lebenskräftige Gestalten!
Den Kampf der *Zeit* in ihren echten Töchtern
Vermachtest du den spätesten Geschlechtern!

Du heiligtest mein Sinnen und mein Trachten,
Du gabst mir Muth in einsam herber Qual;

Kann kühner ich der Menge Spott verachten:

Mag sie vor goldnen Kälbern beten,

Und frevelnd lästern die Propheten;

Ich steh bei dir, verhüllt vor ihren Blicken,

*Auf freien Höh'n in heiligem Entzücken!*⁷⁶⁰

Die Schriftstellerin und Frauenrechtlerin Louise Franziska Aston sorgte während des Vormärz mit ihren politischen Forderungen für Aufsehen. Sie galt als staatsgefährdend und wurde von der Polizei bespitzelt. Astons radikales Wirken ist ganz dem Geist der 1848er-Revolution verbunden. Sie sagte den Autoritäten des Patriarchats den Kampf an, positioniert sich in ihren Schriften gegen die Ehe, die organisierte Religion und propagiert eine Emanzipation, die nicht nur dem Wort, sondern auch der Tat verpflichtet ist. Hier liegt eine deutliche Schnittmenge der Emanzipationsbestrebungen und des Intellektuellendaseins. Barrikadenkämpferfahrung sammelt Louise Aston 1848 als Sanitäterin im norddeutsch-dänischen Krieg.⁷⁶¹

Ihr Oeuvre entsteht von 1846 bis 1850 und beinhaltet drei Romane, zwei Gedichtbände und eine Zeitschriftenherausgeberschaft. Unter schwierigsten Umständen – wird sie doch, bespitzelt, denunziert und immer wieder fadenscheinig begründet aus deutschen Städten gewiesen. Dagegen setzt sie sich mit ihren Publikationen zur Wehr. Sie beharrt auf ihrem Recht, ein gleichberechtigtes Leben zu führen, mit dem Resultat, dass Behörden und Reaktionäre ihrer Zeit Sanktionen für sie verhängen. An dieser Ungerechtigkeit wird Aston scheitern, und schnell geriet ihr Name in Vergessenheit. Es sind ihr Geist, Individualismus und Emanzipationsbegriff, die an die Gegenwart anschlussfähig scheinen.⁷⁶²

Die jüngste Tochter eines Konsistorialrats wird 1814 in Gröningen bei Halberstadt geboren, erhält eine Privaterziehung und wird, gerade erst 17jährig, zur Ehe mit dem englischen Dampfmaschinenfabrikanten Samuel Aston gezwungen. Die damit verbundene Unfreiheit erträgt sie nicht. Sie lässt sich scheiden und zieht 1845, mit ihrer vierjährigen Tochter, nach Berlin, wo sie eine Karriere als Schriftstellerin verfolgt. Im Vormärzklimate der Revolte, geprägt durch Zensur und Polizeistaat genauso wie durch politische Debattierclubs und dichterische

⁷⁶⁰ Aston, Louise: An George Sand

https://www.gedichte-lyrik-online.de/aston_louise-gedicht_2028-an_george_sand.html, Stand 23.09.2021.

⁷⁶¹ Sichtermann 2014.

⁷⁶² Ebd.

Boheme, kommt Aston ganz zu sich. Sie lebt einen Stil nach Vorbild George Sands, trägt Männerkleider und das Haar kurz, raucht Zigarren und lebt ein ungebundenes Liebesleben.⁷⁶³ Die Ehe, die sie in dem Roman *Aus dem Leben einer Frau* von 1847 verarbeitet, wird zweimal geschieden, 1844 endgültig.

In Berlin verkehrt mit Junghegelianern und ist bald als hosentragendes „Mannweib“ berüchtigt. Anonyme Briefe veranlassen eine polizeiliche Unterredung, bei der Aston bekennt, „sie glaube nicht an Gott und rauche Zigarren. Sie beabsichtige, die Frauen zu emanzipieren und sollte es ihr Herzblut kosten. Sie halte die Ehe für ein unsittliches Institut [...]“.⁷⁶⁴ Das Gemälde *Die Emanzipierte* von Johann Baptist Reiter liefert dazu die habitualisierte rebellische Einschreibung (Abb. 58). *Die Emanzipierte* wird über die männlich konnotierte, enganliegende Kleidung inszeniert, der Habitus des Rauchens steht im Kontrast zu der verspielten orangefarbenen Schleife, die kunstvoll um den Kragen gebunden ist. Louise Aston hat sich in besonderen Situationen des männlichen vestimentären Habitus bedient. Es geht aus dem weiteren Bildmaterials hervor, dass die Kleidung Astons ansonsten den weiblichen zeitgenössischen Moden entsprach. (Abb. 57, 59, 60).

Noch vor Erscheinen ihres ersten Gedichtbandes, *Wilde Rosen*⁷⁶⁵, wird sie aus Berlin verbannt.⁷⁶⁶ Bald danach veröffentlicht sie *Meine Emanzipation, Verweisung und Rechtfertigung*, in dem sie das Prinzip der Gleichheit und das Recht der Frau auf die freie Entfaltung der Persönlichkeit aufgrund ihrer eigenen Erfahrung radikal formuliert: „Doch ich schreibe weder einen Roman, noch eine Biographie. – Unsere Ehe wurde geschieden. Aus dem allgemeinen Schiffbruche meiner höchsten und theuersten Güter und Interessen rettete ich nichts, als den festen Entschluß, durch freien Blick und starken Sinn mich über das Schicksal zu stellen, durch Bildung des Geistes das Herz zu stählen, und seine Unruhe gefangen zu halten durch die Ruhe des in sich selbst befriedigten Gedankens. Das war meine Absicht, als ich

⁷⁶³ Sichtermann 2014, S. 42-44.

⁷⁶⁴ Ebd., S. 116 f.

⁷⁶⁵ Der Gedichtband *Wilde Rosen* von Louise Aston wurde 1846 veröffentlicht.

⁷⁶⁶ Vgl. Aston, Louise: *Meine Emanzipation, Verweisung und Rechtfertigung*, Brüssel 1846. S.12 f. Aus den Inhalten geht hervor, dass Aston durch unlautere Methoden der Polizei verhört wurde: „[...] Aus dieser Befangenheit und Ängstlichkeit weigerte ich mich das Protokoll zu unterzeichnen; und gab erst dem freundlichen Zureden des würdigen Herrn *Lüdemann* nach, der im gutmüthigsten Tone mich versicherte, es thue meiner Sache keinen Schaden, wenn ich unterschriebe: er gäbe sein Wort darauf. Das Wort eines Regierungsrathes schien mir hinlängliche Bürgschaft für die Wahrheit; denn ich wußte nicht, daß »*Worthalten*« in das alte Testament der Staatswissenschaften gehöre, und seit *Macchiavell* aus der höhern und niedern Politik verbannt sei. In meiner Naivetät, in meinem guten *Glauben* unterschrieb ich das Protokoll, und widerlegte schon dadurch die Anklage des *Unglaubens*.“

nach *Berlin* zog, angeregt von der jungen lebendigen Wissenschaft, um in dem geistvollen Kreise ihrer Vertreter die Wunden zu vergessen, die mir das feindliche Leben schlug. Auch wollte ich mich bilden und sammeln zu litterarischer Thätigkeit, die ich ja nicht aus eitlen Dilettantismus ergriff, sondern zu der mich meine Schicksale machtvoll hin drängten, weil ich in dem eigenen Erlebniß das allgemeine Loos vieler Tausende erkannte, und schärfer, bis zur Vernichtung, ausgeprägt, so daß mir die tödtliche Macht unserer Verhältnisse am klarsten geworden. *Berlin*, mit dem reichen geistigen Leben, die Stadt des Gedankens und der Intelligenz, schien mir am geeignetsten zu meinen Zwecken, zur Erfüllung meines litterarischen Berufes. Ich erhielt, nach Angabe meiner Verhältnisse, in denen alle gesetzlichen Bedingungen erfüllt waren, ohne Schwierigkeiten eine Aufenthaltskarte von der Polizei. Am 12ten Februar 1846, war diese Aufenthaltskarte abgelaufen, und ich schickte an jenem Tage zur Polizei, mit der Bitte sie zu erneuern, erhielt aber keine neue Karte, sondern die Weisung, *selbst* zu kommen.“⁷⁶⁷

Im Revolutionsjahr 1848 kehrt sie nach Berlin zurück und erlebt dort die Märzrevolution. Sie schließt sich den Freischaren an und nimmt als Pflegerin am Schleswig-Holsteinischen Feldzug teil. Dabei lernt sie den Arzt Daniel Eduard Meier kennen, der später ihr zweiter Ehemann wird.

Aston veröffentlicht einen zweiten Roman, *Lydia*, und redigiert sieben Nummern der Zeitschrift *Der Freischärler*, bevor sie als radikale Demokratin erneut Berlin verlassen muss. Nach mehreren Ausweisungen wird sie vorläufig in Bremen geduldet, wo sie 1849 den Roman *Revolution und Contrerevolution* schreibt. Die *Freischärlerreminiszenzen* von 1850 sind ihre letzte Veröffentlichung. Schon vor der Heirat im November desselben Jahres bekommt Meier durch Aston die ersten beruflichen Schwierigkeiten. Nach Meiers Entlassung 1855 begann für das Paar eine 20jährige Wanderschaft. Die erste Station war Russland während des Krimkrieges, die letzte Wangen im Allgäu, wo Louise Aston-Meier bald nach der Ankunft 1871 starb.

⁷⁶⁷ Aston, Louise: *Meine Emancipation, Verweisung und Rechtfertigung*, Brüssel 1846. S.12 f.



Abb. 57:
Auguste Hüssener: Louise Aston. Stich, 1851.



Abb. 58:

Johann Baptist Reiter: Die Emanzipierte (Louise Franziska Aston), um 1853.

Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz.



Abb. 59:

Friedrich Pecht: Die Emancipatintinnen. Lithographie, 1848.



Abb. 60:

Louise Aston.

Die Schriftstellerin Sidonie-Gabrielle Colette⁷⁶⁸ mag einem wie eine Revision George Sands vorkommen – endgültig scheint um die Jahrhundertwende die Tugendhaftigkeit des 19. Jahrhunderts abgelegt zu sein – Schriftstellerin und Varietékünstlerin zu sein kein Widerspruch für Colette. Auch sie lebte in ihrem Leben und Werk kompromisslos gegen die Konventionen ihrer Zeit. Der Beginn des 20. Jahrhunderts und die Belle Epoque trugen dazu bei, dass Frauen nun immer selbstbewusster ihre Rechte einforderten.⁷⁶⁹

Das Narrativ der George Sand wird bei Sidonie Gabrielle Colette weitergesponnen: Polarisiert und inszeniert von den Medien verschmilzt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts das reale und fiktionale Leben Colettes zu einer sich ergänzenden Erzählung. Aus der burgundischen Provinz war sie als Zwanzigjährige in das mondäne Paris der Belle Epoque gekommen, als Ehefrau eines berühmten Bonvivants, des Schriftstellers und Musikkritikers Henry Gautier-Villars, genannt „Monsieur Willy“.⁷⁷⁰ Er beutete Colette physisch und psychisch durch Affären, Gewalt und schriftstellerische Arbeiten von ihr aus, die von ihm unter seinem Namen veröffentlicht wurden. Der Verdienst ihrer Arbeiten kam ihm zu, dafür sperrte er sie in die gemeinsame Wohnung in Paris ein und verlangte von ihr, Colettes Memoiren aus der Zeit ihrer Kindheit und Jugend aufzuschreiben.⁷⁷¹ Auch die Claudine-Romane veröffentlichte er unter seinem Namen und strich die finanziellen Verdienste weiter für sich ein. Erst als sie 33 Jahre alt war, gelang ihr mit der Trennung die Eröffnung eines neuen Lebensabschnittes, in dem sie sich in relativer Freiheit ihrem Lebenswerk widmen konnte.⁷⁷² Monsieur Willy hatte mit der Scheidung noch versucht, alle zukünftigen Einnahmen aus Colettes Werk, das unter seinem Namen publiziert wurde, für sich zu beanspruchen.⁷⁷³

Seit 1909 war sie als Journalistin tätig und schrieb regelmäßig kleine Erzählungen, Anekdoten und Stellungnahmen zu aktuellen Ereignissen für die Zeitschrift *Le Matin*, deren Mitherausgeber ihr zweiter Ehemann Henri de Jouvenel war. Schon längst hatte sie eine Ästhetik in ihrem Werk entfaltet, die sehr trivial und auch sehr tiefgründig sein konnte, wie sie äußert: „Je ne fais pas allusion à un ancien aspect de moi-même, aspect public, dont j’ordonnais, avec ostentation, la légende, les détails extérieurs, le costume. Je vise le véridique

⁷⁶⁸ Sidonie-Gabrielle Colette lebte von 1873 bis 1954. Sie war Autorin zahlreicher Schriften, wie *Chérie*, *Mit-sou*, *Erwachende Herzen*. Vgl. Bollmann 2006, S. 83.

⁷⁶⁹ Vgl. Weiss, Andrea: Paris war eine Frau. Die Frauen von der left bank. Dortmund 1997, S. 17-25.

⁷⁷⁰ Vgl. Bollmann 2006, S. 83.

⁷⁷¹ Vgl. Weiss 1997, S. 106.

⁷⁷² Vgl. Bollmann 2006, S. 83.

⁷⁷³ Vgl. Weiss 1997, S. 108.

hermaphroditisme mental, qui charge certains êtres fortement organisés.”⁷⁷⁴ Der „geistige Hermaphroditismus“ ist das Spiel mit einem ganz individuellen, sexuell befreiten Dasein, das auch sie mannigfaltig lebt. Mit der sorgfältig ausgewählten und zur Schau gestellten Kostümierung verweist Colette auf die Männerkostüme, in denen sie als Schauspielerin und Tänzerin auftrat, später auch privat (Abb. 66).⁷⁷⁵ Sidonie Gabrielle Colette verwirklichte ihre pluralen Identitäten nicht nur als Schriftstellerin und Journalistin, sondern auch als Schauspielerin, Tänzerin und Nacktdarstellerin auf Variété-Bühnen mit den dazugehörigen Skandalen (Abb. 64). Die Demi-Monde von Paris und der lesbische Salon Natalie Barneys waren ihr genauso vertraut wie der elitäre Kulturbetrieb der Metropole.⁷⁷⁶ Colette genießt die Verführung des Spiels über die Maskerade der Geschlechter, instrumentalisiert und performiert diese: „La séduction qui émane d’un être au sexe incertain ou dissimulé est puissante.“⁷⁷⁷ Die weibliche Antwort Colettes auf Marcel Prousts *Sodom und Gomorra* sieht Gertrud Lehnert hier.⁷⁷⁸ Janet Flanner, eine langjährige Geliebte Colettes, schreibt in dem Vorwort von *Le Pur et l’Impur*, dass ihr „keine andere Schriftstellerin einfiel, die dieses doppelte Verständnis besaß, das ihr erlaubte, die Natürlichkeit der Sexualität zu verstehen und zu akzeptieren, egal wo und wie man sie vorfand.“⁷⁷⁹ Die parallele heteronormative und homosexuelle Lebensweise Colettes wird zu ihrem Verständnis beigetragen haben, beide Welten der Lebens- und Liebesführung empfinden zu können und als fruchtbares Narrativ in ihre Schriften für eine interessierte Leserschaft einfließen zu lassen. Der zeitgenössischen weiblichen Mode entsprach sie dabei auch sehr gerne (Abb. 61-63, 65) und dies stellte keinen Widerspruch für ihren Auftritt dar – ganz im Gegenteil ist auch der gelebte physische und vestimentäre Hermaphroditismus ein Zeichen der intellektuellen Emanzipation.

Der Titel ihres 1910 erschienenen autobiografischen Romans *La Vagabonde*, gibt darüber hinaus Einblicke in ihr Leben als Suchende und Experimentierende, und bedeutete ihren literarischen Durchbruch, da er für den angesehenen Prix Goncourt vorgeschlagen worden war.⁷⁸⁰

⁷⁷⁴ Colette: *Le Pur et l’Impur*, in: Colette: *Romans – récits – souvenirs 1920-1940*. Paris 1991, S. 871-955, hier S. 903.

⁷⁷⁵ Vgl. Lehnert 1997, S. 135.

⁷⁷⁶ Vgl. Weiss 1997, S. 105 f. Andrea Weiss bezieht sich hier auf Janet Flanner, die konstatiert, Natalie Barney sei nach Romaine Brooks und Lily de Clermont-Tonnerre – außerdem nach drei Ehemännern und einigen Liebhaberinnen – eine der großen Lieben in Colettes Leben gewesen.

⁷⁷⁷ Colette 1991, S. 871-955, hier S. 911.

⁷⁷⁸ Vgl. Lehnert 1997, S. 133.

⁷⁷⁹ Flanner, Janet: Einleitung zu Colette: *The Pure and the Impure*, übersetzt von Herma Brifault. London 1971, S. 8.

⁷⁸⁰ Vgl. Bollmann 2006, S. 83.

Für Colettes Romane sind zwei Säulen für den Erzählstrang eminent: Es ist die junge Protagonistin, von der die Leserschaft das Heranwachsen und sexuelle Erwachen miterlebt, sowie die Liebe der selbstbewussten erwachsenen Frau zu einem jüngeren Mann. Zudem hat sie immer wieder die friedliche bis liebevolle Atmosphäre zwischen Frauen betont, die sich auch den schönen und unbekümmerten Dingen des Lebens hingeben, und sei es in Konversation über Äußerlichkeiten wie den richtigen Lippenstift und die passende Frisur. Die Komplexität in Beziehungen zum männlichen Geschlecht sah sie in der weiblichen Intimität unter Frauen aufgelöst. Gerne wendete sie sich der Leichtigkeit des Seins zu und konnte sehr gut damit leben, wenn Kritiker ihr Werk derart rezipierten.⁷⁸¹ Diese entwaffnende Haltung Colettes liefert eine Erklärung ihrer Transformation durch die Dekaden von einer Paria, um mit Flora Tristan zu sprechen, zu gesellschaftlicher Akzeptanz, wie Janet Flanner beleuchtet: „Nachdem man sie aller fiktiven Verbrämung entledigt hatte, mit der Colette sie aus Loyalität zu verschleiern versuchte, war sie für die Pariser leicht als die Ex-Marquise de Belboeuf zu erkennen, mit der Colette nach ihrer ersten Ehe sechs Jahre lang zusammengelebt hatte. [...] Sie sah wie ein vornehmer, gebildeter, nicht mehr ganz junger Mann aus, da sie immer Männerkleidung trug und davon mehrere Schichten übereinander. Dadurch wirkte sie sehr kräftig und verbarg das, was als weibliche Formen hätte zum Vorschein kommen können. [...] Sie wurde mit Monsieur le Marquis angesprochen.“⁷⁸² Das Enttabuisieren gesellschaftlich verhafteter Konventionen, allen voran durch den von ihr benannten und gelebten geistigen Hermaphroditismus, verhalf Sidonie-Gabrielle Colette zu einem Ansehen als einer bis zum heutigen Tage bekanntesten und meistgelesenen französischen Schriftstellerinnen. Über Ihre Rollen am Theater konnte sie sich auch privat in die unterschiedlichen Figuren und Auftritte einfinden und den liminalen Schwellenraum in ihrem Leben durchbrechen. Die vestimentäre Kommunikation Colettes trug dazu maßgeblich bei. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war dann endlich die Zeit soweit, dass auch Frauen ein Staatsbegräbnis bekommen konnten – Colette war die erste Frau, der diese letzte Ehre in Paris im Sommer 1954 erbracht wurde. Die Autorin war Präsidentin der Académie Goncourt, Mitglied der Ehrenlegion und erhielt als erste Frau ein Staatsbegräbnis.⁷⁸³

⁷⁸¹ Ebd., S. 84.

⁷⁸² Flanner 1971, S. 9.

⁷⁸³ Vgl. Weiss 1997, S. 106.



Abb. 61:

Sidonie-Gabrielle Colette, 1900.



Abb. 62:
Sidonie-Gabrielle Colette, 1900.



Abb. 63:
Sidonie-Gabrielle Colette, 1906.



Abb. 64:

Léopold-Émile Reutlinger: Sidonie-Gabrielle Colette in *Rêve d'Égypte*, 1907.



Abb. 65:
Sidonie-Gabrielle Colette, 1922.



Abb. 66:

Sidonie-Gabrielle Colette.

Else Lasker-Schüler war eine deutsch-jüdische Dichterin, die mit ihren Gedichten, Prosatexten, phantastischen Textcollagen, Romanen, Stücken, Lesungen und performativen Auftritten nie wirklich zu einer der literarischen Strömungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, aber immer zur Avantgarde gehörte, in der es Frauen besonders schwer haben, weil sie schnell in den Ruf der Exzentrik und Exaltiertheit gelangen und nicht ernst genommen werden.⁷⁸⁴ Das geschah ihr, die in Texten und in der Öffentlichkeit als Prinz Jussuf von Theben auftrat, in ganz besonderem Maße. Durch dichterische Kraft und persönliche Stärke gelang ihr der Durchbruch zur Anerkennung.⁷⁸⁵

1869 in Elberfeld geboren, verbrachte Elisabeth Schüler als jüngstes von sechs Geschwistern hier eine glückliche Kindheit, von der sie ein ganzes Leben zehrte und die in vielfältiger Weise in ihr Werk einging. Ihre tiefste Liebe gehörte der Mutter, die schon 1890 starb, aber im Werk immer präsent ist. Elisabeth Schüler heiratete zweimal, 1894 den Arzt Berthold Lasker, mit dem sie nach Berlin zog, wo sie Anschluss an Lebensreform- und Künstlerkreise fand und sich bald von ihrem Mann trennte. 1899 gebar sie ihren einzigen Sohn Paul – der Vater blieb ein Geheimnis –, der bis zu seinem Tod mit 28 Jahren durch Tuberkulose ihr geliebtes Sorgenkind war. Nach der Scheidung 1903 heiratete sie den um zehn Jahre jüngeren Georg Levin, den sie, wie so viele andere, die sie kannte und liebte, in umbenannte Herwarth Walden. Dieser gründete den Verein für Kunst und die Zeitschrift *Der Sturm*, in der er die neue Literatur und Kunst der Zeit vorstellte, u.a. die seiner Frau. Sie war nicht auf ihn angewiesen und brachte ihren Sohn und sich nach der zweiten Scheidung 1911 als unabhängige Schriftstellerin und Zeichnerin durch den Krieg.⁷⁸⁶ Zu ihren Freunden zählten Karl Kraus, Franz Marc und Gottfried Benn. Nach dem Verständnis Else Lasker-Schülers galt es die Welt zu beseelen und zu verschönen. In ihrem Briefroman *Der Malik* spricht sie von „der wunderlose[n] kalte[n] Welt [...], deren Hauptsünde die Nüchternheit war, der tote Fisch im Herzen.“ Das Buch datiert aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, in der Erneuerung durch Kunst noch durchführbarer schien. In der Weimarer Republik fand Lasker-Schüler breitere Anerkennung, die in einer zehnbändigen Werkausgabe durch Paul Cassirer, der endlichen Uraufführung ihres Theaterstückes *Die Wupper* im Deutschen Theater (1919) und der Verleihung des Kleistpreises (1932) gipfelte. Sie gewann damit auch eine größere, junge Fangemeinde.

⁷⁸⁴ Bauschinger, Sigrid: „Völlige Gehirnerweichung“. In: Duda, Sibylle; Pusch, Luise F. (Hg.): *Wahnsinns-Frauen*. Frankfurt a. M. 1992, S. 146-173, hier S. 148.

⁷⁸⁵ Bauschinger 1992, S. 89.

⁷⁸⁶ Ebd., S. 82 f.

Die Exzentrizität Else Lasker-Schülers ist an der Photographie *Bild als arabischer Prinz* auszumachen, das sie am 06.11.1909 für eine Theateragentur anfertigen ließ, mit dem Vorhaben, ihre Gedichte kostümiert vorzutragen (Abb. 69).⁷⁸⁷ „Es wäre allerdings verfehlt anzunehmen, Else Lasker habe sich durchweg im Prinz von Theben-Kostüm bewegt, ebensowenig wie es sich bei ihren Kostümierungen um eine Art Transvestismus handelte, denn so, wie sie sich gewandete, war kein Mann im wilhelminischen Deutschland gekleidet. Alle von ihr existenten Photographien, außer der als arabischer Prinz, vom Brautbild bis zur letzten Aufnahme im Exil, zeigen sie in durchaus bürgerlicher Kleidung (Abb. 67, 68).“⁷⁸⁸ Dieses „Künstlerkostüm“⁷⁸⁹ sei für das Verständnis der Person Else Lasker-Schülers von außerordentlicher Wichtigkeit – sie wolle mit ihrer ganzen Persönlichkeit ausdrücken, dass es ihr in ihrer Dichtung um absolut Neues ging, um eine radikale Erneuerung in der Kunst.⁷⁹⁰ Dazu führte sie innerhalb der Berliner Bohème ein exaltes, bewusst antibürgerliches Leben. Sigrid Bauschinger weist weiter darauf hin, dass Else Lasker-Schüler sich selbst bei Kriegsausbruch im August 1914, als sie in die chauvinistische Hysterie geriet, die damals ausbrach, und hinter jeder ungewöhnlichen Erscheinung einen Staatsfeind vermutete „hat sie sich nicht von ihrer extravaganten Kopfbedeckung, einem Seidenturban, getrennt und ihrem Kostüm eine Schärpe in den deutschen Farben zugefügt.“⁷⁹¹

1933 floh Lasker-Schüler in die Schweiz, wo sie immer mehr auf Unterstützung angewiesen war und keine Arbeitserlaubnis bekam. Von da reiste sie wiederholt nach Palästina, ins *Hebräerland*, wie sie es 1937 in einer Reisebeschreibung nannte.⁷⁹² Schließlich verbot ihr die Schweizer Fremdenpolizei die Wiedereinreise, und sie starb krank, voll Heimweh und einsam in Jerusalem. Ganz einsam war sie allerdings nie, da sie immer wieder Freunde hatte, alte und neue, die sich um sie kümmerten, wie auch sie nie aufhörte zu versuchen, anderen zu helfen.⁷⁹³ Else Lasker Schüler war überaus produktiv, sie schrieb nicht nur die schönen, einfach erscheinenden, aber überaus kunstvollen Gedichte, für die sie heute vor allem bekannt ist, sondern auch viele Essays und Künstlerportraits, vier Theaterstücke (»Die Wupper«, »Arthur Aronymus und seine Väter« und das »Ich und Ich«, sowie ein verloren gegangenes »Joseph

⁷⁸⁷ Else Lasker-Schüler schlug dieses Bild Jethro Bithell vor. Vgl. Bauschinger 1992, S. 88.

⁷⁸⁸ Bauschinger 1992, S. 89.

⁷⁸⁹ Vgl. ebd.

⁷⁹⁰ Hildebrandt, Irma: Große Frauen. München 2008, S. 226.

⁷⁹¹ Bauschinger 1992, S. 89.

⁷⁹² Hildebrandt 2008, S.

⁷⁹³ Ebd.

und seine Brüder«), Romane und Erzählungen. Sie überarbeitete und verwob vieles, einschließlich der Bilder, die sie zeichnete, ausstellte, verkaufte und verschenkte.⁷⁹⁴ Ihre letzte Gedichtsammlung *Mein blaues Klavier, Neue Gedichte* erschien 1943 in Jerusalem. Sie widmete sie den „unvergeßlichen Freunden und Freundinnen in den Städten Deutschlands - und denen, die wie ich vertrieben und zerstreut. In Treue!“⁷⁹⁵. Trotz allem hatte sie ihren Traum von einer deutsch-jüdischen Versöhnung nicht aufgegeben. Der Band enthält ihr wohl bekanntestes Gedicht desselben Titels. Mit Hilfe eines einzigen Reims und einer zentralen Dissonanz ruft sie darin noch einmal ihre relevanten Themen in eindringlichen Bildern hervor: Verlust der Kindheit und Heimat, Mondfrau-Mutter, Klage über die Hässlichkeit der Gegenwart und Sehnsucht nach Tod und Erlösung.

Mein blaues Klavier

Ich habe zu Hause ein blaues Klavier
Und kenne doch keine Note.

Es steht im Dunkel der Kellertür,
Seitdem die Welt verrohete.

Es spielten Sternenhände vier
– Die Mondfrau sang im Boote –
Nun tanzen die Ratten im Geklirr.

Zerbrochen ist die Klaviatur.....
Ich beweine die blaue Tote.

Ach liebe Engel öffnet mir
– Ich aß vom bitteren Brote –
Mir lebend schon die Himmelstür –
Auch wider dem Verbote.

⁷⁹⁴ Bollmann 2006, S. 93.

⁷⁹⁵ Lasker-Schüler, Else: *Mein blaues Klavier, Neue Gedichte*. Jerusalem, 1943.



Abb. 67:
Else Lasker-Schüler, 1894.



Abb. 68:
Else Lasker-Schüler, um 1920.



Abb. 69:

Else Lasker-Schüler in orientalischem Kostüm als Prinz Jussuf, 1912.

Eva Gonzalès⁷⁹⁶ ist heute am ehesten bekannt durch Édouard Manets berühmtes Portrait, das sie als Malerin vor der Staffelei zeigt (Abb. 30, Kapitel 3.2.).⁷⁹⁷ Doch die Werke der Künstlerin, die mit Erfolg im Pariser Salon ausstellte und sich zu Lebzeiten über die Grenzen Frankreichs hinaus einen Namen gemacht hatte, sind wenig bekannt.

Eva Gonzalès wurde 1849 in Paris in ein intellektuelles, bourgeoises Umfeld hineingeboren: Durch ihren Vater Emmanuel Gonzalès, der ein bekannter Autor war und für Zeitungen wie *Le Siècle* schrieb, kam sie schon früh in Kontakt mit bedeutenden künstlerischen Kreisen des prosperierenden Paris. Auch ihre Mutter war als Musikerin den bildenden Künsten zugetan und förderte ihre beiden Töchter Eva und die jüngere Jeanne mit dem privaten Studium der Malerei. Eine Ausbildung an den staatlichen Kunstakademien war Frauen bis Ende des 19. Jahrhunderts verwehrt. Der private, meist sehr kostenintensive Unterricht war den oberen Gesellschaftsschichten vorbehalten. Bereits mit 16 Jahren studierte Eva Gonzalès in den mondänen Pariser Ateliers des damals sehr geschätzten Gesellschaftsmalers Charles Chaplin, der Kurse ausschließlich für Frauen durchführte.⁷⁹⁸

1869 lernte Gonzalès Édouard Manet über Alfred Stevens kennen, der von ihrer Schönheit so beeindruckt war, dass er sie bat, ihm Modell zu sitzen. Sie willigte ein, wurde bald seine Schülerin und machte über ihn auch Bekanntschaft mit Berthe Morisot, die ebenfalls Model und Schülerin Manets war. Im darauffolgenden Jahr zeigte Gonzalès erstmals zwei Werke im Salon. Obwohl sie sich selbst noch als Schülerin Chaplins bezeichnet, zeigt ihr Gemälde *Kleiner Soldat* von 1870 bereits Manets Einfluss.⁷⁹⁹ Ein starker Hell-Dunkel-Kontrast, exakte Konturen und ein breiter Pinselstrich zeichnen ihren Stil aus, der bei Ölgemälden auch in den folgenden Jahren eher konventionell bleibt. Ganz anders ihre Pastelle, die von Leichtigkeit und Helligkeit, Anmut und Melancholie geprägt sind. Als Impressionistin bevorzugte sie Sujets aus dem alltäglichen Leben, Interieurs mit Frauen lagen ihr besonders, und sie portraitierte ihre Modelle wie viele Malerinnen aus dem engsten Familienkreis, häufig ihre Schwester Jeanne. Mit der emotionalen Nähe zu ihren Sujets kreierte Gonzalès den weiblichen Blick auf die Inhalte ihrer Kunst. Obwohl ihre Werke als impressionistisch bezeichnet werden können, wollte sie diese nicht in Zusammenhang mit dieser Gruppe zeigen – hier folgte sie dem

⁷⁹⁶ Eva Gonzales lebte von 1849-1883. Vgl. Laurence 2017, S. 249.

⁷⁹⁷ Édouard Manet: Portrait von Eva Gonzalès im Atelier Manets, 1870. In Kapitel 3.2. dieser Arbeit wird das Gemälde anhand der Abb. 30 besprochen.

⁷⁹⁸ Vgl. Laurence 2017, S. 249.

⁷⁹⁹ Inspiriert von Manet *The Five*, das 4 Jahre zuvor von der Jury abgelehnt wurde. Im Salon von 1870 stellt Manet auch das *Portrait de Mlle E. G.* aus (Abb. 30, Kapitel 3.2.). Vgl. Laurence 2017, S. 249.

Vorbild Manets. Auch zog sie es wie Manet vor, ihre Werke im Salon auszustellen, um offiziell Anerkennung zu erlangen.⁸⁰⁰ Eine Photographie aus dieser Zeit belegt, dass Eva Gonzalès den zeitgenössischen Damenmoden entsprechend normkonform gekleidet ist (Abb. 70). Auf den Gemälden ist die Kleidung gleichermaßen den Damenmoden entsprechend, jedoch werden sehr viel kostbarere Materialitäten eingesetzt. Auch über die Farbsymbolik sind bei Stevens und Manet deutliche Parallelen ersichtlich. Das Kleid und damit der Auftritt der Frau ist dominant, alle anderen Aspekte treten in den Hintergrund. In diesem Kontext sind unter anderem die Reduktionstheorien anwendbar.

Eva Gonzalès arbeitete stetig daran, sich in ihrem Schaffensprozess über eine immer heller werdende Farbpalette von Manets Einfluss zu entfernen. 1873 und 1875 nahm sie an dem *Salon des Refusés* teil und stellt ihr bedeutendstes Gemälde *Loge im Théâtre des Italiens*⁸⁰¹ aus, das von der Jury abgelehnt wurde.⁸⁰²

Nach dreijähriger Verlobungszeit heiratet Gonzalès 1879 den Kupferstecher Henri Guérard, mit dem sie gerne die Farm Saint-Siméon an der Küste der Normandie besucht. Das Ehepaar verkehrt in dem Künstlerkreis von Eugène Boudin, Claude Monet, Norbert Goeneutte, Paul Cézanne und Félix Braquemond. 1883 bringt Eva Gonzalès einen Sohn zur Welt. Erst kurz vor der Geburt hatte sie von Manets Tod erfahren und bedauerte, an seiner Beerdigung nicht teilnehmen zu können. Fünf Tage später stirbt sie selbst, 34 Jahre alt, an einer Embolie. Ihre letzte Ruhestätte auf dem Friedhof Montmartre zu Paris kennt kaum jemand, obwohl sie hier im Mai 1883 unter großer Anteilnahme zahlreicher Persönlichkeiten der Pariser Kunstwelt beigesetzt wurde. Den Sohn Jean Raimond ziehen sein Vater und ihre Schwester Jeanne auf, die Guérards zweite Frau wird.⁸⁰³

⁸⁰⁰ Vgl. Laurence 2017, S. 249

⁸⁰¹ Eva Gonzalès: *Loge im Théâtre des Italiens*, 1874.

⁸⁰² Vgl. Laurence 2017, S. 32.

⁸⁰³ Vgl. ebd.



Abb. 70:
Eva Gonzalès, 1870.



Abb. 71:
Eva Gonzalès, 1879.



Abb. 72:

Alfred Stevens: Eva Gonzalès am Flügel, 1879.

Die französische Bildhauerin Camille Claudel verbringt ihre Kindheit in Villeneuve-sur-Fère, einem kleinen Dorf in der Champagne. Dort wird sie am 08. Dezember 1864 als Camille Rosalie Claudel das zweite Kind der Familie geboren.⁸⁰⁴ Ein Jahr nach der Eheschließung mit dem Finanzbeamten Louis-Prosper Claudel hatte Louise-Athanaïse, geborene Cerveaux, einen Sohn zur Welt gebracht, der wenige Tage nach der Geburt starb. Ein Jahr später wurde die Tochter Camille geboren, zwei Jahre darauf Louise und weitere zwei Jahre später Paul.⁸⁰⁵ „Man war zwar nicht ausgesprochen wohlhabend, gehörte jedoch seit langem schon, allem Anschein nach seit dem 17. Jahrhundert, zum Bürgertum. [...] In Villeneuve residierten die Claudels wie Landadelige.“⁸⁰⁶ berichtet Reine-Marie Paris, eine Enkelin Paul Claudels über den Hintergrund der Familie. Nach dem Besuch einer Nonnenschule erhält Camille Claudel zusammen mit den Geschwistern Privatunterricht bei einem Hauslehrer. Bereits mit 12 Jahren verkündet sie den Wunsch, Bildhauerin zu werden und der Vater unterstützt ihre unkonventionelle Vision, ganz im Gegensatz zu ihrer Mutter.⁸⁰⁷ Er lässt die ersten Modellversuche von dem Bildhauer Alfred Boucher begutachten und folgt dessen Rat, ihre Begabung zu fördern. Camille Claudel ist 17 Jahre alt, als sie nach Paris reist, um dort Kurse in der privaten Schule Colarossi zu belegen, wichtiger ist ihr jedoch die Arbeit in einem eigenen kleinen Atelier, das sie mit drei jungen englischen Bildhauerinnen teilt. Regelmäßig erhalten die Künstlerinnen eine Revision über ihren Arbeitsstand durch die Besuche von Alfred Boucher.⁸⁰⁸ Erste Arbeiten aus Claudels frühem Werk sind vor allem Porträts von Familienangehörigen, besonders ihres Bruders Paul, zu dem sie ein sehr vertrautes und auf gegenseitiger Anerkennung beruhendes Verhältnis pflegt. Er schildert im Gegenzug seine offene Bewunderung für seine Schwester in dem Vorwort des Katalogs zu Camille Claudels Ausstellung ihrer Werke im Jahr 1951: „Ich sehe sie vor mir wie damals, dieses hochmütige junge Mädchen im triumphalen Glanz der Schönheit und des Genies, und mit dieser magischen Anziehungskraft, von der ich mich als Kind oft betören ließ.“⁸⁰⁹ Herausragend ist die Büste der *alten Helene*⁸¹⁰, mit den extrem ausgeprägten Lebensspuren im Gesicht, die nicht nur als ein realistisches Porträt

⁸⁰⁴ Vgl. Paris, Reine-Marie: Camille Claudel 1864-1943. Frankfurt a. M. 1989, S. 19.

⁸⁰⁵ Schweers, Andrea: Camille Claudel (1864-1943): Begegnung mit einer Vergessenen. In: Duda, Sibylle; Pusch, Luise F. (Hg.): Wahnsinns-Frauen. Frankfurt a. M. 1992, S. 146-173, hier S. 148.

⁸⁰⁶ Ebd., S. 20.

⁸⁰⁷ Vgl. ebd. S. 23. Reine-Marie Paris betont die Ungeduld Louise Claudels gegenüber Camille als „aufbrausende und ungeliebte Tochter“, jedoch konnte sie Camilles Berufswunsch nicht verhindern.

⁸⁰⁸ Paris 1989, S. 27.

⁸⁰⁹ Claudel, Paul: L'Oeil écoute. Paris 1964, S. 20.

⁸¹⁰ Camille Claudel: *Die alte Helene*, Bronze, 1882.

bewertet werden darf, sondern vielmehr den Beginn für Claudels persönlich geprägten Naturalismus kennzeichnet.⁸¹¹

Als Rodin im Jahr 1883 die Lehrerstelle im Atelier der Bildhauerinnen übernimmt, hat Claudel ihre Hochbegabung längst unter Beweis gestellt. Auguste Rodin⁸¹², fast 24 Jahre älter als sie, ist ein bereits bekannter und kontrovers rezipierter Bildhauer, wird jedoch erst um 1900 der weltweit renommierte Künstler.⁸¹³ An den entscheidenden Jahren seiner öffentlichen Durchsetzung hatte Claudel einen großen Anteil, der durch die unterschiedliche Rezeption – auch den kommenden unterschiedlichen Lebenswegen der beiden Künstler – einer Marginalisierung unterliegt. Rodin ist fasziniert von seiner jungen Schülerin, deren außergewöhnliches Talent er augenblicklich erkennt und deren Persönlichkeit ihn zutiefst beeindruckt.⁸¹⁴

Nur für kurze Zeit ist Claudel die Schülerin Rodins. Zwei Jahre nach ihrer Begegnung stellt er sie und Jessie Lipscomb als Werkstattgehilfinnen in seinem Atelier ein (Abb. 74). Die beiden jungen Frauen wurden hier in Arbeitskleidung abgelichtet. Unter dem Kittel ist vor allem bei Claudel deutlich die Konstruktion eines *Cul de Paris* erkennbar (vgl. 3. Kapitel, Abb. 15). Offensichtlich entledigten sich die Bildhauerinnen selbst bei schwerer bildhauerischer Tätigkeit nicht der Krinoline und waren damit über die schweren vestimentären Konstruktionen physisch doppelt belastet. Auch die Frage nach dem materiellen Verdienst der Frauen stellt sich: Bis heute wurden keine Belege für eine regelmäßige Bezahlung der beiden jungen Bildhauerinnen gefunden.⁸¹⁵ Durch Rodin erhält Claudel allerdings großartige Arbeitsmöglichkeiten durch die Verfügbarkeit des Materials und der Modelle, und sein Monitoring – sie hingegen wird intensiv von Rodin als Muse und Arbeitskraft vereinnahmt. Diese Vereinnahmung, so Andrea Schweers, ist derart weitreichend, „dass ihr faktischer Anteil am Werk Rodins bis jetzt nicht analysiert werden konnte.“⁸¹⁶ Es konnte bewiesen werden, dass Claudel die Entwürfe Rodins in Marmor übertrug, für verschiedene Figuren Hände und Füße gestaltete, Modell saß

⁸¹¹ Vgl. Paris 1989, S. 30.

⁸¹² Auguste Rodin (1840-1917) begegnete Claudel gemäß Cassar 1883, nach Morhardt erst 1888. Vgl. ebd., S. 31.

⁸¹³ Schweers 1992, S. 146-173, hier S. 150 f.

⁸¹⁴ Vgl. Paris 1989, S. 31-34.

⁸¹⁵ Cassar, Jacques: Dossier Camille Claudel. Paris 1988. S. 69-72.

⁸¹⁶ Schweers 1992, S. 146-173, hier S. 151, 169. In der Zeit engster Zusammenarbeit Claudels mit Rodin ließ Claudel scheinbar eine Signatur Rodins auf den Werken Claudels zu. Für die Schülerin zunächst ehrenwert, erwuchs später die Haltung Claudels von Rodin diesbezüglich hintergangen worden zu sein. Die Kunsthalle Bremen kaufte 1960 den Bronzeguß *Giganti*, eine Arbeit von 1885, an. Dieser war mit dem Namenszug A. Rodin versehen. 1967 wurde der Irrtum aufgedeckt – die Kunsthalle Bremen ist damit das einzige deutsche Museum, das im Besitz eines Werkes Camille Claudels ist.

und zur wichtigsten Beraterin Rodins wurde. Demnach ist zu vermuten, dass sie einen großen Anteil ihrer Arbeit in sein Werk einbrachte.⁸¹⁷

1888 erhält sie zum ersten Mal eine öffentliche Anerkennung beim Salon des Artistes français für ihre Darstellung eines liebenden Paares, *Sakuntala*⁸¹⁸ oder *Die Hingabe*. Im selben Jahr aber erfährt sie einen ersten Bruch in ihrem bis dahin gradlinigen und erfolgreichen Lebenslauf. Bisher war es ihr gelungen, ihre so unterschiedlichen Lebenswelten voneinander getrennt und in einem Gleichgewicht zu halten. Sie wohnt mit Mutter und Geschwistern in der gutbürgerlichen Umgebung des Boulevards de Port-Royal, tagsüber arbeitet sie in Rodins Atelier. Die Eltern Claudel machten sich keine Vorstellung von dieser Umgebung, in der ihre Tochter sich täglich bewegte, und sie wussten auch nichts Genaueres über das Verhältnis zwischen ihr und Rodin. In Dankbarkeit gegenüber dem Lehrer ihrer Tochter laden sie ihn und Rose Beuret, seine Lebensgefährtin, zu sich ein und sind entsetzt, als sich ihnen die wahren Verhältnisse offenbaren. Mit der Mutter kommt es auf diese Weise zum endgültigen Bruch. Vielleicht noch schwerer für die psychische Stabilität Camille Claudels wiegt wohl, dass auch der Vater die moralische Entrüstung teilt, zumindest behauptet das Madame Claudel.⁸¹⁹ Sie zieht an den Boulevard d'Italie, und Ende des Jahres mietet Rodin in derselben Straße eine romantische, halbverfallene Villa als gemeinsames Atelier.⁸²⁰ Durch das Zerwürfnis mit den Eltern verliert Claudel ihren emotionalen und materiellen Schutz und die Illusion, sie könne auf Dauer das Leben einer Tochter aus gutbürgerlichem Haus mit ihrer Arbeit als Bildhauerin vereinbaren. Sie fasst den Entschluss, sich mit Ende Zwanzig künstlerisch selbständig zu machen, ihre Zeit als Schülerin von Rodin zu beenden und eine unabhängige Karriere als Bildhauerin aufzubauen.⁸²¹ Mit der Gründung ihres eigenen Ateliers beendet Claudel zunächst beruflich, später auch privat, die Beziehung zu Rodin. Eine Zeitlang versucht Rodin noch, brieflich mit ihr in Verbindung zu bleiben, vermittelt ihr Beziehungen zu Kritikern und Privatkunden, aber als ihr klar wird, dass die fortgesetzte berufliche Nähe zu Rodin ihr mehr schadet als nützt, will sie auch davon nichts mehr wissen. Nach 1898 bricht sie endgültig jeden Kontakt ab. Für ihre Arbeit erweist sich dieser emanzipierte Schritt als außerordentlich fruchtbar: 1892 präsentiert

⁸¹⁷ Vgl. Paris 1989, S. 33.

⁸¹⁸ Camille Claudel: *Sakuntala*. Marmor, 1905.

⁸¹⁹ Vgl. Paris 1989, S. 33.

⁸²⁰ Ende 1888 erweiterte Rodin die Zahl seiner Ateliers um eine zusätzliche Arbeitsstätte, die Folie Neubourg am Boulevard d'Italie 68. Es war ein zwar verkommenes, aber einst prachtvolles Gebäude von klassischen Proportionen, umschlossen von einem Garten voll wuchernden Unkrauts, das ehemalige Liebesnest von George Sand und Alfred de Musset. Vgl. Descharnes, R.; Chabrun, J. F.: *Auguste Rodin*. Lausanne 1967, S. 148.

⁸²¹ Vgl. Paris 1989, S. 57 f.

sie die schon vier Jahre vorher fertiggestellte *Büste Rodins*⁸²² im Salon, ein Werk, das in seiner bewegten Oberflächenstruktur wie kein anderes von Gestaltungsprinzipien ihres Lehrers inspiriert ist – als ein Selbstporträt von Rodin aus ihrer Schöpfung.

Anlässlich der Salonausstellung des folgenden Jahres präsentiert sie ihr Werk der *Walzer*⁸²³, eine extrem ins Asymmetrische gezogene, von wehenden Stoffen umhüllte Darstellung eines tanzenden Paares, und die *Clotho*⁸²⁴, halblebensgroßes Aktbild einer ausgemergelten alten Frau, die in ihr langes Haar eingesponnen und verwickelt ist wie in die Fäden des Schicksals. Diese Arbeiten, wie auch die spätere Dreiergruppe *Das reife Alter*⁸²⁵ bekommen einen symbolischen Gehalt, der über die naturalistische Darstellungsweise Rodins hinausgeht. Mit beeindruckender Empathie setzt sie sich in ihrem Werk mit den großen Fragen menschlicher Existenz auseinander: Erotik, Liebe, Alter, Verfall und Tod. Parallel dazu nimmt sie das Thema Porträt mit Alltagsszenen und Beobachtungen der Natur wieder auf. Das einzige erhaltene Beispiel dieser Werkserie ist die Gruppe *Die Schwätzerinnen*⁸²⁶, deren lebendige und lebensfrohe Thematik neue Standards für die Raumerfahrung in der zeitgenössischen Bildhauerei setzt.⁸²⁷

Die fruchtbarsten Jahre ihrer künstlerischen Entwicklung etwa bis 1897 oszillieren zwischen Hoffnung und Verzweiflung – dem zunehmenden Lob von Seiten der Kunstkritik steht materieller Misserfolg gegenüber, in Aussicht gestellte Aufträge werden wieder zurückgezogen, die Protektion durch Rodin bei der neugegründeten, antiakademischen Kunstgesellschaft bringt ihr offensichtlich Neid und Missgunst der Künstlerkollegen ein. Hinzu kommt ihre gescheiterte Beziehung zu Rodin. Seit Auflösung der Ateliergemeinschaft lebt und arbeitet Claudel am Boulevard d'Italie und hat die Rolle der bewunderten Schülerin und Muse zugunsten von künstlerischer Selbständigkeit hinter sich gelassen. Wohl finden einige Kaufinteressenten und Journalisten den Weg in dieses abgelegene Atelier, aber Camille Claudels Kontakte zu ihrer Umwelt sind sehr reduziert. Das Lob der Kunstkritiker ist vielversprechend – und von Anfang an zwiespältig.⁸²⁸ Keine der positiven Rezensionen kommt ohne deutlichen Verweis

⁸²² Camille Claudel: *Die Büste Rodins*. Bronze, 1892.

⁸²³ Camille Claudel: *Der Walzer*. Bronze, 1905.

⁸²⁴ Camille Claudel: *Clotho*. Gips, 1893.

⁸²⁵ Camille Claudel: *Das reife Alter*. Gips, 1895.

⁸²⁶ Camille Claudel: *Die Schwätzerinnen*. Onyx und Bronze, 1897.

⁸²⁷ Vgl. Schweers 1992, S. 154 f.

⁸²⁸ Braisne, Henry de: Camille Claudel, in: *Revue idéaliste*, 01.10.1897, zitiert nach Cassar 1988, S. 408.

auf ihren Lehrer aus (Abb.76), den Bewunderern Rodins gilt sie als exquisite Schülerin, die die Ideen des Meisters ergänzt.

Für Claudel, im Gegensatz zu Rodin, setzt sich das Lob der Kunstkritik nicht in materielle Erfolge um. Erst ein öffentlicher Denkmalauftrag hätte ihren Namen wirklich bekannt gemacht, doch zweimal wird sie abgelehnt.⁸²⁹ Mit Ankäufen durch den staatlichen Kulturfonds ergeht es ihr nicht viel besser. Der Inspektor der Kultusbehörde bewundert zwar die „Ausführung von perfekter Virtuosität“ des *Walzers*, ein schon zugesagter Ankauf wird aber wieder rückgängig gemacht. Für den Gipsentwurf zum *reifen Alter* soll sie 2500 Francs erhalten, doch sie muss vier Jahre lang brieflich protestieren, um für das fertiggestellte Werk bezahlt zu werden. Der in Aussicht gestellte Folgeauftrag für einen Bronzeguss wird kommentarlos im Juni 1899 zurückgenommen.⁸³⁰ Da vermutet sie hinter solchen Misserfolgen bereits die Intrigen Rodins. Und noch mehr erzürnt sie das Schicksal ihrer in Marmor geschlagenen *Clotho*. Eine Gruppe von Künstlern, darunter Rodin, hatten die Arbeit angekauft anlässlich eines Banketts zu Ehren des Malers Puvis de Chavannes und wollten sie dem *Musée de Luxembourg* spenden. Da Rodin sich aber, wie allgemein bekannt war, mit der Museumsleitung überworfen hatte, nahm diese die Arbeit nicht an, so dass die *Clotho*, in den Besitz Rodins verschwand und bis heute als verschollen gilt.⁸³¹ Die Verbitterung über diesen Vorfall bedeutet das endgültige Ende der Beziehung zwischen Claudel und Rodin.

Resigniert schreibt Camille Claudel zu dieser Zeit an Eugène Blot: „Ich hätte besser daran getan, mir schöne Kleider und schöne Hüte zu kaufen, die meine natürlichen Vorzüge zur Geltung bringen, als mich meiner Leidenschaft für zweifelhafte Kunstwerke und mehr oder minder abstoßende Gruppen hinzugeben. Diese unselige Kunst ist eher für die großen Bärte und gräßlichen Dummköpfe gemacht als für eine Frau, die von Natur aus relativ gut ausgestattet wurde.“⁸³² An Rodin schreibt sie: „[...] Ich bin ausdrücklich nicht in der Lage, mich photographieren zu lassen. Ich war krank. Mein Gesicht ist entstellt, und ich besitze auch keine für mich schmeichelhafte Kleidung.“⁸³³

Als in Paris der Jahrhundertwechsel mit einer prächtigen Weltausstellung gefeiert wurde, reicht Claudel drei Arbeiten ein, von denen zwei von der Jury abgelehnt werden, die dritte

⁸²⁹ Schweers 1992, S. 157.

⁸³⁰ Vgl. Cassar 1988, S. 78; vgl. auch Schweers 1992, S. 158.

⁸³¹ Cassar 1988, S. 360.

⁸³² Undatierter Brief von Camille Claudel an ihren Freund Eugène Blot, zitiert nach Cassar 1988, S. 415.

⁸³³ Undatierter Brief von Camille Claudel an Auguste Rodin, Archiv des Musée Rodin.

zieht sie daraufhin zurück. Auguste Rodin setzt sich den Entscheidungen der Jury erst gar nicht aus, er lässt auf eigene Kosten einen Pavillon nur zur Präsentation seiner Werke bauen, sein Erfolg ist überwältigend. Ab diesem Zeitpunkt kontrastieren die Lebenswege von Claudel und Rodin derart, wie es nur ein Gesellschaftssystem des 19. Jahrhunderts vollbringen kann – dem Genie ist ein Geschlecht eingeschrieben: Der Künstler ist männlich und in diesem Fall Rodin.⁸³⁴

Obwohl die Bildhauerin im selben Jahr Eugène Blot begegnet, einem gegenüber jungen Nachwuchskräften aufgeschlossenen Kunsthändler, der einige ihrer Arbeiten in höheren Auflagen in Bronze gießen lässt, kann diese Ermutigung ihr keinen neuen Auftrieb geben. Die finanziellen Sorgen sind groß, hinzu kommen gesundheitliche Probleme und die schlechten Lebensbedingungen in ihrer düsteren Zweizimmerwohnung am Quai Bourbon, ihrem letzten Atelier, das sie 1899 bezogen hatte.⁸³⁵ Unter der Notwendigkeit, für den täglichen Lebensunterhalt verdienen zu müssen, leidet auch ihre Kunst. Die Entwicklung der fruchtbaren 1890er Jahre findet keine Fortsetzung. Obwohl sie noch einige beachtliche Werke schafft, zeugt ihre Kunst mehr denn je von einer rastlosen Suche. 1905 organisiert Eugène Blot mit 13, vor allem älteren Arbeiten die alleinige Einzelausstellung, die zu ihren Lebzeiten stattfand, eine Werkpräsentation, die von Seiten der Kritiker große Anerkennung fand, jedoch nicht die kauffreudigen Kunstliebhaber überzeugte.⁸³⁶

Aus den letzten Jahren in Freiheit ist nur noch wenig bekannt. Henry Asselin, ein Journalist, der sie in ihrem Atelier mehrfach besucht, beschreibt die 40-Jährige: „Das Leben hatte sie gezeichnet, gnadenlos entstellt. Die extreme Vernachlässigung ihrer Kleidung und ihres Auftretens, das völlige Fehlen von Eitelkeit, ein matter, welker Teint, vorzeitige Falten, unterstrichen eine Art von physischem Verfall [...]“⁸³⁷ Ihr Misstrauen, das zunächst gegen eine allgemeine Öffentlichkeit gerichtet war, gilt nun vor allem Rodin. Durch Vorwürfe macht sie sich überall unbeliebt, sie schreibt harsche Briefe an die Kulturbehörde und gerät mit privaten Käufern und Käuferinnen in Differenzen. In zwei unbekanntenen Männern, die sie in ihrem Atelier überfallen wollten, meint sie Modelle Rodins zu erkennen. In einem letzten Akt der Zerstörung richtet sich Claudels Wut schließlich ab 1905 auch gegen ihr Werk und damit gegen sie selbst:

⁸³⁴ Cassar 1988, S. 177-188. Der Briefwechsel zwischen Claudel und Rodin ab 1900 macht dies besonders deutlich.

⁸³⁵ Schweers 1992, S. 159.

⁸³⁶ Eugène Blot an Camille Claudel am 03.09.1932, zitiert nach Paris 1989, S. 143.

⁸³⁷ Asselin, Henry: *La vie douloureuse de Camille Claudel, sculpteur*. Paris 1956, zitiert nach Cassar 1988, S. 442.

„[...] Von diesem Moment an zertrümmerte Camille jeden Sommer systematisch mit gezielten Hammerschlägen alles, was sie im Laufe des Jahres geschaffen hatte. [...]“⁸³⁸ Eine Woche nach dem Tod des Vaters 1913 lässt Paul, auf Veranlassung der Mutter, sie in eine Irrenanstalt einweisen. Dort, in Montdevergues in der Nähe von Avignon, verbringt sie noch 30 Jahre, ohne je wieder zu zeichnen oder zu modellieren. Sie stirbt 1943 mit 79 Jahren an Altersgebrechen und Folgen der kriegsbedingten schlechten Versorgung und wird auf dem anonymen Gräberfeld der Anstalt beerdigt. Es gibt keinen Grabstein von ihr und auch keinen persönlichen Nachlass, bis auf ihre Kunst.⁸³⁹



Abb. 73:
Photographie César: Camille Claudel, 1884.

⁸³⁸ Undatierter Brief von Claudels Freund Henry Asselin, zitiert nach Paris 1989, S. 77.

⁸³⁹ Schweers 1992, S. 146-173.



Abb. 74:
Camille Claudel und Jessie Lipscomb in ihrem Atelier
in der rue Notre-Dame-des-Champs 117, 1887.



Abb. 75:

Winslow Homer: Art Students and Copyists in the Louvre, 1867. Wood engraving.
Harper's Weekly, 11 January 1868.

M

N°

ADRESSE TÉLÉGRAPHIQUE :

Courpress PARIS

TÉLÉPHONE

N° 101.50

ASCENSEUR

Le COURRIER de la PRESSEFondé en 1880. A. GALLOIS, Directeur
21, BOULEVARD MONTMARTRE. PARIS
FOURNIT COUPURES DE JOURNAUX & DE REVUES
SUR TOUS SUJETS & PERSONNALITÉSLE COURRIER DE LA PRESSE
reçoit sans frais, les **ABONNEMENTS**
et **ANNONCES** pour tous les Journaux et
Revtés.Journal : *Journal de l'Aisne*Date : *19 MAI 1898*Adresse : *Laon*

Signé :

Soissons. — Parmi les artistes exposant cette année à la Société nationale des beaux arts, nous remarquons notre aimable compatriote, Mlle Claudel, élève de Rodin, dit le *Progrès de l'Aisne*.

Elle a exposé un buste d'Hamadryade qui est très remarqué. Ce marbre, au lieu d'être poli, l'éché, musqué, sans énergie, comme la plupart des nymphes antiques et de déesses de l'Olympe, est au contraire vivant; il dégage une impression de vie, d'ardeur nerveuse; on sent, sous le rire, une expression rustique, sauvage même; un rayon de soleil parcourt le visage, la chair frissonne, la gorge palpète, fiévreuse. C'est bien là, la belle fille, fière et farouche des forêts sombres, la descendante de la Velleda druidique.

Mlle Claudel a encore une ébauche, un croquis de jeune femme à genoux, près de la cheminée, la figure penchée sur le foyer. C'est pris sur le vif, c'est naturel, mais gracieux et l'on s'y attache. Il y a dans cette figurine une pensée émouvante.

TARIF : 0 fr

Tarif réduit,
d'avance, sans
de temps limité

Abb. 76:

Le Courrier de la Presse, 12.05.1898.



Abb. 77:

Photographie César: Camille Claudel, um 1884.



Abb. 78:
Camille Claudel.



Abb. 79:

Camille Claudel, um 1935.

4.2. Das Spannungsfeld der gesellschaftlichen vestimentären Normkonformität und ihrer Devianz

4.2.1. Identifikations- und Selbstkonstruktion

Das Zeichensystem der Kleidung konstruiert und beglaubigt im 19. Jahrhundert verstärkt das vorherrschende gesellschaftliche Bild von Weiblichkeit und Männlichkeit. Dabei forcieren die zeitgenössischen Diskurse eine Darstellung der Geschlechtsidentität als von der Natur vorgegeben. „Je konsequenter aus der biologischen Verschiedenheit der Geschlechter scharf konturierte Geschlechtscharaktere abgeleitet werden,“ bemerken dazu Andrea Stoll und Verena Wodtke-Werner, „desto politischer wird der Kampf um die Hose. Denn die anatomischen Befunde werden psychologisch überzeichnet und sozial-moralisch ausgebeutet.“⁸⁴⁰ Die vestimentäre Kommunikation erfolgt über eine Polarisierung der Geschlechter, die zuvor als eine vom Naturgesetz legitimierte Biologisierung erklärt wurde.⁸⁴¹ Die natürliche Differenz in allen Bereichen wird intoniert – bei der Frau über das Korsett und die Krinoline – und schließlich als entindividualisierter Modekörper in Sanduhrform der weiblichen Figur. Die Kleidung der Frau dient in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neben der Inszenierung eines Idealkörpers auch der Einschränkung der Motorik vor allem außerhalb der häuslichen Umgebung, die Silvia Bovenschen in ihren Reduktionstheorien adressiert.⁸⁴² Beim Mann äußert sich der

⁸⁴⁰ Stoll; Wodtke-Werner 1997, S. 102-103.

⁸⁴¹ Ebd., S. 102.

⁸⁴² Vgl. Bovenschen 1979, S. 11.

vestimentäre Auftritt vor allem über den klassischen, dunkelfarbigen Anzug des *Ancien Régime*, in der Silhouette, die bis zum heutigen Tag vorherrscht.⁸⁴³

Den vestimentären psychischen Funktionen des Schutzes, der Verbergung der Scham und des Schmückens des menschlichen Körpers⁸⁴⁴ kommt vor allem ab 1850 die Erweiterung des Körper-Ichs hinzu.⁸⁴⁵ Flügel weist auf verschiedene Faktoren hin, die zur Entwicklung derartiger physischer Assoziationen beigetragen haben, dazu benennt er die Farbe, Reichlichkeit, Stärke, Steifheit und Enge der Kleidung. Anhand der Farben lassen sich in psychologischer Hinsicht Verbindungen schaffen, die unweigerlich zu einer Assoziation beitragen: So wird die Farbe Schwarz bis heute mit Seriosität assoziiert, die Farbe Weiß wiederum mit Unschuld und moralischer Makellosigkeit.⁸⁴⁶ Flügel benennt zudem den Aspekt der strahlenderen Farben, die seiner Auffassung nach einem ungehemmten Ausdruck der Gefühle dienen.⁸⁴⁷

Der Aspekt der Reichlichkeit eröffnet das zeitgenössische dialektische Feld der Kleidung versus Körper: Einerseits schwingt die asketische Vorstellung vom Körper als einer Quelle sündiger Leidenschaften mit, die man am besten durch möglichst alles verhüllende Kleidung abtöten oder in den Griff bekommen kann.⁸⁴⁸ Andererseits befindet sich in dieser vestimentären Reichlichkeit ein konfektionierter bis sexualisierter, überformter, idealisierter Körper. Dieser Widerspruch schien gerade in den 1860er bis in die 1890er Jahre einen besonderen Reiz auszumachen. Die Reichlichkeit ist hier durch eine materielle Opulenz sichtbar, die durch die Verhüllung den natürlichen Körper umso verführerischer erscheinen lässt.⁸⁴⁹ Es ist zu vermuten, dass die materielle Reichlichkeit der zeitgenössischen Moden paradoxerweise einen für das weibliche Individuum erfüllenden Aspekt der Erweiterung des Körper-Ichs in der Gruppe evozierte und über die vestimentäre kollektive Zugehörigkeit eine Sicherheit für den gesellschaftlichen Auftritt gab.

Die Schutzfunktion dicker Stoffe gegen bestimmte physische Gefahren dehnt sich gemäß Flügel unbewusst auf den moralischen Bereich aus. Der einstige Gebrauch der Ritterrüstung und ihre Assoziationen mit der Moraltradition des Rittertums haben gegebenenfalls zu dieser gedanklichen Verbindung beigetragen.⁸⁵⁰ Die robuste textile Materialität der zeitgenössischen

⁸⁴³ Vgl. Teichert 2013, S. 121.

⁸⁴⁴ Flügel 1930, S. 209.

⁸⁴⁵ Ebd., S. 224-231.

⁸⁴⁶ Vgl. Heller 1989, S. 94, 148.

⁸⁴⁷ Flügel 1930, S. 209.

⁸⁴⁸ Ebd.

⁸⁴⁹ Vgl. Leutner 2012, S. 237 f.

⁸⁵⁰ Vgl. Flügel 1930, S. 209.

Männermode steht in diesem Fall für einen möglichen psychischen Schutz und Halt einer in männlicher Kleidung auftretenden weiblichen Intellektuellen. Auch die weibliche Kleidung in den Portraitphotographien von George Sand, Sidonie Gabrielle Colette und Else Lasker-Schüler ist aus maskulin-konnotiertem, festen Stoff gefertigt. Die materielle Steifheit eines Stoffes oder eines konstruierten Kleidungsstückes wie dem Korsett oder der Krinoline evoziert die symbolische Gleichsetzung von physischer Steifheit und Geradlinigkeit mit moralischer Rechtschaffenheit und Standfestigkeit. Dieses Charakteristikum steht der konträren Beschaffenheit der lockeren, nachgiebigen und legeren Kleidung gegenüber.⁸⁵¹

Für den Aspekt der körperlichen Haltung kann die Enge der Kleidung von maßgeblicher Wichtigkeit sein, denn enganliegende Kleidungsstücke geben dem Körper tatsächlich physischen Halt und damit einhergehend auch Haltung.⁸⁵² In psychologischer Hinsicht erfolgt häufig die Assoziation auf den Bereich der Moral – so kann Enge aufgrund des festen Drucks auf den Körper synonym zur Kontrolle und Disziplin über uns selbst stehen. Wie bei der Steifheit wird auch hier der Gegenentwurf des Lockeren bis Zügellosen mit Unmoral gleichgesetzt. „Steifheit und Enge sind allerdings durch fachliche Symbolik überdeterminiert“⁸⁵³, gibt Flügel zu bedenken. Der steife Kragen etwa, bis in die Gegenwart ein Zeichen von Seriosität und Pflichtbewusstsein, sei zugleich das Symbol des erigierten Phallus. Männerkleidung, die am meisten mit Ernsthaftigkeit und Korrektheit in Verbindung gebracht wird, ist im Allgemeinen auch am stärksten von mehr oder weniger subtiler Phallus-Symbolik geprägt.⁸⁵⁴ Hier findet sich wiederum die Kompromissbildung von moralischen und instinktiven Faktoren, die nicht nur für viele neurotische Äußerungsformen, sondern auch für viele Aspekte der Kultur charakteristisch sind.

Die Funktionen des Schutzes vor moralischer Gefahr ist psychischer Natur, und gemäß Flügel ein Schutz gegen die allgemeine Unfreundlichkeit der Welt als solche; oder, eher psychologisch ausgedrückt, eine Absicherung gegen einen Mangel an Liebe. Er gibt dazu die folgenden Beispiele: „Wenn wir uns in einer unfreundlichen Umgebung – durch Menschen oder durch die Natur bedingt – aufhalten, neigen wir gewissermaßen dazu, uns zuzuknöpfen und unsere Kleidung eng an uns zu schmiegen. Wenn wir an einem kühlen Tag unser warmes Haus verlassen und uns schüttelnd auf die unfreundliche Straße begeben, stellen wir den Kragen hoch

⁸⁵¹ Vgl. ebd.

⁸⁵² Die Prägung der Körperhaltung durch die Kleidung erfolgt in Kapitel 4.2.2.

⁸⁵³ Flügel 1930, S. 253.

⁸⁵⁴ Vgl. Bancroft 2012, S. 67 f.

und hüllen uns so gemütlich wie möglich in den Mantel. Scheint die Sonne dagegen, so entledigen wir uns der Oberbekleidung oder tragen sie weniger eng, damit sie uns nicht mehr einhüllt und von der übrigen Welt trennt. Dieses Verhalten lässt sich meiner Meinung nach nicht gänzlich auf die Temperatur zurückführen.“⁸⁵⁵ Im Gegenteil handelt es sich um eine allgemeine Freundlichkeit, mit der eine Verbindung erwünscht ist. Hier bedarf es keiner Schutzschichten; vielmehr entsteht ein Verlangen mit den freundlichen Elementen in Verbindung zu kommen, da Liebe und Freundlichkeit mit Wärme konnotiert ist, Unfreundlichkeit hingegen mit Kälte.⁸⁵⁶

Die Kleidung und die Mode als Form der Kunst und des Schutzes gab den weiblichen Intellektuellen eine Möglichkeit, sich gesellschaftlich normkonform oder avantgardistisch zu artikulieren. Die Emanzipation bedeutete im 19. Jahrhundert, der ersten Welle des Feminismus, einen besonderen Kraftaufwand für die Frauen, die um grundsätzliche Freiheiten kämpften. Oft blieben sie bei den modisch vorgegebenen Kleidungs-codes, da diese in gewisser Weise ein Schutzversprechen für den Auftritt in der Öffentlichkeit gaben. Die weiblichen Intellektuellen, die avantgardistisch, mit männlich-konnotierter Kleidung erschienen – zunächst George Sand und Louise Aston, später Colette und Else Lasker-Schüler – haben diese nachweislich nicht absolut in ihren Alltag integriert, sondern als Narrativ des Liminalen.⁸⁵⁷ Den weiblichen Intellektuellen wurden durch den Auftritt in männlicher Kleidung und der Aneignung des männlichen Habitus gesellschaftliche Zugänge möglich, die einer Frau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch verwehrt blieben. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts änderte sich die gesellschaftliche Zuschreibung der Geschlechterdichotomie sukzessive.

⁸⁵⁵ Flügel 1930, S. 253.

⁸⁵⁶ Vgl. ebd., S. 253-256. Flügel verweist in diesem Zusammenhang auf die evolutorischen Begebenheiten: „Allem Anschein nach ist diese Verbindung, wie so viele andere sprachliche Assoziationen, tief in unserer mentalen Struktur verwurzelt und unsere Reaktion auf bzw. unser Gefühl von Kälte und Hitze in großem Maße unbewusst von diesen psychischen Gleichsetzungen bestimmt. Es mag vielleicht sogar sein, daß manche Menschen im allgemeinen kälteempfindlicher sind als andere, weil sie in ihrem Leben zu wenig Liebe spüren. Andere wiederum mögen vielleicht keine Wärme, weil sie Angst davor haben ihrem Liebesbedürfnis freien Lauf zu lassen. Als gesichert kann jedenfalls gelten, dass bei gewissen Menschen Phasen der Depression, Ängstlichkeit, Einsamkeit oder des Heimwehs mit einem Wunsch nach wärmerer Kleidung als gewöhnlich korrelieren.“

⁸⁵⁷ Die Ausführungen dazu sind in Kapitel 3.3.1. zu finden.



Abb. 80:
Josef Danhauser: Liszt am Flügel, 1840.
Staatliche Museen, Berlin.



Abb. 80: Josef Danhauser: Liszt am Klavier, 1840. Detail von George Sand.



Abb. 80: Josef Danhauser: Liszt am Klavier, 1840. Detail von Daniel Stern.

Das einzige aufgefundene Gruppenportrait mit weiblichen und männlichen Intellektuellen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat Joseph Danhauser, einer der Hauptvertreter der bürgerlichen Genremalerei im Wiener Vormärz, 1840 geschaffen (Abb. 80). Das hier als Hellogravüre gezeigte Gemälde fängt die romantische Stimmung des Pariser Kreises um Franz Liszt und seine besondere Verehrung Ludwig van Beethovens ein. Im Zentrum der Komposition musiziert Liszt an einem Flügel, hinter ihm stehen Victor Hugo, Niccolò Paganini und Gioachino Rossini. Vor dieser Gruppe sitzen in Sesseln Alexandre Dumas d.Ä. und George Sand, zu Füßen Liszts, vom Betrachter abgewandt, kauert in träumerischer Pose Marie d'Agoult, alias Daniel Stern. Die Blickachsen aller Personen sind, mit Ausnahme Marie d'Agoults, die den Kopf gesenkt hat, ohne Ausnahme nach rechts gewandt und finden im inspirierten Blick Liszts auf die vor dem Fenster auf dem Flügel stehende Beethoven-Büste ihren Kulminationspunkt. In der Darstellung dieser Büste, der Abbildung einer von Joseph Danhauser modellierten Plastik, wird die Besonderheit der Person Beethovens und seine Bedeutung für den Kreis der Anwesenden herausgestellt.⁸⁵⁸

Dieses Detail George Sands innerhalb dieses Kreises zeigt sie im Mittelpunkt der Herrschaften, mit ihrer rechten Hand deutet sie auf das Buch, welches Alexandre Dumas d.Ä. in seiner Hand hält. Ihre linke Hand hält eine Zigarillo, sie ist die einzige rauchende Person des Kreises und habitualisiert eine männlich konnotierte Handlung für sich. Vestimentär besteht kein Unterschied zu den anwesenden Herren, Sand verdeckt lediglich ihre weiblichen Rundungen mit einem übergroßen purpurfarbenen Mantel, der halb auf dem Sessel, und halb auf ihrem Bein ausgebreitet ist. Daniel Stern (Marie D'Agoult) hingegen ist kompositorisch als Außenseiterin des Kreises dargestellt, was unweigerlich die Frage nach der Gruppenzugehörigkeit aufwirft. Sand wird mit Stern verglichen und kontrastiert; sie trägt Männerkleidung und raucht eine Zigarette, während Stern ein elegantes Kleid der zeitgenössischen weiblichen Mode trägt und dem Betrachter den Rücken zuwendet. Die Normkonformität der vestimentären Codes wird bei Daniel Stern deutlich: In Schnürmieder und Krinoline gekleidet bediente sie sich des traditionellen Bildes der Frau.

Alison Bancroft bezieht sich in ihrem Werk *Fashion and Psychoanalysis* auf Lacan und betont die Pionierleistung der Avantgarde: „Just as Lacan was insistent that cultural forms and

⁸⁵⁸ Vgl.: Sand 2004, S. 1552 f.

practices could not be put 'on the couch', as it were, fashion here has not been 'on the couch', but instead has been read as paradigms of psychoanalytic concepts themselves."⁸⁵⁹

In den ausgehenden 1910er und innerhalb der 1920er Jahren dominierte schließlich der modische Typus der Garçonne, der Jünglingsfrau, die sich der männlichen Habitualisierung durch einen kurzen Haarschnitt und einem knabenhaften Körper in geradem, den geschlechtlichen Körpermerkmalen entsagendem Schnitt, annahm. Auch der männliche Habitus über die Haltung, die Gestik und die Mimik wurde übernommen.

Es konnte herausgestellt werden, dass über die vestimentäre Kommunikation vier weibliche Intellektuelle einen Befreiungsakt ausübten. George Sand und Sidonie Gabrielle Colette ausgehend von Paris und Louise Aston und Else Lasker-Schüler ausgehend von Berlin. Die Recherche hat ergeben, dass bei weiteren weiblichen Intellektuellen aus diesem Zeitraum in den Metropolen Paris und Berlin die Anzahl der weiblichen Intellektuellen, die normkonform gekleidet waren, ergo den modischen Vorgaben entsprechend, gestiegen wäre. Der Widerstand zum gesellschaftlichen Normkonformismus – auch in Bezug auf die Kleidung – kann zu dieser Zeit der gesellschaftlich rigiden Vorgaben noch als Ausnahmeerscheinung gesehen werden. Nach genauer Analyse ist davon auszugehen, dass die weibliche Intellektuelle paradoxerweise Schutz in der gesellschaftlich vestimentären Normkonformität finden konnte, wollte sie gerade für die Rechte der Frau eintreten, und damit das Geschlecht verteidigen, das gesellschaftlich unterminiert war. Wenn ein modisches Ideal vorgegeben wird und sich in der Gesellschaft durchsetzt, bedarf es großer Kraft resultierend aus der Individualität, sich diesem Ideal zu widersetzen.⁸⁶⁰ Lediglich George Sand und Louise Aston haben die männliche Maskerade vestimentär für sich instrumentalisiert, um auch die öffentlichen und privaten männlichen Privilegien des 19. Jahrhunderts leben zu können, die für eine Frau nicht möglich waren. Den zahlreiche Bildquellen über das Aussehen von George Sand ist zu entnehmen, dass sie dieses vestimentäre Maskulinum nicht zu Ihrer Inszenierung einsetzte. Vielmehr wurde sie medial auf dieser Ebene inszeniert, um das Storytelling und damit das Marketing der ersten Stunde um ihre Person zu evozieren. Louise Aston ließ sich für ihren maskulinen Auftritt von dieser avantgardistischen Mode aus Paris inspirieren: Sie verkörperte die deutsche George Sand. Nachweislich ist das in ihrer Huldigung an ihr französisches Vorbild belegbar (Gedicht „An George Sand“) und gemäß diesem Bild wurde sie medial besprochen. Der mit dieser Kleidung

⁸⁵⁹ Bancroft 2012, S. 189.

⁸⁶⁰ Simmel 1995, S. 15-17.

einhergehende Freiheitsanspruch beinhaltete auch eine physische, sexuelle Befreiung. George Sand und später auch Sidonie Gabrielle Colette lebten ihre Bisexualität und machten für die Öffentlichkeit als zu Lebzeiten schon berühmte Persönlichkeiten kein Geheimnis aus dieser Neigung. Es konnte kein photographischer Nachweis von George Sand und Louise Aston in männlich konnotierter Kleidung dokumentiert werden, jedoch bei Sidonie Gabrielle Colette und Else Lasker-Schüler. Die emanzipierten vestimentären Auftritte Colettes und Lasker-Schülers werden zum einen den gesellschaftlichen Veränderungen und der damit einhergehenden Befreiung des weiblichen Körpers von Korsett und Krinoline um die Jahrhundertwende zuzuschreiben sein, ihrer Berufe als darstellende Künstlerinnen und außerdem der Etablierung des Bildmediums der Photographie.

Die modisch propagierte *Garçonne* lieferte ein neues, männlich habitualisiertes Bild für die Frau. Die Photographien Else Lasker-Schülers zeigen dieses modische Leitmotiv: Die abgeschnittenen, mittellangen Haare und die maskulin konnotierte schwarz-weiße Kleidung entsprechen nun den modischen Vorgaben – abgesehen von der Hose. Der modische Typus der *Garçonne* gab noch das Kleid vor, das in der Länge züchtig über das Knie reichte.⁸⁶¹ Eine Hosenmode für Frauen sollte sich ebenfalls erst in den 1960er Jahren durchsetzen und ist als Durchbruch der Emanzipationsbewegung der zweiten Welle bewertbar.⁸⁶² Auf den lesbaren medialen Inszenierungsanspruch der Modephotographie in Bezug auf die Geschlechterdichotomie weist Bancroft hin: „In terms of fashion photography, the conflicted self that is the inevitable consequence of being a self at all and psychic resistance to the compulsoriness of the masculine order in which the self is expected to operate are both apparent of readings in fashion photography.”⁸⁶³

⁸⁶¹ Loschek 1997, S. 213.

⁸⁶² Vgl. Gerhard 2009, S. 107-110, 120-122.

⁸⁶³ Bancroft 2012, S. 189.

4.2.2. Die Prägung der Körperhaltung durch die Kleidung

Wie kann der „körperliche Habitus“⁸⁶⁴ in möglicher Form von körperlichen Deformationen und Limitierungen über gesellschaftliche vestimentäre Moden – insbesondere durch Korsett und Krinoline in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – nun schlussendlich bewertet werden? Das die erste Welle der Emanzipation zeitlich mit der industriellen Revolution einhergeht und gleichzeitig den Höhepunkt der physischen Einschränkungen des weiblichen Körpers über die Kleidung zwecks eines gesellschaftlichen Ideals bildet, kann als Versuch gesehen werden, die Grenzen des menschlich Machbaren zu überschreiten – in physischer als auch psychischer Hinsicht. Foucault liefert eine mögliche Erklärung: „Mit dieser Unterwerfungstechnik bildet sich ein neues Objekt aus, das den mechanischen Körper langsam ablöst: den festen und beweglichen Körper, dessen Bild die Träumer der Disziplinarvollkommenheit so lange begeistert hatte. Dieses neue Objekt ist der natürliche Körper: ein Träger von Kräften und Sitz einer Dauer; es ist der Körper, der für spezifische Operationen mit ihrer Ordnung, ihrer Zeit, ihren inneren Bedingungen, ihren Aufbauelementen empfänglich ist. Indem der Körper zur Zielscheibe für neue Machtmechanismen wird, bietet er sich neuen Wissensformen dar. Es handelt sich mehr um einen Körper der Übung als um einen Körper der spekulativen Physik; eher um einen von der Autorität manipulierten Körper als um einen von Lebensgeistern bevölkerten Körper; um einen Körper der nützlichen Dressur und nicht der rationellen Mechanik.“⁸⁶⁵ Die neuen Wissensformen bedeuten hier den Weg in ein übermenschliches Dasein. Wie weit ist der Mensch über seinen Körper kontrollier- und perfektionierbar? Die besondere Qualität erhält die Sprache des Körpers durch ihre Sprachlosigkeit; Pierre Bourdieu

⁸⁶⁴ Bourdieu, Pierre: Glaube und Leib, in: ders.: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt a. M. 1987, S. 128.

⁸⁶⁵ Foucault 1994, S. 199.

spricht von der Körpersozialisation als von einer „stillen Pädagogik [...], die es vermag eine komplette Kosmologie, Ethik, Metaphysik und Politik über so unscheinbare Ermahnungen wie ‚Halte dich gerade!‘ oder ‚Nimm das Messer nicht in die linke Hand!‘ beizubringen und über die scheinbar unbedeutendsten Einzelheiten von Haltung, Betragen oder körperliche und verbale Manieren den Grundprinzipien des kulturell Willkürlichen Geltung zu verschaffen die damit Bewusstsein und Erklärung entzogen sind.“⁸⁶⁶

Die empirischen Kulturwissenschaften konzentrierten sich zunächst auf die Geschichte und Gegenwart der Lebensweise, während sie sich seit den 1970er Jahren vermehrt auf kulturelle Fragestellungen fokussiert. Dabei sind der Körper und seine Sprache elementare Bestandteile aller gesellschaftlichen Symbolsysteme über Begegnung, Arbeit und Kommunikation.⁸⁶⁷ Andrea von Hülsen-Esch weist explizit auf die Prägung der Körperhaltung durch die Kleidung hin. Sie konstatiert, nicht nur die Accessoires seien von großer Relevanz für die visuelle Kommunikationsfunktion der Kleidung, sondern auch der Schnitt mit der Länge und Weite der Kleidung, der eine bestimmte Körperhaltung des Trägers erzeugt, die wiederum einen bestimmten Eindruck induziert.⁸⁶⁸ Für das methodische Vorgehen in der Kleidungsforschung hat die Komponente der Körperhaltung noch nicht viel Beachtung gefunden, jedoch wird ihr Stellenwert gemäß von Hülsen-Esch immer wichtiger: „Die moderne Kleidungsforschung betont, dass der Körper, den die Kleidungsstücke umhüllen, und die Gestik, die durch sie bedingt wird, in jedem Fall bei der Objektforschung berücksichtigt werden müssen.“⁸⁶⁹ Der Mitteilungswert, der sich aus der Kleidung und der Körperhaltung des Trägers ereignet, ist prägnant und liefert im Zusammenhang mit der Geschlechterforschung beispielsweise auch Indizien zur Betonung der primären und sekundären Geschlechtsmerkmale.⁸⁷⁰

Der körperliche Habitus lässt in jeder Epoche auf den Individualcharakter und gruppen-, sowohl als auch klassenspezifische Unterschiede schließen. Die Haltung des weiblichen Körpers wurde durch die verschiedenen Epochen in unterschiedliche Zustände gebracht, die das gesellschaftliche Bild der Frau zu den jeweiligen Zeitpunkten sehr deutlich macht (Abb. 88). Kleidung induziert dabei eine bestimmte Haltung und fördert ein Meinungsbild der Merkmale

⁸⁶⁶ Bourdieu (a) 1987, S. 128.

⁸⁶⁷ Vgl. Foucault 2019, S. 9-11.

⁸⁶⁸ Vgl. Hülsen-Esch 2006, S. 157.

⁸⁶⁹ Ebd.

⁸⁷⁰ Vgl. ebd.

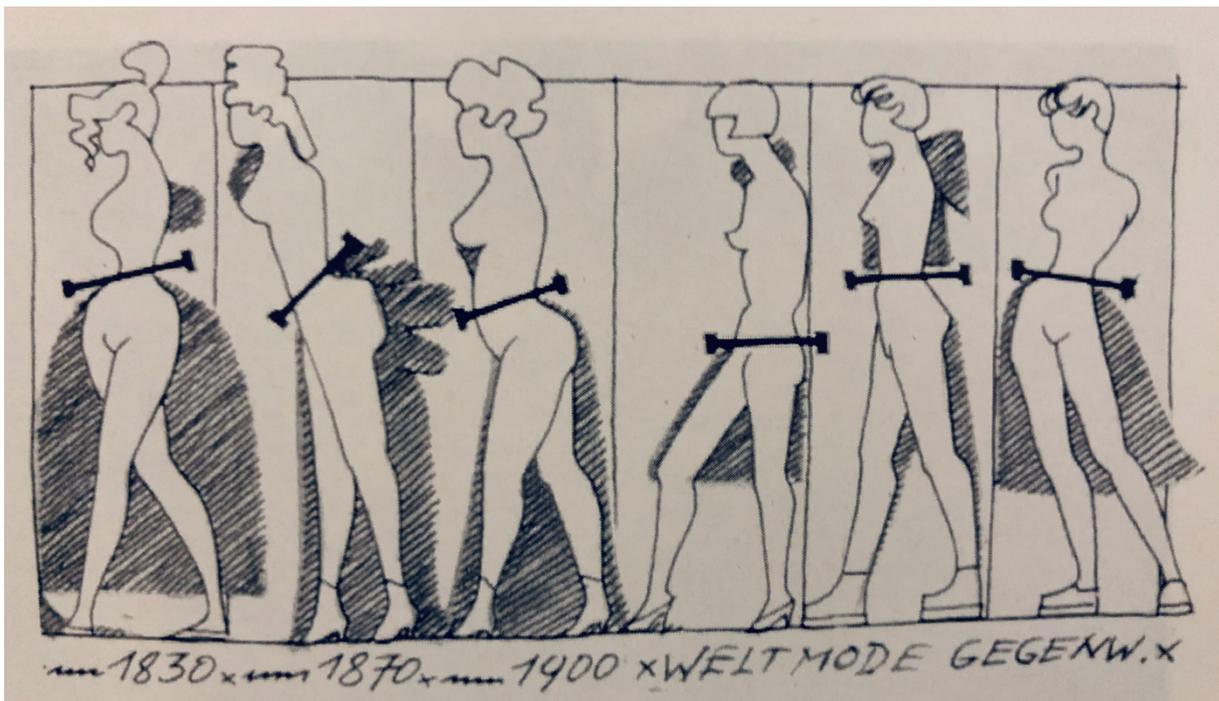
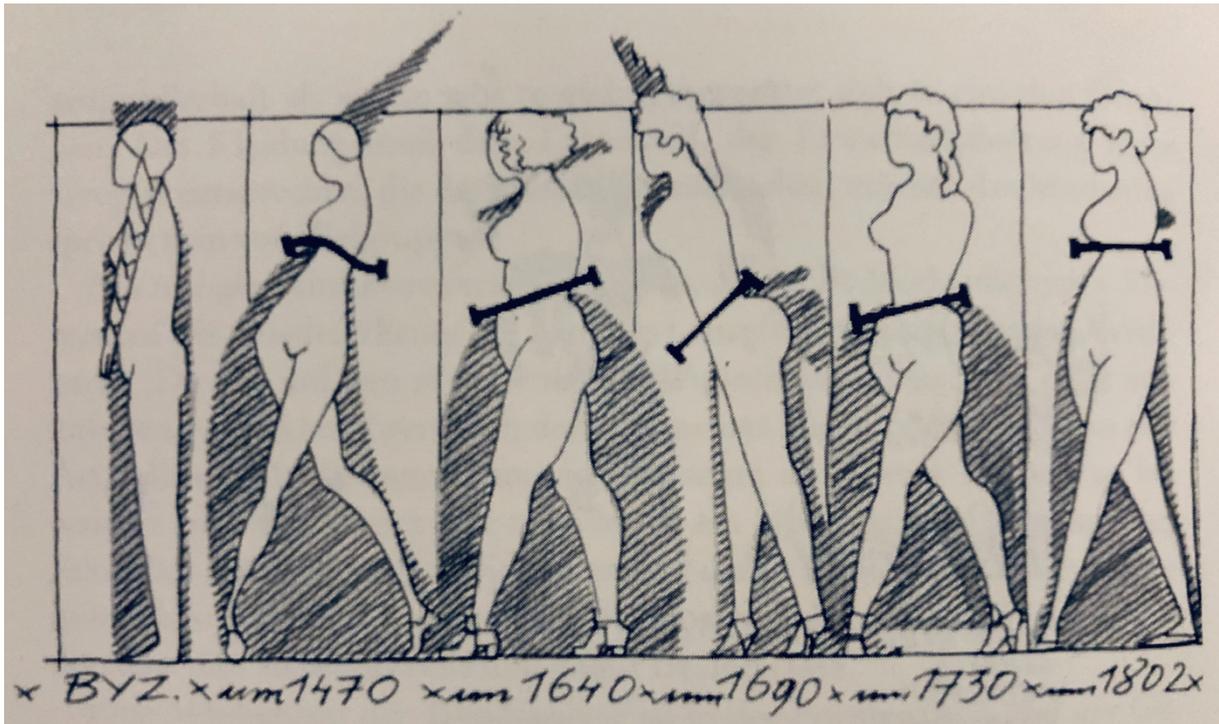


Abb. 81:

Elli Rolf: Die Körperhaltung durch die Kleidermoden, 1991.

des Trägers, die der Persönlichkeit der Person gar nicht entsprechen müssen, die Kleidung mit ihrem einhergehenden körperlichen Habitus bringt also Haltung und Verhalten hervor.⁸⁷¹

Die bis in die Gegenwart vertretenen Anstandsregeln, die sich auch vestimentär äußern, sind in ihrer scheinbaren Begründungslosigkeit – oder auch rationalisierend eingesetzt – ein wichtiger Schlüssel zur Lesbarkeit unserer Kultur.⁸⁷² Einen besonderen Stellenwert erhält die Haltungsnorm, die historisch und gegenwärtig eine prägnante soziologische Codierung vertritt.⁸⁷³ Die Verpflichtung und das Recht zu einer aufrechten Körperhaltung und ihrer Opposition dagegen lässt sich zu jedem Zeitpunkt in der Geschichte diskursivieren, das Ancien Régime und das aufsteigende Bürgertum bieten jedoch einen besonders deutlichen Symbolkampf auf diesem Gebiet.⁸⁷⁴

Analytisch lassen sich wesentliche Prinzipien herausstellen: Der aufrechte Gang und die aufrechte Haltung unterscheiden den zivilisierten Menschen von jedem anderen Lebewesen. Die sehr nahliegende Bedeutung ist außerdem die geschlechtsspezifische Ausrichtung, gemäß Ernst Blochs „Männerstolz vor Königsthronen, Zivilcourage“⁸⁷⁵; der Freiheits- und

⁸⁷¹ Vgl. ebd., S. 161.

⁸⁷² Im Kontext der Napoleonischen Kriege vollzieht sich eine für die Geschichte der Leibesübungen in Deutschland entscheidende Veränderung. Johann GutsMuths, der 1793 in seiner „Gymnastik für die Jugend“ noch „Ungezwungenheit“ und „Geschmeidigkeit“ als Leitbegriffe für die Körperhaltung propagiert hatte, nimmt 1804 in die zweite Auflage seines Buches ein Kapitel mit Drillübungen auf, das von einem preußischen Oberstwachmeister verfasst ist. In seinem 1817 erscheinenden „Turnbuch für die Söhne des Vaterlands“ – der Titel macht die nationalstaatliche Wende deutlich – ist der Umbruch von der Aufrichtung zur Ausrichtung vollzogen: „Die Grundbedingung des Kriegs ..., Verein, Ordnung, Zeitmaß, Wink, Befehl“ wird den Turnübungen, wenn auch „im Gewande der heitersten Lust und Freude“, anempfohlen; zum Ideal wird die „regelmäßige, nach Zeit und Wink scharf abgemessene rasche Bewegung.“ Vgl. GutsMuths, Johann Christoph Friedrich: Turnbuch für die Söhne des Vaterlandes. Frankfurt a. M. 1817, S. XXXVIII und S. XXIII.

⁸⁷³ Warneken bezieht sich in einem Exkurs über Selbstdisziplin auf die Kantsche Begrifflichkeit des *Despotismus der Begierden*. Dazu schreibt er: „Nun ist der aufrechte Habitus nicht nur Ausdruck individueller Autonomie in der Interaktion, sondern einer bürgerlichen Ordnung im Innern, nämlich der Autonomie des Willens gegenüber dem eigenen Körper; er steht nicht nur gegen den Despotismus der Feudalgesellschaft, sondern auch gegen den ‚Despotismus der Begierden‘. Die Geradestellung des Körpers, so sagt es die spätaufklärerische Anstandslehre, indiziert die Herrschaft der Vernunft nicht nur über das Faule, sondern auch über die Wollust. Aufrechter Gang heißt in diesem Zusammenhang auch: gleichmäßig und gerade seinen Weg gehen – im Unterschied zum sich neugierig Hin- und Herwenden, auch zum Liegen oder Sitzen, das nach verbreiteter Zeitmeinung die Sinnlichkeit, bei der Jugend gar die Onanie fördert, und im Gegensatz zum Körper und Seele erhitzenden Rennen oder dem stutzerhaften, den Körper anbietenden Tänzeln.“ Vgl. Warneken, Bernd Jürgen: Biegsame Hofkunst und aufrechter Gang. Körpersprache und bürgerliche Emanzipation um 1800, in: [o. V.:] Der aufrechte Gang. Zur Symbolik einer Körperhaltung. Tübingen 1990, S. 17.

⁸⁷⁴ Die Gehorsamsform des Aufrechten erobert im 19. Jahrhundert immer mehr Terrain, durchdringt immer mehr Praxisbereiche und soziale Schichten: Die allgemeine Wehrpflicht, 1814 in Preußen eingeführt, bildet das Rückgrat dieser Entwicklung, die Ausbreitung des Schulbesuchs mit der häufig rigiden Stillsitz- und Aufstehordnungen in den Klassenzimmern und einer entsprechenden Form des Turnunterrichts, Tendenzen zur Übernahme quasi- militärischer Haltungsrituale auch in der Arbeitswelt, die freiwillige Fortsetzung des Drills im sich ausbreitenden Vereinssport kommen hinzu. Vgl.: Henke, Wilhelm: Die aufrechte Haltung des Menschen im Stehen und Gehen, in: ders.: Vorträge über Plastik, Mimik und Drama. Rostock 1892, S. 1-3.

⁸⁷⁵ Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Bd. 1, Frankfurt a. M. 1959, S. 524.

Gleichheitsausdruck im Aufrechten wurde vor allem als Männersache aufgefasst und steht im engen Zusammenhang mit der Herrschaftslegitimation und der göttlichen Rollenzuweisung.⁸⁷⁶ Basierend auf den Theorien von Judith Butler argumentiert Ingrid Loschek „das gesellschaftlich konstruierte Geschlecht und seine Problematik können nur im Kontext mit anderen Aspekten wie Ethnie, Staatsform, Milieu und Religion in Vergangenheit und Gegenwart erfasst werden.“⁸⁷⁷ Die Aussagekraft erschließt sich in diesem Kontext vor allem über Habitusnormen und Körperideale, wobei der Grad der Verbreitung schwer zu fassen ist.⁸⁷⁸

Die für das Individuum besonders wichtige Komponente der Haltung schließlich ist die der Herrschaft über sich selbst, des Geistes über den Körper, des Ichs über die Triebe. In seinen Vorlesungen zur Ästhetik konstatiert Hegel in diesem Sinn über „die aufrechte Stellung des Menschen“: „Dies Stehen ist ein Wollen, denn hören wir auf, stehen zu wollen, so wird unser Körper zusammensinken und zu Boden fallen. Dadurch schon hat die aufrechte Stellung einen geistigen Ausdruck, insofern das Sichaufheben vom Boden mit dem Willen und deshalb mit Geistigem und Innerem im Zusammenhang bleibt.“⁸⁷⁹ Die Varietät der Haltungsformen und ihrer sozialen Funktionen ist außerordentlich vielschichtig, sie kann vom sehr Beweglichen über das Statische, bis zum Steifen oder Strammen reichen und in ihrer Formensprache fließend ineinander übergehen. Dabei bildet sie ein dynamisches Zeichen der Selbstbeherrschung, der Selbstunterdrückung oder der Fremdbeherrschung – auch hier können die Übergänge fließend sein. In jedem Fall bilden sie ein komplexes soziokulturelles Konstrukt von weitreichender physischer wie psychischer Wirkung.⁸⁸⁰ Die psychoanalytische Perspektive auf die

⁸⁷⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷⁷ Loschek 2007, S. 198.

⁸⁷⁸ Vgl. Barnard 1996, S. 115. Barnard weist darauf hin, dass die Unterschiede zwischen den Geschlechtern in Europa erst im 18. und im 19. Jahrhundert deutlich ausgeprägt wurden. Vgl. auch Steele, Valerie: *Men and Women: Dressing the Part*. Washington 1989, S. 15. Steele macht auf verschiedene Kleidungsstücke und Accessoires aufmerksam, die ab diesem Zeitpunkt – die Elimination der Kleiderordnungen ist hier sicherlich weichenstellend – strikten geschlechtlichen Konnotationen unterlag. Sie zählt dazu den Hut mit Federn und Bändern auf, der im Mittelalter ein typisch männliches Accessoire war. Es galt als eine gewagte Neuerung, dass Frauen den Schleier ablegten und die kunstvollen Hüte der Männer trugen. Auch alle Arten von Schmuck – nicht nur Colliers, Armbänder, Anstecknadeln, Ringe und Kronen, sondern auch Ohrringe – wurde geschlechtsneutral getragen. Im späten 17. und im 18. Jahrhundert trugen Männer, ganz der Mode entsprechend, Seidenstrümpfe, Kosmetik, zudem langes gelocktes und parfümiertes Haar. Bis auf die luxuriöse Unterwäsche nahmen sie ebenso Vorliebe mit den neuesten Moden, wie es die Frauen ebenfalls verwirklichten. Auch Davis stellt heraus: „By time of Victoria's ascension in 1837, clear and well-bounded gender distinctions had been established for men's and women's dress.“ Vgl. Davis, Fred: *Fashion, Culture and Identity*. Chicago 1992, S. 39. Berger konstatiert noch 1972: *A woman „has to survey everything she is and everything she does because how she appears to others, and ultimately how she appears to men, is of crucial importance for what is normally thought of as the success of her life.“* Vgl. Berger 1972, S. 46.

⁸⁷⁹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik II*. Frankfurt a. M. 1986, S. 121.

⁸⁸⁰ Vgl. Eibel-Eibelsfeldt, Irenäus: *Biologie des menschlichen Verhaltens*. München 1984, S. 603.

Haltung erinnert daran, dass das Weibliche trotz all seiner wahrgenommenen Marginalisierungen für den menschlichen Auftritt einen zentralen Platz einnimmt, und es ist die weibliche Kulturform der Mode, die dies demonstriert. Die der Mode innewohnende und inhärente Weiblichkeit beruht auf dem Wirken des Weiblichen in einer Weise, wie es bei männlicheren Kulturformen nicht der Fall ist, und ist daher besser in der Lage, das Weibliche in der Kulturlandschaft zu belegen und zu zeigen, wie dieses mit dem Individuum zusammenspielt, um Verbindungen zwischen dem Subjekt und der Welt, in der es lebt, herzustellen. Die Herausforderungen der Subjektivität spielen sich sowohl in der Öffentlichkeit als auch im unerkennbaren Unbewussten ab, und die Frage, was gesagt werden und was nur erlebt werden kann, und wie dies miteinander in Einklang gebracht werden kann, ist eine Frage, mit der sich die Mode bis in die Gegenwart beschäftigt. Die unvermeidlichen politischen Folgen dieser Entwicklung sind in der Euphorie, die durch die kreative Leistung ausgelöst wird, und in den vielfältigen Reaktionen darauf zu spüren.⁸⁸¹ Die Trivialisierung von Modebildern, gar die Feindseligkeit und Angst, mit der den Normen oder der Avantgarde entsprechend gekleideten Frauen begegnet wird, und die Zensur von Aufführungen, Veröffentlichungen und Veranstaltungen sind überzeugende Argumente für die Wahrheiten, von denen die vestimentäre Kommunikation zeugt.⁸⁸²

Der vielzitierte Ausspruch Simone de Beauvoirs, die Frau werde nicht als Frau geboren, sondern zur Frau gemacht, verifiziert die These, dass durch wiederholte Benennungen in einer Gesellschaft Wirklichkeiten konstruiert werden können und entstehen.⁸⁸³ Einen sicheren Beweis dazu liefert das mediale System der Postmoderne. Während die gesellschaftliche Ambivalenz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem auf das dialektische Feld der Geschlechterdichotomie bezogen war, begegnet die Gesellschaft der Postmoderne in mannigfaltiger Hinsicht der Phänomenologisierung der körperlichen und vestimentären Wahrhaftigkeitscodes.⁸⁸⁴

⁸⁸¹ Bancroft 2012, S. 196 f.

⁸⁸² Vgl. hierzu etwa: Fuchs, Eduard: Die Frau in der Karikatur: Ich bin der Herr, Dein Gott, in: ders. (1906): Illustrierte Sittengeschichte, Bd. 5 und 6: Das bürgerliche Zeitalter, Teil I und II. Frankfurt a. M. 1985, S. 154.

⁸⁸³ Vgl. Barnard 1996, S. 113.

⁸⁸⁴ Hier ist vor allem das Metaversum gemeint. Timo Skrandies stellt eine berechtigte Frage zum Verhältnis und der Fusion von Fiktionalität und Virtualität, das hier auf die Materie Körper und Kleidung zutrifft: „Ist es überhaupt möglich: Etwas zu virtualisieren, so wie es möglich ist, etwas zu realisieren?“ Vgl. Skrandies, Timo: Echtzeit – Text – Archiv – Simulation. Die Matrix der Medien und ihre philosophische Herkunft. Bielefeld 2003, S. 240.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Adler, Kathleen; Garb, Tamar: Berthe Morisot. New York 1987.

Agoult, Marie de: Memoiren, 2 Bde. Dresden 1928, Bd. 2.

Aincourt, Marie de: Études sur le costum féminin. Paris 1884.

Aitken, Sally; Le Goff, Christine: Wünsche werden wahr. Die Entstehung des Kaufhauses. Dokumentation Arte France 2011.

Alemann, Claudia von; Jallamion, Dominique; Schäfer, Bettina (Hg.): Das nächste Jahrhundert wird uns gehören. Frauen und Utopie 1830 bis 1840. Frankfurt a. M. 1981.

Alkemeyer, Thomas; Boschert, Robert; Schmidt, Robert; Gebauer, Gunter (Hg.): Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur. Konstanz 2003.

Allott, Nicholas; Knight, Chris; Smith, Neil: The Responsibility of Intellectuals. Reflections by Noam Chomsky and others after 50 years. London 2019.

Anderson, Fiona: Museums as Fashion Media, in: Bruzzi, Stella; Gibson, Pamela C. (Hg.): Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis. New York 2000.

Andraschke, Claudia: Vom Lukasbild zur Pictura-Allegorie. Die Ikonografie und Theorie der Malerei in der niederländischen Kunst der frühen Neuzeit. Tübingen 2010.

Appel, Sabine: Madame de Staël, Kaiserin des Geistes. Eine Biographie. München 2011.

Aranda, Janine: Die Darstellung der weiblichen Mode in Marcel Prousts „À La Recherche du Temps Perdu“, Diss. Universität Frankfurt a. M. 1984.

Aristoteles: Poetik. Stuttgart 1997.

Armstrong, Carol: Manet Manette. Yale 2002.

Arendt, Hannah: Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik. München 1959.

Aston, Louise: Meine Emancipation, Verweisung und Rechtfertigung, Brüssel 1846.

Asselin, Henry: La vie douloureuse de Camille Claudel, sculpteur. Paris 1956.

Aubenas, Sophie: Les Nadar, une légende photographique, 16.10.2018, in: Bibliothèque nationale de France <http://expositions.bnf.fr/les-nadar/index.html>, 11.07.2019.

Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Krefeld. München 2018.

Ayral-Clause, Odile: Camille Claudel – sa vie. Paris 2008.

Balayé, Simone: Politique et société dans l'œuvre staëlienne: l'exemple de ‚Corinne‘, in: Cahiers de l'association internationale des études françaises 46 (Mai 1994), S. 53–67, hier S. 54.

Balzac, Honoré de: Le diable à Paris. Paris 1846.

Balzac, Honoré de: Beatrix. Berlin 1923.

Balzac, Honoré de: Oeuvres complètes, Lettres à Mme Hanska. Paris 1967-1971, Bd. 1.

Balzac, Honoré de: Traité de la vie élégante. Paris 1990.

Bancroft, Alison: Fashion and Psychoanalysis. Styling the Self. New York 2012.

Barbe, Josphine: Figur in Form. Geschichte des Korsetts. Bern 2012.

Barnard, Malcolm: Fashion as communication, London 1996.

Barsch, Sebastian; Norden, Jörg van (Hg.): Historisches Lernen und Materielle Kultur. Von Dingen und Objekten in der Geschichtsdidaktik (Public History – angewandte Geschichte, Bd. 2). Bielefeld 2020.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M. 1985.

Barthes, Roland: Die Sprache der Mode. Frankfurt a. M. 1985.

Baudelaire, Charles (1863): Der Maler des modernen Lebens. Lobrede auf das Schminken, aus: Sämtliche Werke und Briefe, Band V, München 1989, in: Vinken, Barbara: Vinken: Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode. Stuttgart 2016.

Baudelaire, Charles: Der Maler des modernen Lebens: Der Dandy. Paris 1863.

Baudelaire, Charles: Der Maler des modernen Lebens. Der Dandy, aus: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 5, München 1989, in: Vinken, Barbara: Vinken: Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode. Stuttgart 2016.

Baudelaire, Charles: Le peintre de la vie moderne. Paris 1863.

Baudelaire, Charles: Sämtliche Werke. Bd. 3: Les Fleurs du Mal. München 1975.

Baudelaire, Charles: Sämtliche Werke. Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860. Frankfurt a. M. 1989.

Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod. Berlin 2005.

Baudrillard, Jean: L'échange symbolique et la mort. Paris 1976.

Baudrillard, Jean: Von der Verführung. München 1991.

Bauer, Franz J.: Das lange 19. Jahrhundert. Profil einer Epoche. Stuttgart 2004.

Bauman, Zygmunt: Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen. Hamburg 1997.

Baumbach, Gabriele/Bischoff, Cordula (Hg.): Frau und Bildnis 1600-1750. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen. Kassel 2003.

Bauschinger, Sigrid: „Völlige Gehirnerweichung“. In: Duda, Sibylle; Pusch, Luise F. (Hg.): Wahnsinns-Frauen. Frankfurt a. M. 1992, S. 146-173.

Beauvoir, Simone de: Le deuxième sexe. Paris 1949.

Bede, Jean-Albert: Romantic Review. Bd. 35. New York 1944.

Beirendonck, Walter van; Derycke, Luc: Fashion landed – Mode geland. Antwerpen 2001.

Belting, Hans; Kamper, Dietmar; Schulz, Martin: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation. München 2002.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M. 2006.

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, Bd. I. Frankfurt a. M. 1982.

Berbig, Roland et al. (Hg.): Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompandium. Berlin 2011.

Berger, John: Ways of Seeing. London 1972.

Bergler, Edmund: Fashion and the Unconscious. Madison, CT 1953.

Bering, Dietz: „Intellektueller“: Schimpfwort – Diskursbegriff – Grabmal? S. 5-12, in: Intellektuelle. Aus Politik und Zeitgeschichte. 40/2010.

Berliner Modenspiegel. Eine Zeitschrift für die elegante Welt. Nr. 22, 22.06.1832, in: Lehnert, Gertrud: Mode und Orientalismus, in: Berbig, Roland et al. (Hg.): Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompendium. Berlin 2011, S. 95-106.

Bertschik, Julia: Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur 1770-1945. Köln 2005.

Beurden, Leontien van: Over mode en mensen. Tien eeuwen kostuumgeschiedenis. Nijmegen 1994.

Bieger, Laura: Schöne Körper, hungriges Selbst – Über die moderne Wunschökonomie der Anerkennung, in: Geiger, Anette (Hg.): Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft. Köln 2008.

Biermann, Karlheinrich: Victor Hugo. Hamburg 1998.

Bippus, Elke; Mink, Dorothea (Hg.): Fashion Body Cult. Stuttgart 2007.

Bischoff, Doerte; Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Mitsprache, Rederecht, Stimmgewalt. Genderkritische Strategien und Transformationen der Rhetorik. Heidelberg 2006.

Blanc, Charles: Paris 1890, in: Haase, Birgit: Fiktion und Realität. Untersuchungen zur Kleidung und ihrer Darstellung in der Malerei am Beispiel von Claude Monets „Femmes au jardin“. Weimar 2002.

Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Bd. 1, Frankfurt a. M. 1959.

Blumberg, Paul: The Decline and Fall of the Status Symbol. Some Thoughts in a Post-Industrial Society. Oxford 1974.

Bock, Oliver: Kathinka Zitz-Halein. Leben und Werk – „Nur was das Herz mich lehrt, das hauch‘ ich aus in Tönen“. Hamburg 2010.

Bogen, Steffen; Brassat, Wolfgang; Ganz, David (Hg.): Bilder – Räume – Betrachter, Berlin 2006.

Böhme, Hartmut: Masken, Mythen und Scharaden des Männlichen. Zeugen und Begehren in männlichen Phantasien, in: Kreuziger-Herr, Annette; Losleben, Katrin (Hg.): History/Her-story, Köln 2009.

Bohn, Cornelia: Inklusion, Exklusion und die Person. Konstanz 2006.

Bollmann, Stefan: Frauen, die schreiben, leben gefährlich. München 2006.

Boucher, François; Deslandres, Yvonne: 20.000 Years of Fashion. The history of Costume and personal Adornment. New York 1987.

Bourdieu, Pierre: Soziologie der symbolischen Form. Paris 1970.

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Berlin 1987.

Bourdieu, Pierre (a): Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt a. M. 1987.

Bourdieu, Pierre: Antworten auf einige Einwände, S. 395-410, in: Eder, Klaus (Hg.): Klasse, Lebensstil und kulturelle Praxis. Beiträge zur Auseinandersetzung mit Pierre Bourdieus Klassentheorie. Frankfurt a. M. 1989.

Bovenschen, Silvia: Die Listen der Mode. Frankfurt a. M. 1986.

Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Frankfurt a. M. 1979.

Bowlby, Rachel: Just looking, Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola. New York 1985.

Braisne, Henry de: Camille Claudel, in: Revue idéaliste, 01.10.1897.

Bredenkamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin 1993.

Bredin, Jean-Denis: Zola ou la vigilance de l'intellectuel, in: Les Cahiers naturalistes, 62, 1988, S. 7-12.

Breit, Helmut (Hg.): Kontrollgesellschaft und Schule. Wien 2005.

Bruzzi, Stella; Gibson, Pamela C. (Hg.): Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis. New York 2000.

Bruzzi, Stella; Gibson, Pamela C. (Hg.): Fashion Cultures Revisited. Theories, Explorations & Analysis. London/NewYork 2013.

Burde, Julia: Die Begradigung der Taillenkontur in der Männermode. Wandel des männlichen Modekörpers 1780-1870. Bielefeld 2019.

Burman, Barbara: Better and Brighter Clothes: The Men's Dress Reform Party, 1929-1940, in: Journal of Design History, Volume 8, Issue 4, 1995, S. 275-290, hier S. 275.

Busch, Werner: Goyas Porträt der Marquesa de Villafranca als Porträtierende, in: Bogen, Steffen; Brassat, Wolfgang; Ganz, David (Hg.): Bilder – Räume – Betrachter. Berlin 2006, S. 130-139.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a. M. 1991.

Butler, Judith: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Frankfurt a. M. 2011.

König, Gudrun M.: Auf dem Rücken der Dinge. Materielle Kultur und Kulturwissenschaft, in: Maase, Kaspar; Warneken, Bernd Jürgen (Hg.): Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Köln 2003, S. 95-118.

Careri, Francesco: Walkscapes. Walking as an aesthetic practice, Barcelona 2007.

Cars, Jean des; Pinon, Pierre: Paris – Haussmann. Ausstellungskatalog. Paris 1991.

Cassar, Jacques: Dossier Camille Claudel. Paris 1988.

Cavallaro, Dani; Warwick, Alexandra (Hg.): Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body. Oxford 1998.

Challamel, Augustin: Histoire de la mode en France; la toilette des femmes depuis l'époque galloromaine jusqu'à nos jours. Paris 1881.

Charle, Christophe: Vordenker der Moderne. Die Intellektuellen im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2001.

Clade, Jean-Louis: Se vêtir. Art et histoire de plaire. Yens 2008.

Claudé, Paul: L'Oeil écoute. Paris 1964.

Colette: Le Pur et l'Impur, in: Colette: Romans – récits – souvenirs 1920-1940. Paris 1991, S. 871-955.

Colette: Romans – récits – souvenirs 1920-1940. Paris 1991.

Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg.): Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte (Edition Museum Bd. 27). Bielefeld 2018.

Crawford, Elizabeth: *The Women's Suffrage Movement. A Reference Guide, 1866-1928.* London, New York 2001.

Dahme, Heinz-Jürgen; Köhnke, Klaus Christian (Hg.): *Georg Simmel – Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter.* Frankfurt a. M. 1985.

Dane, Gesa; Hahn, Barbara (Hg.): *Denk- und Schreibweisen einer Intellektuellen im 20. Jahrhundert. Über Ricarda Huch.* Göttingen 2012.

Daniel, Malcolm: *Nadar 1820-1910. Essay,* 2004, in: *The Metropolitan Museum of Art* https://www.metmuseum.org/toah/hd/nadr/hd_nadr.htm, Stand: 11.07.2019

Das Gemälde „La Musique aux Tuileries“ von Édouard Manet. Vgl. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/edouard-manet-music-in-the-tuileries-gardens>, Stand 09.08.2019.

Delbourg-Delphis, Marylène: *Le Chic et le Look. Histoire de la mode féminine et des mœurs de 1850 à nos jours.* Paris 1981.

Deleuze, Gilles: *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften,* in: Breit, Helmut (Hg.): *Kontrollgesellschaft und Schule.* Wien 2005, S. 7-14.

Deneken, Friedrich: *Brief an Henry van der Velde, 16. April 1898,* Krefelder Kunstmuseen, Archiv. In: *Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft.* Ausstellungskatalog Kunstmuseum Krefeld. München 2018.

Denuelle, Sabine: *La Parisienne dans l'Art.* Paris 2011.

Derrida, Jacques: *Die Intellektuellen. Definitionsversuch durch sie selbst.* In: ders.: *Maschinen Papier.* Wien 2006, S. 211-219.

Derrida, Jacques: *Donner le Temps.* Paris 1991.

Derrida, Jacques: *Maschinen Papier.* Wien 2006.

Descharnes, R.; Chabrun, J. F.: *Auguste Rodin.* Lausanne 1967.

Dominici, Michèle: *Nadar le premier des photographes.* Dokumentation Arte France/Bibliothèque nationale de France, Paris 2017.

Duby, Georges; Perrot, Michelle (Hg.): *Histoire des femmes en Occident. Tome V: Le XX^e siècle,* Paris 2002.

Duby, Georges; Perrot, Michelle (Hg.): *Geschichte der Frauen, Bd. 4, 19. Jahrhundert.* Berlin 2012.

- Duda, Sibylle; Pusch, Luise F. (Hg.): Wahnsinns-Frauen. Frankfurt a. M. 1992.
- Dumas, Alexandre; Gautier, Théophile; et al.: Paris et les parisiens au XIX^e siècle. Paris 1856.
- D'Souza, Aruna (Hg.): Self and History. A Tribute to Linda Nochlin. London 2001.
- Eberle, Matthias: Wesen und Funktion der Mode, in: Mode – Das inszenierte Leben. Internationales Design Zentrum (Hg.). Berlin 1972, S. 21-37.
- Eco, Umberto: Die Geschichte der Schönheit, 3. Auflage. München 2009.
- Eder, Klaus (Hg.): Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis. Beiträge zur Auseinandersetzung mit Pierre Bourdieus Klassentheorie. Frankfurt a. M. 1989.
- Eibel-Eibelsfeldt, Irenäus: Biologie des menschlichen Verhaltens. München 1984.
- Emmer, Janalee: Rethinking Self. Eva Gonzalès (1849-1883) On Her Own, Delaware 2012.
- Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Bd. 1, Frankfurt a. M. 1976.
- Eribon, Didier: Michel Foucault. Eine Biographie. Frankfurt a. M. 1991.
- Esposito, Elena: Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode. Frankfurt a. M. 2004.
- Evans, Mary: Can women be intellectuals?, in: Fleck, Christian; Hess, Andreas; Lyon, Stina (Hg.): Intellectuals and their Publics. Perspectives from the social Sciences. Farnham 2009.
- Eyerman, Ron: Between Culture and Politics. Cambridge 1994.
- Faber, Richard; Holste, Christine (Hg.): Kreise, Gruppen, Bünde. Zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation. Würzburg 2000.
- Fehlig, Ursula; Brost, Harald (Hg.): Kostümkunde. Mode im Wandel der Zeiten. Wiesbaden 1983.
- Ferruta, Paola: Die Saint-Simonisten und die Konstruktion des Weiblichen (1829-1845). Hildesheim 2014.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M. 2004.

Flanner, Janet: Einleitung zu Colette: *The Pure and the Impure*, übersetzt von Herma Brifault. London 1971.

Fleck, Christian; Hess, Andreas; Lyon, Stina (Hg.): *Intellectuals and their Publics. Perspectives from the social Sciences*. Farnham 2009.

Fleckner, Uwe: *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*. Berlin 2014.

Flückiger, Barbara; *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer*. Marburg 2008.

Flügel, John Carl: *The Psychology of Clothes*. London 1930.

Flügel, John Carl: *Psychologie der Kleidung*. 1930, in: Bovenschen, Silvia (Hg.): *Die Listen der Mode*. Frankfurt a. M. 1986, S. 208-263.

Föhl, Thomas: *Henry van de Velde. Architekt und Designer des Jugendstils*. Wiesbaden 2010.

Foucault, Michel: *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt a. M. 1974.

Foucault, Michel: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*. Paris 1975.

Foucault, Michel. *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin 1978.

Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper*. 4. Auflage, Frankfurt a. M. 2019.

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M. 1994.

Foucault, Michel: *Die politische Funktion des Intellektuellen*, in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. III: 1976-1979. Hg. v. Defert, Daniel; Ewald, François, Frankfurt a. M. 2003.

Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. III: 1976-1979. Hg. v. Defert, Daniel; Ewald, François, Frankfurt a. M. 2003.

Frand, Pascal: *Le modes de Paris depuis Louis XVI d'après les documents de la Bibliothèque Nationale pour la période de 1775 à 1860 et d'après les modèles & créations du Bon Marché pour la période de 1860 à 1910*. Paris 1910.

Franz Hessel: *Ein Flaneur in Berlin*. Berlin 2011.

Frei, Helmut: *Tempel der Kauflust. Eine Geschichte der Warenhauskultur*. Leipzig 1997.

Freund, Marion: *Amalie Struwe (1824-1862). Revolutionärin und Schriftstellerin – ihr doppelter Kampf um Freiheits- und Frauenrechte*, in: Bleiber, Helmut; Schmidt, Walter; Schötz, Susanne (Hg.): *Akteure eines Umbruchs. Männer und Frauen der Revolution von 1848/49*. Bd. 2. Berlin 2007.

Früchtl, Josef; Zimmermann, Jörg: Ästhetik der Inszenierung – Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Frankfurt a. M. 2001.

Fuchs, Eduard: Die Frau in der Karikatur: Ich bin der Herr, Dein Gott, in: ders. (1906): Illustrierte Sittengeschichte, Bd. 5 und 6: Das bürgerliche Zeitalter, Teil I und II. Frankfurt a. M. 1985.

Fuchs, Eduard: Illustrierte Sittengeschichte, Bd. 5 und 6: Das bürgerliche Zeitalter, Teil I und II. Frankfurt a. M. 1985.

Fuss, Diana: Fashion and the Homospectatorial Look, in: Critical Inquiry, Vol.18 Nr. 4, 1992, S. 713-737.

Garb, Tamar: Framing Femininity in Manet's Portrait of Mlle E.G., in: Aruna D'Souza und Linda Nochlin (Hg.): Self and History. A Tribute to Linda Nochlin, London 2001, S. 77-89.

Garrett, Helen: Clothes and Character. The function of Dress in Balzac, in: Bede, Jean-Albert: Romantic Review. Bd. 35. New York 1944, S. 88.

Garve, Christian: Über die Moden. Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Literatur und dem gesellschaftlichen Leben. Breslau 1792.

Gau, Colleen Ruby: Historical Medical Perspectives of Corseting and Two Physiological Studies with Reenactors. Ph.D. diss., Iowa State University, 1998, S. xi, 4-5. In: Steele, Valerie: The Corset. A Cultural History. London 2001, S. 69-70.

Gaugele, Elke: Kostümgeschichten und frühe Modetheorien des 19. Jahrhunderts als Wissensordnungen der Moderne, in: König, Gudrun M.; Mentges, Gabriele; Müller, Michael R. (Hg.): Die Wissenschaften der Mode. Bielefeld 2015, S. 49-79.

Gautier, Théophile (1858): De la mode. Paris 1993, in: Vinken, Barbara: Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode. Stuttgart 2016, S. 87.

Geiger, Anette (Hg.): Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft. Köln 2008.

Genge, Gabriele: Die Kunst und das Wissen vom Körper, in: Körner, Hans; Stercken, Angela (Hg.): Kunst, Sport und Körper. GeSoLei 1926-2002. Berlin 2002, S. 22.

Gerhard, Ute: Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1798. München 2009.

Gilcher-Holtey, Ingrid (Hg.): Zwischen den Fronten. Positionskämpfe europäischer Intellektueller im 20. Jahrhundert. Berlin 2006.

Gilcher-Holtey, Ingrid (Hg.): Eingreifende Denkerinnen. Weibliche Intellektuelle im 20. und 21. Jahrhundert. Tübingen 2015.

Gill, Eric: Clothes. An essay upon the nature and significance of the natural and artificial integuments worn by men and women. London 1931.

Gill, Miranda: Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris. New York 2009.

Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. München 1987.

Goffmann, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München 1983.

Göttlich, Udo; Winter, Rainer (Hg.): Die Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln 2000.

Graber, Hans: Edouard Manet nach eigenen und fremden Zeugnissen. Basel 1941.

Granjon, Marie-Christine; Trebitsch, Michel (Hg.): Pour une histoire comparée des intellectuels. Paris 1998.

Grant, Megan: Dressing Up a Self. Fashion and Kristeva's Subject in Process, in: Melbourne Journal of Politics, 24, 1997.

Greer, Germaine: The obstacle Race. The fortune of women painters and their work. London 1979.

Greer, Germaine: Das unterdrückte Talent. Frankfurt a. M. 1980.

Groom, Gloria; Cogeval, Guy; Thiébaud, Philippe, Alyson, Susan (Hg.): L'Impressionnisme et la Mode. Paris 2013.

Grubitzsch, Helga et al.: Frauen – Literatur – Revolution. Pfaffenweiler, 1992.

Guth, Karl-Maria (Hg.): Heinrich Heine: Reise von München nach Genua. Berlin 2014.

Gutsmuths, Johann Christoph Friedrich: Turnbuch für die Söhne des Vaterlandes. Frankfurt a. M. 1817.

Gürtler, Christa (Hg.): Kleiderfragen. Mode und Kulturwissenschaft. Bielefeld 2015.

Grzesik, Jürgen (Hg.): Texte der Existenzphilosophie. München 1968.

Haase, Birgit: Fiktion und Realität. Untersuchungen zur Kleidung und ihrer Darstellung in der Malerei am Beispiel von Claude Monets „Femmes au jardin“. Weimar 2002.

Haase, Birgit: „La passante“ – Die Promenade als Modeschauplatz im Zeitalter des Impressionismus, in: Lehnert, Gertrud (Hg.): Räume der Mode. München 2012, S. 33-55.

Haase, Birgit: L'Art et la mode au Second Empire à travers deux tableaux de Claude Monet, in: Sous L'Empire de Crinolines, Ausstellungskatalog Musée Galliera 29.11.2008 - 26.04.2009, Paris 2008, S. 144-149.

Habermas, Jürgen: Stichworte zu einer Theorie der Sozialisation. Frankfurt a. M. 1973.

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1991.

Habermas, Jürgen: Erläuterungen zur Diskursethik. Frankfurt a. M. 1992.

Hahn, Barbara: Unter falschem Namen: Von der schwierigen Autorschaft der Frauen. Frankfurt a. M. 1991.

Hahn, Hans Peter; Weiss, Hadas (Hg.): Mobility, Meaning & Transformations of Things. Shifting Contexts of Material Culture through Time and Space. Oxford 2013.

Hahn, Hans Peter: Materielle Kultur. Eine Einführung. 2. Auflage. Berlin 2014.

Hahn, Hans Peter: Materielle Kultur und Konsum, in: Beer, Bettina; Fischer, Hans; Pauli, Julia (Hg.): Ethnologie. Einführung in die Erforschung kultureller Vielfalt. 9. Auflage. Berlin 2017, S. 281–296.

Hanefeld, Sven Magnus: Geschichte der Fashion und Beauty Photographie: Das 19. Jahrhundert. Bremen 2017.

Hansen, Dorothee: Das Portrait als Kunstwerk, in: Ausstellungskatalog Monet. Bremen 2005.

Harrandt, Andrea (Hg.): Vergessene Komponistinnen des Biedermeier. Tübingen 2000.

Haraway, Donna: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt a. M. 1995.

Haupt, Heinz-Gerhard: Konsum und Handel. Europa im 19. und 20. Jahrhundert. Göttingen 2003.

Hausen, Karin: „Eine eigentümliche Gewissheit, dass Intellektuelle im 20. Jahrhundert ausnahmslos unter Menschen männlichen Geschlechts zu finden seien“, in: Dane, Gesa; Hahn, Barbara (Hg.): Denk- und Schreibweisen einer Intellektuellen im 20. Jahrhundert. Über Ricarda Huch. Göttingen 2012.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt a. M. 1986.

Heine, Heinrich: Sämtliche Schriften, Bd. 5. München 1976.

Heller, Eva: Wie Farben wirken. Hamburg 1989.

Henke, Wilhelm: Die aufrechte Haltung des Menschen im Stehen und Gehen, in: ders.: Vorträge über Plastik, Mimik und Drama. Rostock 1892.

Henke, Wilhelm: Vorträge über Plastik, Mimik und Drama. Rostock 1892.

Hentschel, Linda: Wi(e)der ein Geschlecht des Bildes: Charles Baudelaire, das stereoskopische Bild und die Leerstelle des Weiblichen, in: Belting, Hans; Kamper, Dietmar; Schulz, Martin: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation. München 2002, S. 377-391.

Herbert, Robert: Impressionismus: Paris – Gesellschaft und Kunst. Stuttgart 1989, S. 325.

Herrmann, Katharina; Kischel, Tanja: Dichterinnen & Denkerinnen. Frauen, die trotzdem geschrieben haben. Stuttgart 2020.

Hervé, Florence: Flora Tristan – Leben und Werk einer feministischen Sozialistin. In: Z., Nr.121, März 2020, S. 145-158.

Hessel, Helen (auch Helen Grund): Sommerliche Abendkleider. 1936, in: dies.: Ich schreibe aus Paris. Über die Mode, das Leben und die Liebe, Hg. von Mila Ganeva, Wädenswil 2014, S. 296-297, in: Vinken, Barbara: Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode. Stuttgart 2016, S. 265-268.

Hildebrandt, Irma: Große Frauen. München 2008.

Higonnet, Anne: Berthe Morisot. Berkeley 1995.

Higonnet, Anne: Bilder – Schein und Erscheinung, Musse und Subsistenz, in: Duby, Georges; Perrot, Michelle (Hg.): Geschichte der Frauen, Bd. 4, 19. Jahrhundert. Berlin 2012, S. 302.

Higonnet, Anne: Frauenbilder, in: Duby, Georges; Perrot, Michelle (Hg.): Geschichte der Frauen, Bd. 4, 19. Jahrhundert. Berlin 2012, S. 313-322.

Higonnet, Anne: Frauenbilder. Die Produktion imaginärer und wirklicher Frauen, in: Duby, Georges; Perrot, Michelle: Geschichte der Frauen, Bd. 4, 19. Jahrhundert. Berlin 2012, S. 348-351.

Hippel, Theodor Gottlieb von: Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber. Berlin 1792.

Hofmann, Werner: Nana. Mythos und Wirklichkeit. Köln 1973.

Hofmann, Werner: Bruchlinien Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts. München 1979.

Hoins, Katharina; Mallinckrodt, Felicitas von: Der dritte Ort. Neuer Materialismus und Museum, in: Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg.): Das Museum als Provokation der

Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte (Edition Museum Bd. 27). Bielefeld 2018, S. 199-214.

Holenstein, André: Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung. Bern 2010.

Holland, Samantha: Alternative femininities: Body, Age and Identity. New York 2004.

Hörner, Fernand: Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie. Bielefeld 2008.

Huber-Sperl, Rita (Hg.): Organisiert und engagiert. Vereinskultur bürgerlicher Frauen im 19. Jahrhundert in Westeuropa und den USA. Königstein 2002.

Hundt, Irina: Soziale Reform – Die Zeitschrift der Sozialistin und Feuerbachianerin Louise Dittmar im Kontext der Frauenpresse 1840-1852. Mit dem Versuch einer Rekonstruktion. In: Lambrecht, Lars (Hg.): Entstehen des Öffentlichen – Eine andere Politik. Frankfurt a. M. 2007, S. 157-182.

Hübinger Gangolf; Mommsen, Wolfgang Justin (Hg.): Intellektuelle im deutschen Kaiserreich. Frankfurt a. M. 1993.

Hülsen-Esch, Andrea von: Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter. Göttingen 2006.

Hülsen-Esch, Andrea von: Materie – Material – Materialität. Disziplinäre Annäherungen. Düsseldorf 2016.

Husserl, Edmund: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie I. Den Haag 1913. Zit. nach: Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Reinbek 1991.

Jaspers, Karl: Philosophie. 3 Bände. Berlin 1932.

Johnston, Lucy: Nineteenth-century fashion in detail. London 2005.

Julliard, Jacques; Winock, Michel (Hg.): Dictionnaire des intellectuels français. Paris 1996.

Jurt, Joseph: Frankreichs engagierte Intellektuelle. Von Zola bis Bourdieu. Göttingen 2012.

Karl, Michaela: Wir fordern die Hälfte der Welt. Der Kampf der Suffragetten um das Frauenstimmrecht. Frankfurt a. M. 2009.

Kedves, Jan: Talking Fashion. Von Helmut Lang bis Raf Simons. Gespräche über Mode. München 2013.

Keller, Gottfried: Kleider machen Leute. Göttingen 2018. Erstdruck in: Die Leute von Seldwyla, G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1874.

Kellner, Douglas.: Popular culture and the construction of postmodern identities, in: Lash, Scott; Friedman, Jonathan (Hg.): Modernity and identity. Oxford 1992, S. 141.

Kemp, Wolfgang: Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky. München 2011.

Kern, Stephen: Eyes of Love. The gaze in English and French Paintings and Novels, 1840-1900. London 1996.

Kleinert, Annemarie: Die frühen Modejournale in Frankreich. Studien zur Literatur der Mode von den Anfängen bis 1848. Berlin 1980.

Kleinert, Annemarie: Wie Balzac zum Modeexperten wurde, in: Lehnert, Gertrud (Hg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität. Dortmund 1998, S. 47-61.

Kloesel, Christian J.W.; Helmut Pape (Hrsg.): Peirce, Charles Sanders: Semiotische Schriften Bd. I-III. Frankfurt a. M. 2000, S. 116-154.

Kloth-Strauß, Nina: Experteninterview mit Gundula Wolter am 16.08.2020.

Kohlhagen, Norgard: Frauen die die Welt veränderten. Stuttgart 1982.

Köhn, Eckhardt: Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs von 1830-1933. Berlin 1989.

König, Gudrun M.: Auf dem Rücken der Dinge. Materielle Kultur und Kulturwissenschaft, in: Maase, Kaspar; Warneken, Bernd Jürgen (Hg.): Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkscundlichen Kulturwissenschaft. Köln 2003, S. 95–118.

König, Gudrun M.; Mentges, Gabriele; Müller, Michael R. (Hg.): Die Wissenschaften der Mode. Bielefeld 2015.

König, Gudrun M./Mentges, Gabriele (Hg.): Medien der Mode. Berlin 2010, in: König, Gudrun M.; Mentges, Gabriele; Müller, Michael R. (Hg.): Die Wissenschaften der Mode. Bielefeld 2015.

König, René: Macht und Reiz der Mode. Verständnissvolle Betrachtungen eines Soziologen. Düsseldorf 1971.

Koos, Marianne: Sur/Face. Manet malt Mlle. E.G., in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Jahrgang 78 (2015), S. 239-276.

Körner, Hans: Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler. München 1996.

Körner, Hans; Stercken, Angela (Hg.): Kunst, Sport und Körper. GeSoLei 1926-2002. Berlin 2002.

Körner, Hans; Weiche Körper – Harte Körper. Zur Rezeptionsgeschichte der Venus von Medici, in: ders.; Stercken, Angela (Hg.): Kunst, Sport und Körper. GeSoLei 1926-2002. Berlin 2002.

Kreisky, Eva (Hg.): Von der Macht der Köpfe. Intellektuelle zwischen Moderne und Spätmoderne. Wien 2000.

Kreisky, Eva: Intellektuelle als historisches Modell, in: dies. (Hg.): Von der Macht der Köpfe. Intellektuelle zwischen Moderne und Spätmoderne. Wien 2000.

Kreuder, Petra: Die bewegte Frau. Weibliche Ganzfigurenbildnisse in Bewegung vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Weimar 2008.

Kreutziger-Herr, Annette; Losleben, Katrin (Hg.): History/Herstory, Köln 2009.

Kröner, Magdalena: Wer braucht echte Influencer, wenn es virtuelle Wesen gibt?, in: Frankfurter Allgemeine Quaterly, Ausgabe 02/19, S. 16 f.

Kubler, George: Shape in Time. Remarks on the History of Things. New Haven 1962.

Kullmann, Katja: Mode ist barmherzig, Ausgabe 42/2016, Freitag.de (<https://www.freitag.de/autoren/katja-kullmann/mode-ist-barmherzig>; Stand 12.04.2018).

Kullmann, Katja: Mode ist barmherzig. Interview mit Barbara Vinken, in: der Freitag, 42/2016. <https://www.freitag.de/autoren/katja-kullmann/mode-ist-barmherzig>, Stand: 12.06.2018.

Kwaschik, Anne: Selbstentwürfe intellektueller Frauen als Herausforderung an die Intellektuellengeschichte: Am Beispiel von Simone de Beauvoir und Colette Audry, in: Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 15 (2010), S. 165-181.

Lambrecht, Lars (Hg.): Entstehen des Öffentlichen – Eine andere Politik. Frankfurt a. M. 2007.

Lange, Wolfgang Dieter (Hg.): Französische Literatur des 19. Jahrhunderts. Bd. II: Realismus und l'art pour l'art. Heidelberg 1980.

Langkabel, Bernhard August: Der Mensch und seine Rassen. Stuttgart 1892.

Lash, Scott; Friedman, Jonathan (Hg.): Modernity and identity. Oxford 1992.

Lasker-Schüler, Else: Mein blaues Klavier, Neue Gedichte. Jerusalem, 1943.

Laurence, Madeline: Women Artists in Paris 1850-1900. New York 2017.

Leeuw, Gerhardus van der: Der Mensch und die Religion: anthropologischer Versuch. Basel 1941.

Lehmann, Ulrich: Mode, Markt, Modernität. Beziehungen zwischen Kunstmarkt und Modeindustrie im Paris des 19. Jahrhunderts, in: König, Gudrun M.; Mentges, Gabriele; Müller, Michael R. (Hg.): Die Wissenschaften der Mode. Bielefeld 2015, S.81-96.

Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleidung tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München 1997.

Lehnert, Gertrud (Hg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität. Dortmund 1998.

Lehnert, Gertrud: Mode als Spiel. Zur Performativität von Mode und Geschlecht, in: Alkemeyer, Thomas; Boschert, Robert; Schmidt, Robert; Gebauer, Gunter (Hg.): Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur, Konstanz 2003, S. 213-226.

Lehnert, Gertrud: Mode als Zeichen des Kulturtransfers im 18. Jahrhundert, in: Zimmermann, Margarete; Stedmann, Gesa (Hg.): Höfe. Salons. Akademien. Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit. Hildesheim 2006.

Lehnert, Gertrud: Mode und Orientalismus, in: Berbig, Roland et al. (Hg.): Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompendium. Berlin 2011, S. 95-106.

Lehnert, Gertrud (Hg.): Räume der Mode. München 2012.

Lehnert, Gertrud: Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis. Bielefeld 2013.

Lehnert, Gertrud; Kühl, Alicia; Weise, Katja (Hg.): Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten. Bielefeld 2014.

Lehnert, Gertrud: Mode als kulturelle Praxis, in: Gürtler, Christa (Hg.): Kleiderfragen. Mode und Kulturwissenschaft. Bielefeld 2015.

Lehnert, Gertrud; Weilandt, Maria (Hg.): Ist Mode queer? Neue Perspektiven der Modeforschung. Bielefeld 2016.

Leutner, Petra: Die unheimlichen Räume des Rockes, in: Lehnert, Gertrud (Hg.): Räume der Mode, München 2012, S. 235-251.

Leymarie, Michel; Sirinelli, Jean-François (Hg.): L'histoire des intellectuels aujourd'hui, Paris 2003.

Limner, Luke: Madre Natura versus the Moloch of Fashion. A social Essay. London 1874.

Linde, Charlotte: Life stories. The Creation of Coherence. New York 1993.

Loschek, Ingrid: Accessoires. Symbolik und Geschichte. München 1993.
Loschek, Ingrid: Mode und Kostümllexikon, 5. Auflage. Stuttgart 2005.
Loschek, Ingrid: Wann ist Mode? Berlin 2007.

Löw, Christine et al. (Hg.): Material Turn. Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus. Opladen 2017.

Lüddemann, Stefan: Zeigen ist die Lebensfrage. Edouard Manet und seine Strategien der inszenierten Visualität, in: Ausstellungskatalog „Edouard Manet“ von der Heydt-Museum Wuppertal 2017.

Lubin, George: George Sand: Correspondance. Bibliothèque de XIX. siècle. Paris 2021.

Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1994.
Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a. M. 1984.

Maase, Kaspar; Warneken, Bernd Jürgen (Hg.): Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Köln 2003.

Madame de Staël: Delphine. Édition critique, Bd. 1, Balayé, Simone; Omacini, Lucia (Hg.). Genf 1987.

Mallarmé, Stéphane: ‚La dernière Mode‘ vom 20. Dezember 1874, in: Kritische Schriften, Band II, übers. von Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Christine Le Gal, Hg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Darmstadt. 1999, S. 51-59.

Mancuso, J. C.: The acquisition and use of narrative grammar structure, in: Sarbin, T. R. (Hg.): Narrative psychology. The storied nature of human conduct. New York 1986, S. 91-110.

Mandeville, Bernard (1714): Die Bienenfabel oder private Laster, öffentliche Vorteile. Frankfurt a. M. 1998.

Martin, Richard: The Function of Fashion in Baudelaires ‚Le peintre de la vie moderne‘, in: Dress. The Annual Journal of the Costume Society of America. Bd. 10, 1984, S. 43-51.
Marx, Karl (1851): Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. Frankfurt a. M. 2007.
Marx, Karl (1867): Das Kapital. Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis. Bd. 1, Berlin 1968.

Mead, Georg Herbert: Mind, Self and Society. Chicago 1934.

Meiners et al.: Korsetts und Nylonstrümpfe. Frauenunterwäsche als Spiegel von Mode und Gesellschaft. 3. Auflage, Oldenburg 1997.

Meinhold, Roman: Der Mode-Mythos. Lifestyle als Lebenskunst. Würzburg 2005.

Melzer, Sara E.; Rabine, Leslie W. (Hg.): Rebel daughters. Women and the French Revolution. New York 1992.

Mentges, Gabriele: Urbane Landschaften im Modebild, in: Lehnert, Gertrud (Hg.): Räume der Mode. München 2012.

Mentges, Gabriele: Die Angst der Forscher vor der Mode oder das Dilemma einer Modeforschung im deutschsprachigen Raum, in: König, Gudrun M.; Mentges, Gabriele; Müller, Michael R. (Hg.): Die Wissenschaften der Mode. Bielefeld 2015, S. 27-47.

Metzinger, Thomas: Being No One – Eine sehr kurze Zusammenfassung, in: Grundkurs Philosophie des Geistes. Band 1: Phänomenales Bewusstsein. Paderborn 2006, S. 421-476.

Meuter, Norbert: Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur. Stuttgart 1995.

Miller, Daniel (Hg.): Material Cultures. Why some things matter. London 1998.

Miller, Daniel (Hg.): Anthropology and the Individual. A Material Culture Perspective. New York 2009.

Mollard, Claude: La culture est un combat. Les années Lang-Mitterrand. Paris 2015.

Möller, Hildegard: Die Malerinnen und Musen des ‚Blauen Reiters‘. München 2009.

Mommsen, Wolfgang Justin: Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830-1933, Frankfurt a. M. 2000.

Money, John; Hampson, Joan: An Examination of Some Basic Sexual Concepts: The Evidence of Human Hermaphroditism. Baltimore 1955.

Montesquiou, Robert de: Les Chauves-Souris. Clairs-Obscurs III, Paris 1897.

Montesquiou, Robert de: Les peintres de la femme, Boldini. Les Modes, Paris 1901.

Müller, Ulrike: Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design. Frankfurt a. M. 2014.

Mulvey, Laura: Visual pleasure and narrative cinema, in: Mulvey, Laura (Hg.): Visual and other pleasures. New York 2009, S. 14-30.

- Münchhausen, Thankmar von: Paris: Geschichte einer Stadt seit 1800. München 2017.
- Nagl-Docekal, Herta (Hg.): Feministische Philosophie, Bd. 4. Wien 1990.
- Neumeyer, Harald: Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne. Würzburg 1999.
- Newton, Stella Mary: Health, Art & Reason. Dress Reformers in the 19th Century. London 1974.
- Nietzsche, Friedrich (1878): Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister. Werke in drei Bänden. Zweiter Band, Fragment 215, Karl Schlechta (Hg.) Bd. 1, München 1954, S. 961-964.
- Nord, Philip: The Republican Moment. Struggles for Democracy in Nineteenth-Century France. Cambridge, Mass. 1995.
- Nyfelner, Judith: Die Fabrikation von Kreativität. Organisation und Kommunikation in der Mode. Bielefeld 2019.
- Ober, Patricia: Der Frauen neue Kleider. Das Reformkleid und die Konstruktion des modernen Frauenkörpers. Berlin 2005.
- Ott, Michael R.; Sauer, Rebecca; Meier, Thomas (Hg.): Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken. Berlin 2015.
- [o. V.:] Delphine, in: Journal des Luxus und der Moden 18 (1803, April), S. 215–219.
- [o. V.:] Der aufrechte Gang. Zur Symbolik einer Körperhaltung. Tübingen 1990.
- [o. V.:], in: Welt: Identität von Courbets Nacktmodell enthüllt, 25.09.2018 (<https://www.welt.de/kultur/article181657696/Der-Ursprung-der-Welt-Identitaet-von-Courbets-Nacktmodell-enthuellt.html>, Stand: 20.07.2020).
- Opitz, Claudia: Frauen und Revolutionärinnen in den „Révolutions de Paris“, in: Grubitzsch, Helga et al.: Frauen – Literatur – Revolution. Pfaffenweiler, 1992, S. 45-64.
- Paris, Reine-Marie: Camille Claudel 1864-1943. Frankfurt a. M. 1989.
- Perrot, Philippe: Pour une histoire. Paris 1984.
- Perrot, Philippe: Le travail des apparences. Le corps féminin XVIII^e-XIX^e siècle. Paris 1984.

Perrot, Philippe: Pour une histoire des histoires du costume, in: Vêtements et sociétés 2. Actes du colloque national de C.N.R.S. „Vers une anthropologie du vêtement“ Musée de l’homme (9-11 mars 1983) Hg. v. Delaporte, Yves, Paris 1984, S. 349-356.

Perrot, Philippe: Fashioning the Bourgeoisie. A history of clothing in the nineteenth century. New Jersey 1994.

Pilz, Elke: Bedeutende Frauen des 19. Jahrhunderts. Elf biographische Essays. Würzburg 2010.

Planert, Ute: Der dreifache Körper des Volkes: Sexualität, Biopolitik und die Wissenschaften vom Leben, in: Geschichte und Gesellschaft, Vol. 26, Nr. 4/2000, S. 1-35.

Plessner, Helmuth: Die Stufen des Organischen und der Mensch. Berlin 1965.

Polhemus, Ted: Streetstyle. From Sidewalk to Catwalk. London 1994.

Prigge, Walter (Hg.), Städtische Intellektuelle. Urbane Milieus im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1992.

Proudhon, Pierre-Joseph: De la Justice dans la Révolution et dans l’Eglise. Oeuvres complètes. Paris 1868-1876, Genf 1982.

Rabinbach, Anson: The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity. Berkeley 1990.

Racine, Nicole: Intellectuelles, in: Leymarie, Michel; Sirinelli, Jean-François: L’histoire des intellectuels aujourd’hui. Paris 2003, S. 341-362.

Racine, Nicole; Trebitsch, Michel (Hg.): Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels. Bruxelles 2004.

Rasche, Adelheid; Wolter, Gundula (Hg.): Ridikül! Mode in der Karikatur 1600-1900. Berlin, Köln 2003.

Rasche, Adelheid: Von Sprach- und Bildräumen: Mode in Text- und Bildquellen. In: Lehnert, Gertrud (Hg.): Räume der Mode. München 2012, S. 115-122.

Reitlinger, Gerald: The Economics of Taste. The Rise and Fall of the picture Market 1760-1960. New York 1964.

Ribeiro, Aileen: Fashion and Fiction. Dress in Art and Literature in Stuart England. London 2005.

Richardson d.Ä. Jonathan; d.J.: An Account of Some of the Statues, Basreliefs, Drawings and Pictures in Italy, etc. with Remarks. London 1722.

Richter-Wittenfeld, Daniela: Die Arbeit des Verbandes für Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur auf dem Gebiet der Frauenkleidung von 1896-1935. Hamburg 2006.

Ricoeur, Paul: Narrative Identität, in: Mittler, E. (Hg.) Heidelberger Jahrbücher, Nr. 31, Heidelberg 1987.

Riegels Melchior, Marie; Svensson, Birgitta (Hg.): Fashion and Museums. Theory and Practice. London, New York 2014.

Rimmele, Marius; Stiegler, Bernd: Visuelle Kulturen/Visual Culture. Hamburg 2014.

Robert, Valérie (Hg.): Intellectuels et polémiques dans l'espace germanophone. Paris 2003.

Rothenberg, Molly Ann; Valente, Joseph: Fashionable Theory and Fashion-Able Women: Returning Fuss's Homospectatorial Look, in: Critical Inquiry, Vol. 22, Nr. 2, S. 372-382.

Rousseau, Jean-Jaques (1761): Julie oder Die Neue Héloïse. München 1978.

Sand, George: Histoire de ma vie. Paris 2004.

Sand, George: Lélia. Berlin 2015.

Sand, George: Indiana. Berlin 2017.

Sarasin, Philipp: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914. Frankfurt a. M. 2001.

Sartre, Jean-Paul: L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique. Paris 1943.

Sartre, Jean Paul; Gavi, Philippe; Victor, Pierre: Der Intellektuelle als Revolutionär. Streitgespräche. Hamburg 1976.

Sauerländer, Willibald: Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik. Köln 1999.

Schaeffer-Hegel, Barbara; Wartmann, Brigitte (Hg.): Mythos Frau. Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat. Berlin 1984.

Scheffler, Karl: Die Frau und die Kunst. Berlin 1908.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: System des transzendentalen Idealismus. Tübingen 1800.

Schlesier, Renate: Weiblichkeit: Schrecken und Sehnsüchte, in: Schaeffer-Hegel, Barbara; Wartmann, Brigitte (Hg.): Mythos Frau. Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat. Berlin 1984.

Schlientz, Gisela: George Sand – Leben und Werk in Texten und Bildern. Frankfurt a. M. 1987, S. 120.

Schlientz, Gisela: George Sand: Eros und Maskerade, in: Stoll, Andrea; Wodtke-Werner: Sakoransch und Rollentausch. Dortmund 1997, S. 102-128.

Schmauß, Beatrix: Blaustrumpf und Kurtisane. Bilder der Frau im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1991.

Schmelzer-Ziringer, Barbara: Mode Design Theorie. Wien 2015.

Schmidt, Doris: Die Mode der Gesellschaft. Eine systemtheoretische Analyse. Baltmannsweiler 2007.

Schneider, Gabriele: Fanny Lewald. Hamburg 1996.

Schnitger, Carin; Goldhoorn, Inge (Hg.): Reformkleding in Nederland. Utrecht 1984.

Scholz, Jana: Die Präsenz der Dinge. Anthropomorphe Artefakte in Kunst, Mode und Literatur. Bielefeld 2019.

Schopenhauer, Johanna: Ihr glücklichen Augen. Jugenderinnerungen, Tagebücher, Briefe, hg. von Weber, Rolf, Berlin 1978.

Schröder, Hannelore: Olympe de Gouges' „Erklärung der Rechte der Frau und Bürgerin“, in: Nagl-Docekal, Herta (Hg.): Feministische Philosophie, Bd. 4. Wien 1990.

Schulze, Claudia: Das Rahel-Varnhagen-Bild von Hannah Arendt. Diss., LMU München, 2001.

Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt a. M. 2000.

Scorzin, Pamela C.: Scenographic Fashion Design. Zur Inszenierung von Mode und Marken. Bielefeld 2016.

Scott, Joan Wallach: A woman who has only paradoxes to offer; Olympe de Gouges claims rights for women, in: Melzer, Sara E.; Rabine, Leslie W. (Hg.): Rebel daughters. Women and the French Revolution. New York 1992.

Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1860.

Sennett, Richard: Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation. Berlin 1997.

Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt a. M. 2002.

Sennett, Richard: Der flexible Mensch. Berlin 2006.

Sennett, Richard: Richard Sennett in einem Interview mit Alex Rühle. Süddeutsche Zeitung, 28.02.2006.

Sichtermann, Barbara: Ich rauche Zigarren und glaube nicht an Gott. Hommage an Louise Aston. Berlin 2014.

Simmel, Georg: Zur Psychologie der Mode. Sociologische Studien, in: ders.: Gesamtausgabe in 24 Bänden, Bd. 5, Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900, Rammstedt, Otthein et. al. (Hg.), Frankfurt a. M. 1992.

Simmel, Georg: Philosophie der Mode, 1905. in: Simmel, Georg: Philosophie der Mode. Die Religion. Kant und Goethe. Schopenhauer und Nietzsche. Frankfurt a. M. 1996.

Skrandies, Timo: Echtzeit – Text – Archiv – Simulation. Die Matrix der Medien und ihre philosophische Herkunft. Bielefeld 2003.

Slanina, Sabine: Vom Ereignisbild zum Bild-Ereignis. „Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden“ von Eugène Delacroix, in: Fleckner, Uwe: Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst. Berlin 2014.

Söhn, Gerhart: Die stille Revolution der Weiber. Leipzig 2003.

Sombart, Werner: Wirtschaft und Mode. Ein Beitrag zur Theorie der modernen Bedarfsgestaltung. Wiesbaden 1902.

Sombart, Werner: Liebe, Luxus und Kapitalismus. Die Entfaltung des Luxus: Der Sieg des Weibchens. Paderborn 1913.

Sombart, Werner: Wirtschaft und Mode, in: Bovenschen, Silvia (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt a. M. 1986.

Sommermeier, Joerg K. (Hg.): Heinrich Heines Versepen, Erzählprosa und Memoiren. Ausgewählte Werke I. Berlin 2019.

Sömmerring, Samuel Thomas von: Die Schädlichkeit der Schnürbrüste. Leipzig 1788.

Sous l' Empire des Crinolines. Ausstellungskatalog Musée Galliera. Paris 2008.

Spener, Carl: Die jetzige Frauenkleidung und Vorschläge zu ihrer Verbesserung. Berlin 1897.

Stamm, Brigitte: Das Reformkleid in Deutschland. Diss. FU Berlin 1976.

Staël, Germaine de: Corinna oder Italien. Übersetzung von Dorothea Schlegel. München 1979.
Staël, Germaine de: Dix années d'exil. Paris 2020.

Steele, Valerie: Fashion and Eroticism. Ideals of Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age. New York 1985.

Steele, Valerie: Fetish: Fashion, Sex and Power. Oxford 1996.

Steele, Valerie: Paris Fashion. A Cultural history. New York 1998.

Steele, Valerie: The Corset. A Cultural History. London 2001.

Steinseifer, Martin: Ereignisbilder – Zum Verhältnis von Indexikalität, Symbolizität und Ikonizität bei Pressephotographien. Paderborn 2010.

Stiegler, Bernd; Thürlemann, Felix: Meisterwerke der Fotografie. Stuttgart 2011.

Stuhlmann, Andreas: Die Literatur – das sind wir und unsere Feinde. Literarische Polemik bei Heinrich Heine und Karl Kraus. Würzburg 2010.

Stoll, Andrea; Wodtke-Werner: Sakkorausch und Rollentausch. Dortmund 1997.

Tagg, John: The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning. Minnesota 2009.

Taine, Hippolyte: Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge. Paris 1867.

Tebben, Karin: Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert. Göttingen 1998.

Teichert, Gesa C.: Mode. Macht. Männer. Kulturwissenschaftliche Überlegungen zur bürgerlichen Herrenmode des 19. Jahrhunderts. Münster 2013.

Teunissen, José: Knocking woman off her pedestal, in: Bippus, Elke; Mink, Dorothea (Hg.): Fashion Body Cult. Stuttgart 2007.

Thébaud, Françoise: La Grande Guerre. Le triomphe de la division sexuelle, in: Duby, Georges; Perrot, Michelle (Hg.): Histoire des femmes en Occident. Tome V: Le XX^e siècle, Paris 2002

Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin 1982.

Tillessen, Carl: Konsum. Warum wir kaufen, was wir nicht brauchen. Hamburg 2020.

Tinterow, Gary; Lacambre, Geneviève (Hg.), Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting, Ausstellungskatalog, Metropolitan Museum of Art, New York 2003.

Tristan, Flora: Brief an Olympe. London, 01.08.1839.

Tristan, Flora: Promenades dans Londres. Paris 1840.

Turner, Victor: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt a. M. 2009.

Ullrich, Wolfgang: Habenwollen. Wie funktioniert die Konsumkultur? Frankfurt a. M. 2008.

Uzanne, Octave: The Modern Parisienne. München 1912.

Varnhagen von Ense, Karl A.: Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde. Berlin 1834.

Veblen, Thorstein (1899): The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions. Mineola 1994.

Venohr, Dagmar: Medium macht Mode. Zur Ikonotextualität der Modezeitschrift. Bielefeld 2010.

Venohr, Dagmar: ModeMedien – Transmedialität und Modehandeln, in: Wenrich, Rainer (Hg.): Die Medialität der Mode: Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modenwissenschaft. Bielefeld 2015, S. 109-126.

Vergo, Peter: New Museology. London 1989.

Vinken, Barbara: Mode nach der Mode. Geist und Kleid am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1993.

Vinken, Barbara: Die deutsche Mutter: Der lange Schatten eines Mythos. München 2001.

Vinken, Barbara: Was die Mode streng geteilt. Rousseau und die Rhetorik der Geschlechter, in: Bischoff, Doerte; Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Mitsprache, Rederecht, Stimmgewalt. Genderkritische Strategien und Transformationen der Rhetorik. Heidelberg 2006.

Vinken, Barbara: Die Intellektuelle: Gestern, heute, morgen“, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 40 (2010), S. 13-25.

Vinken, Barbara: Angezogen. Das Geheimnis der Mode. Stuttgart 2013.

Vinken, Barbara: Die Blumen der Mode – Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode. Stuttgart 2016.

Vischer, Friedrich Theodor: Aesthetik oder die Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen, 4 Bde., Leipzig 1846-51.

Vischer, Friedrich Theodor: Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode, in: Morgenblatt, Nr. 5 und 6, 1859.

Vischer, Friedrich Theodor: Mode und Cynismus. Beiträge zur Kenntnis unserer Kulturformen und Sittenbegriffe. Stuttgart 1879.

Wagner, Maria: Mathilda Franziska Anneke in Selbstzeugnissen und Dokumenten. Frankfurt a. M. 1980.

Watzlawick, Paul; Beavin, Janet H.; Jackson, Don D.: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. 13. unveränderte Auflage, Bern 2017.

Warneken, Bernd Jürgen: Biegsame Hofkunst und aufrechter Gang. Körpersprache und bürgerliche Emanzipation um 1800, in: [o. V.:] Der aufrechte Gang. Zur Symbolik einer Körperhaltung. Tübingen 1990.

Weber, Eugen: France, Fin de Siècle, Cambridge 1986.

Weddingen, Tristan: Textile Studies 2, Metatextile. Identity and History of a Contemporary Art Medium. Berlin 2011.

Weiss, Andrea: Paris war eine Frau. Die Frauen von der left bank. Dortmund 1997.

Welsch, Sabine: Ein Ausstieg aus dem Korsett. Reformkleidung um 1900. Darmstadt 2003.

Wendel, Friedrich: Die Mode in der Karikatur. Dresden 1928.

Wenrich, Rainer (Hg.): Die Medialität der Mode: Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modenwissenschaft. Bielefeld 2015.

Wentworth, Michael: James Tissot. Oxford 1984.

Werth, Saskia: Fischer oder Revolutionär? Masaniellos Bühnenkostüm als Kleiderbild und sein Verhältnis zur rekonstruierbaren Realität, in: Zitzlsperger, Philipp (Hg.): Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung. Textile Studies I. Berlin 2010, S. 167-180.

Weule, Karl: Kulturelemente der Menschheit. Anfänge und Urformen der materiellen Kultur, 3. Auflage. Stuttgart 1913.

Wilson, Elizabeth: *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. London 1985.

Winner, Matthias: *Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets Allégorie Réelle und der Tradition*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 4, 1962, S. 150-185.

Winkelhofer, Martina: *Das Leben adeliger Frauen. Alltag in der k. u. k. Monarchie*. Wien 2009.

Winock, Michel: *Das Jahrhundert der Intellektuellen*. Konstanz 2003.

Wolter, Gundula: *Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose*. Marburg 1988.

Wolter, Gundula: *Hosen, weiblich. Kulturgeschichte der Frauenhose*. Marburg 1994.

Wolter, Gundula: *Teufelshörner und Lustäpfel. Modekritik in Wort und Bild 1150-1620*. Marburg 2002.

Wolter, Gundula: *Das technische Kleid*, in: *Kunstforum, Dressed! Art en Vogue*. Bd. 197, S. 176-199. Ruppichteroth 2009.

Wolter, Gundula: *Persönliches Interview*, 16.08.2020, Berlin, siehe Anhang 1.

World of Malls: Architekturen des Konsums. Ausstellungskatalog 2016.

Zika, Anna: *Ist alles eitel? Zur Kulturgeschichte deutschsprachiger Modejournale zwischen Aufklärung und Zerstreuung*. Weimar 2006.

Zimmermann, Michael F.: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*. München 2011.

Zimmermann, Margarete; Stedmann, Gesa (Hg.): *Höfe. Salons. Akademien. Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit*. Hildesheim 2006.

Zitzlsperger, Philipp: *Dürers Pelz und das Recht im Bild – Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*. Berlin 2008.

Zitzlsperger, Philipp (Hg.): *Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung. Textile Studies I*. Berlin 2010.

Zola, Émile: „J'Accuse...!“, in: Clemenceau, Georges: „L'Aurore“, 13. Januar 1898.

Zola, Émile (1884): *Au bonheur des dames*. Paris 2005.

Abbildungsverzeichnis und -nachweis:

Abb. 1: Die Schwerpunkte der vestimentären Forschung in transdisziplinärer Ausrichtung für die vorliegende Arbeit, eigene Darstellung.

Abb. 2: Die Methoden der Kleidungsforschung, eigene Darstellung.

Abb. 3: Alexis Chataignier: Ah! Quelle antiquité!!! Oh! Quelle folie que la nouveauté..., 1797. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84127842.item>, Stand 23.09.2020.

Abb. 4: Johann Friedrich Bolt: Costüme:
„Ah! Welch Überbleibsel! Oh! Welch neue Modeverrücktheit!“, 1814.
Wendel, Friedrich: Die Mode in der Karikatur. Dresden 1928, S. 37.

Abb. 5: Das Korsett 1650-1925. In: M. Müller & Sohn Rundschau, Fachmagazin für Mode- und Schnitt-Technik, 26.01.2021.

Abb. 6: Clement, Alexandre: La France Républicaine (Marianne), 1792. Radierung, Musée Carnavalet, Cabinet des estampes, gravures, dessins, photographies, Paris. Inv. Nr. 4565717.

Abb. 7: Eugène Delacroix: La liberté guidant le peuple, 1830. Musée du Louvre, Paris.

Abb. 8: Candide Blaize: George Sand, 1830, Aquarel, Musée de la Vie romantique, Paris.

Abb. 9: Pierre Auguste Renoir: Jeune femme lisant un journal illustré, 1880, Rhode Island Museum of Art.

Abb. 10: Cul de Paris, 1869, Paris. Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. T 118-1979.

Abb. 11: Käfig-Krinoline, 1868, britisch. Victoria and Albert Museum. Inv. Nr. T 195-1984.

Abb. 12: Enge Mode: Seide mit Fischbeineinsatz, um 1873. Victoria and Albert Museum, T 51-1922.

Abb. 13: Die weibliche Silhouette im 19. Jahrhundert, eigene Darstellung.

Abb. 14: Samuel Thomas von Sömmerring: „Über die Wirkungen der Schnürbrüste“, Leipzig 1791. S. 85.

https://books.google.de/books?id=U7k_AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, Stand 20.10.2020.

Abb. 15: Bernhard Langkabel: „Normaler weiblicher Brustkorb (eingezeichnet in die Umriss der Mediceischen Venus)“ und „Weiblicher Brustkorb, durch übermäßiges Schnüren verkrüppelt“, 1892.

Bernhard Langkabel: „Der Mensch und seine Rassen“, Stuttgart 1892, S. 15 f.

Abb. 16: Natürliche und verschobene Lage der Bauchorgane nach Dr. Lahmann, 1911.

Fischer-Dückelmann, Anna: Die Frau als Hausärztin. Mit 485 Original-Illustrationen, 38 Tafeln und Kunstbeilagen in feinstem Farbendruck, dem Porträt der Verfasserin und einem Modell-Album: Mann und Weib. 800,000 Jubiläumsausgabe. Süddeutsches Verlagsinstitut, Stuttgart 1911, S. 141.

Abb. 17: Höhepunkt der Wespentaille, 1890. Victoria and Albert Museum, London.

Abb. 18: Mädchen mit starker Schnürfurche, 1911.

Fischer-Dückelmann, Anna: Die Frau als Hausärztin. Mit 485 Original-Illustrationen, 38 Tafeln und Kunstbeilagen in feinstem Farbendruck, dem Porträt der Verfasserin und einem Modell-Album: Mann und Weib. 800,000 Jubiläumsausgabe. Süddeutsches Verlagsinstitut, Stuttgart 1911, S. 196.

Abb. 19: Gustave Courbet: L'Origine du monde, 1866. Musée d'Orsay Paris.

Abb. 20: Moderelevante Grundbefindlichkeiten des Menschen nach Roman Meinhold, in eigener Abwandlung. In: Meinhold, Roman: Der Mode-Mythos. Lifestyle als Lebenskunst. Würzburg 2005, S. 18.

Abb. 21: Implikationen der Mode nach Meinhold, in eigener Abwandlung. In: Meinhold, Roman: Der Mode-Mythos. Lifestyle als Lebenskunst. Würzburg 2005, S. 18.

Abb. 22: Aspekte des Lebens als Kunstwerk nach Meinhold. In: Meinhold, Roman: Der Mode-Mythos. Lifestyle als Lebenskunst. Würzburg 2005, S. 20.

Abb. 23: Pierre Auguste Renoir, La Parisienne, 1874, Cardiff, National Museum Wales.

Abb. 24: Édouard Manet: *La Parisienne*, um 1875, Stockholm, Nationalmuseum.

Abb. 25: Giovanni Boldini: *Le Comte Robert de Montesquiou*, 1897. Paris, Musée d'Orsay.

Abb. 26: *Le Lion Excentrique* in der Zeitschrift *Le Charivari*, 1842. Inv. Nr. Lipp O 1010 b, 2. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek. Photograph: Dietmar Katz.

Abb. 27: *Le Lion Artistique* in der Zeitschrift *Le Charivari*, 1842. Inv. Nr. Lipp O 1010 b, 3. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek. Photograph: Dietmar Katz.

Abb. 28: *Le Lion Bas Étage* in der Zeitschrift *Le Charivari*, 1842. Inv. Nr. Lipp O 1010 b, 5. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek. Photograph: Dietmar Katz.

Abb. 29: Claude Monet: *Femmes au jardin*. 1866. Öl auf Leinwand 255 x 205 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Abb. 30: Édouard Manet: *Portrait von Eva Gonzalès im Atelier Manets*, 1870. Öl auf Leinwand 191 x 133 cm. National Gallery, London.

Abb. 31: Edma Morisot: *Portrait von Berthe Morisot*, 1863. Öl auf Leinwand, in Privatbesitz, Paris. In: Laurence, Madeline: *Women Artists in Paris 1850-1900*. New York 2017. S. 88.

Abb. 32: André Adolphe Eugène Disdéri: *La taille*, 1860. 8,6 x 5,1 cm. Inv. Nr. 1975.548.10. New York, Metropolitan Museum of Art.

Abb. 33: Félix Nadar: *Sarah Bernhardt*. Paris, 1864. 22 x 16,3 cm. BnF, département des Estampes et de la Photographie, Inv. Nr. EO-15 (1)-PET FOL.

Abb. 34: Félix Nadar: *George Sand*, 1864. Paris, Bibliothèque de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Inv. Nr. P32068, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53014105h>, Stand 14.07.2020.

Abb. 35: Pierre-Ambroise Richebourg: *George Sand*, 1852. 8,5 x 2,5 cm. Inv. Nr. PHO1986-129-137. Paris, Musée d'Orsay. Photograph: Hervé Lewandowski.

Abb. 36: Félix Nadar: *Victor Hugo*, 1878. Paris, Maison du Victor Hugo.

Abb. 37: *Amelia Bloomer in Gehrock, kurzem Kleid und Hosen*. Daguerreotypie, 1851. In: Wolter, Gundula: *Hosen, weiblich. Kulturgeschichte der Frauenhose*. Marburg 1994. S. 48.

Abb. 38: Maguerite Gérard: *Madame de Staël mit ihrer Tochter Albertine*, 1805. Öl auf Leinwand. Collections du Château de Coppet, Coppet, Schweiz.

Abb. 39: Elisabeth Vigée-Lebrun: Madame de Staël als Corinne am Kap Misenum, 1808. Öl auf Leinwand, 140 x 118 cm. Musée d'art et d'histoire de Genève. Genf, Schweiz. Inv. Nr. 1841-0003.

Abb. 40: Baron François-Pascal Simon Gérard: Madame de Staël. Um 1810. Öl auf Leinwand. Collections du Château de Coppet, Coppet, Schweiz.

Abb. 41: Madame de Staël und Mademoiselle Mars mit zeitgenössischen Intellektuellen, um 1812. Musée Carnavalet, Paris.

Abb. 42: James Godby (nach Friedrich Rehberg): Portrait of Madame de Staël, 1814, 27,5 x 20 cm, British Museum. Inv. Nr. 1959,1201.6.

Abb. 43: Rahel Varnhagen von Ense. Autor unbekannt „MR del“ (gemalt) und „I.A. sculp.“ (gestochen). <http://www.sml.ex.ac.uk/german/gutzkow/Gutzneu/gesamtausgabe/Archiv/Bilder/Zeigutz/VarnhR1g.jpg>, Stand 31.10.2020.

Abb. 44: Gottfried Küster (Lithographie, nach einem Pastell von Moritz Daffinger): Rahel Varnhagen von Ense, um 1818. In: Eugen von Breza: Galerie der ausgezeichnetsten Israeliten, Stuttgart 1834.

Abb. 45: Rahel Varnhagen von Ense. Archiv Staatsbibliothek Berlin.

Abb. 46: Flora Tristan. In: Leprohon, Pierre: Flora Tristan. Paris 1979.

Abb. 47: George Sand in jungen Lebensjahren. Musée de la vie romantique, Paris.

Abb. 48: Auguste Charpentier: George Sand, 1835, Musée de la vie romantique, Paris.

Abb. 49: Lithographie von Bernard Julien: George Sand in der Redingote, 1837, Musée Carnavalet, Cabinet des estampes, gravures, dessins, photographies, Paris. Inv. Nr. 2000Car0753N.B.

Abb. 50: Lithographie von Bernard Julien: George Sand in der Pelerine, 1838, Musée Carnavalet, Cabinet des estampes, gravures, dessins, photographies, Paris. Inv. Nr. 2000Car0752N.B.

Abb. 51: George Sand, 1839. Musée Carnavalet, Cabinet des estampes, gravures, dessins, photographies, Paris.

Abb. 52: Luigi Calamatta: George Sand, 1840. Musée Carnavalet, Cabinet des estampes, gravures, dessins, photographies, Paris. Inv. Nr. 3GCar1180N.B.

Abb. 53: Maurice Sand: Franz Liszt und George Sand, 1837. Sand, George: Histoire de ma vie. Paris 2004, S. 1554.

Abb. 54: George Sand, Selbstkarikatur. Musée Carnavalet, Cabinet des estampes, gravures, dessins, photographies, Paris.

Abb. 55: Karikatur von Alcide Lorentz: George Sand in der „redingote-guêrite“, 1848. Miroir drolatique, Paris. Musée Carnavalet, Cabinet des estampes, gravures, dessins, photographies, Paris.

Abb. 56: Karikatur von George Sand: La gigogne politique de 1848, Le Monde illustré 16.08.1848. Musée Carnavalet, Paris.

Abb. 57: Auguste Hüssener: Louise Aston. Stich, 1851. Stiftung Stadtmuseum Berlin.

Abb. 58: Johann Baptist Reiter: Die Emanzipierte (Louise Franziska Aston), um 1853. Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz.

Abb. 59: Friedrich Pecht: Die Emancipatentinnen. Lithographie, 1848.
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bilderrevolution0370.jpg>, Stand 20.03.2021.

Abb. 60: Louise Aston. In: Heinrich Groß: Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild. Berlin 1885, S. 378.

Abb. 61: Sidonie-Gabrielle Colette, 1900.
<https://www.spiegel.de/geschichte/pariser-skandal-schriftstellerin-colette-geliebt-gehasst-bewundert-a-1244361.html#fotostrecke-57fc77fb-0001-0002-0000-000000165841>, Stand 22.03.2021.

Abb. 62: Sidonie-Gabrielle Colette, 1900.
<https://www.alamy.de/sidonie-gabrielle-colette-franzosischer-schriftsteller-image209656841.html>, Stand 22.03.2021.

Abb. 63: Sidonie-Gabrielle Colette, 1906.
<https://fromthebygone.wordpress.com/2018/11/10/sidonie-gabrielle-colette-1900s/>, Stand 22.03.2021.

Abb. 64: Léopold-Émile Reutlinger: Sidonie-Gabrielle Colette in *Rêve d'Égypte*, 1907.
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ColetteReveEgypte1907.JPG>, Stand 21.05.2021.

Abb. 65: Sidonie-Gabrielle Colette, 1922.
<https://www.vogue.fr/fashion-culture/article/the-many-careers-of-colette>.

Abb. 66: Sidonie-Gabrielle Colette.

<https://www.spiegel.de/geschichte/pariser-skandal-schriftstellerin-colette-geliebt-gehasst-bewundert-a-1244361.html#fotostrecke-57fc77fb-0001-0002-0000-000000165841>, Stand 21.05.2021.

Abb. 67: Else Lasker-Schüler, 1894.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Else_Lasker-Schüler_1875.jpg

Abb. 68: Else Lasker-Schüler, um 1920. Aus dem Besitz von Friedrich Pfäfflin, Marbach a. N.

Abb. 69: Else Lasker-Schüler in orientalischem Kostüm, 1912. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Else_Lasker-Schüler_as_Prince_Yussuf.jpg, Stand 11.06.2021.

Abb. 70: Eva Gonzalès, 1870. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eva_Gonzalès_CdV_album_Gallica.jpg, Stand 12.06.2021.

Abb. 71: Eva Gonzalès, 1879. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, 4-NA-115.

Abb. 72: Alfred Stevens: Eva Gonzalès am Flügel, 1879, in: Michel Draguet: Alfred Stevens. Bruxelles-Paris 1823-1906. Paris 2009.

Abb. 73: Photographie César: Camille Claudel, 1884, in: Ayral-Clause, Odile: Camille Claudel – sa vie. Paris, 2008. Archives familiales.

Abb. 74: Camille Claudel und Jessie Lipscomb in ihrem Atelier in der rue Notre-Dame-des-Champs 117, 1887.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camille_Claudel_atelier.jpg, Stand 10.07.2021.

Abb. 75: Winslow Homer: Art Students and Copyists in the Louvre, 1867. Wood engraving. Harper's Weekly, 11 January 1868. In: Adler, Kathleen; Garb, Tamar: Berthe Morisot. New York 1987, S. 13.

Abb. 76: Le Courier de la Presse, 12.05.1898. Musée Rodin.

Abb. 77: Photographie César: Camille Claudel, um 1884. Archiv Musée Rodin.

Abb. 78: Camille Claudel, in: Odile Ayral-Clause: Camille Claudel – sa vie. Paris, 2008.

Abb. 79: Camille Claudel, um 1935, in: Paris, Reine-Marie: Camille Claudel 1864-1943. Frankfurt a. M. 1989, S. 148.

Abb. 80: Josef Danhauser: Liszt am Flügel, 1840. Staatliche Museen, Berlin.

Abb. 81: Rolf, Elli: Die Körperhaltung durch die Kleidermoden, in: Loschek, Ingrid: Mode. Verführung und Notwendigkeit, Frankfurt a. M. 1991.

Anhang:

Nina Kloth-Strauß: Experteninterview mit Gundula Wolter am 16.08.2020

Nina Kloth-Strauß: Liebe Gundula, wie hast Du als eine der deutschen Pionierinnen auf dem Gebiet der Kleidungsforschung den Beginn Deiner Karriere in diesem Themenbereich erfahren?

Gundula Wolter: Anfang der 1980er Jahre wurde an deutschen Hochschulen für Studierende in den Fächern Modedesigner und Bühnenbild das Fach ‚Kostümkunde‘ im Lehrauftrag angeboten. Dies war damals noch der übliche Terminus. Meine erste Monografie zur Kulturgeschichte der Männerhose 1988 fand in Theaterkreisen großen Zuspruch, nicht aber in der Wissenschaft. Auch auf der Suche für mein Dissertationsvorhabens zur Geschichte der Frauenhose stand ich vor einer großen Herausforderung. Wo sollte ich meine Forschungen verorten, in der Kunstgeschichte, der Soziologie, der Ethnologie, der Neueren Geschichte, der Sportwissenschaft? Ich konsultierte Dr. Brigitte Stamm, die als Vorreiterin in der wissenschaftlich fundierten Kleiderforschung 1976 an der TU Berlin (Kommunikations- und Geschichtswissenschaft) mit ihrer Forschung über „Das Reformkleid in Deutschland“ promoviert wurde. Schließlich reichte ich meine Dissertation 1993 in der Kunstgeschichte an FU Berlin ein. Eine Betreuung fand kaum nicht statt, aber die für das Fach höchst ungewöhnliche Dissertation wurde angenommen: Ich erhielt den Dr. phil. in Modegeschichte!

Nina Kloth-Strauß: Welche methodischen Möglichkeiten der Kleidungsforschung erschließen sich Dir als die empfehlenswertesten?

Gundula Wolter: Die Methodik sollte am Untersuchungsgegenstand und den an ihn gerichteten Fragestellungen ausgerichtet sein, es gibt m. E. nicht DIE Methodik in der Kleiderforschung. In jüngster Zeit sind zahlreiche Publikationen zur Modeforschung und Modetheorie erschienen, beispielsweise von Ingrid Loschek, Gertrud Lehnert, Barbara Schmelzer-Ziringer und Gudrun M. König u.a., die den wissenschaftlich korrekten Umgang mit Themen der Kleiderforschung im Fokus haben. Unverzichtbar sind möglichst viele Zugänge und Annäherungen, die sich gegenseitig ergänzen. Die Kleiderforschung muss immer auf verschiedenem Quellenmaterial – Text, Bild, Realien u.v.m. – basieren, wenn sie wissenschaftlich überzeugende Ergebnisse erzielen will.

Nina Kloth-Strauß: Wie hoch würdest Du den Stellenwert der Selbstkonstruktion über Kleidung der weiblichen Intellektuellen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einschätzen? Siehst Du den männlichen Habitus – auch in der Kleidung – als Inszenierungsinstrument oder als notwendige Maßnahme in einer patriarchalischen Gesellschaft (siehe George Sand und Louise Aston)?

Gundula Wolter: Die Kleiderentscheidungen von weiblichen Intellektuellen oder Künstlerinnen sind immer im Kontext ihres Bildnisses von sich selbst und ihrer Wünsche nach Teilhabe an – männlichen – Privilegien und Bewegungsspielräumen zu sehen. Sie sind gleichermaßen als Inszenierungsinstrument und als notwendige Maßnahme für das gewünschte Leben zu werten, wobei sich die Gewichtung durchaus verschieden gestalten kann.

Nina Kloth-Strauß: Was sind Deine Beobachtungen zur vestimentären Kommunikation gegenwärtiger weiblicher Intellektueller?



Lithographie von Bernard Julien:
George Sand in der Redingote, 1837,
Musée Carnevalet, Cabinet des estampes, gravures, dessins, photographies, Paris.



Lithographie von Bernard Julien:
George Sand in der Pelerine, 1838,
Musée Carnevalet, Cabinet des estampes, gravures, dessins, photographies, Paris



Johann Baptist Reiter: Die Emanzipierte (Louise Franziska Aston), um 1853.
Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz.

Gundula Wolter: Entscheidend ist die gewünschte Signalsetzung: betont seriös-elegant-klassisch-schwarz oder eher individualistisch-ungewöhnlich-bunt? Ersteres ist üblich, letzteres kann zu einem Markenzeichen werden. Zu beobachten ist eine leichte Verschiebung von männlich konnotiertem oder einem tendenziell geschlechtsneutralem Kleiderverhalten hin zu einer stärkeren Pointierung von ‚Weiblichkeit‘.

Nina Kloth-Strauß: Wenn man von der Entwicklung des maschinellen, über den konfektionierten zum digitalisierten Körper ausgeht – warum hat sich Deiner Meinung nach das androgyne Erscheinungsbild mehr denn je etabliert?

Gundula Wolter: Ich denke, dies ist eine Frage der gesellschaftlichen Entwicklung, der Rollenzuweisungen und der aktuell angesagten, medial kommunizierten Körperideale.

Nina Kloth-Strauß: Wie prognostizierst Du die weitere Entwicklung der Kleidungsforschung?

Gundula Wolter: Kleiderforschung wird immer professioneller und vielseitiger. Zwar gilt sie noch immer als Orchideenfach, aber sie ist auf einem guten Weg, sich universitär zu etablieren. Durch ihre Lebendigkeit und Themenbreite stößt die Kleiderforschung zudem auf ein wachsendes Interesse von Wissenschaftler*innen aus anderen Disziplinen und auch Museen interessieren sich für ihre Inhalte. Ich freue mich sehr über die Entwicklung der letzten dreißig Jahre und habe den Eindruck, dass dieser Trend sich fortsetzt.

Nina Kloth-Strauß: Vielen herzlichen Dank für dieses Interview, liebe Gundula!