



NUMMER 14 (Dezember 2016)

Mode – Geschmack – Distinktion II

Kulturgeschichtliche und kultursoziologische  
Perspektiven

# LiThes

Zeitschrift für  
Literatur- und  
Theatersoziologie

Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel und Marion Linhardt



NUMMER 14 (Dezember 2016)

**Mode – Geschmack – Distinktion II**

Kulturgeschichtliche und kultursoziologische  
Perspektiven

### ***Medieninhaber und Verleger***

LiTheS. Ein Forschungs-, Dokumentations- und Lehrschwerpunkt  
am Institut für Germanistik der Universität Graz  
Leitung: Beatrix Müller-Kampel

### ***Herausgeberinnen und Lektorat***

Ao. Univ.-Prof. Dr. Beatrix Müller-Kampel  
Institut für Germanistik der Universität Graz  
Mozartgasse 8 / I, 8010 Graz  
Tel.: ++43 / (0)316 / 380-2453  
E-Mail: beatrix.mueller-kampel@uni-graz.at  
Fax: ++43 / (0)316 / 380-9761

Prof. Dr. Marion Linhardt  
Universität Bayreuth  
Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Gebäude GW I  
Universitätsstraße 30, 95447 Bayreuth  
E-Mail: marion.linhardt@uni-bayreuth.de

### ***Umschlagbild***

Ausschnitte aus: istockphoto © ZoneCreative 2012

### ***Gestaltung und Satz***

mp – design und text / Dr. Margarete Payer  
Gartengasse 13, 8010 Graz  
Tel.: ++43 / (0) 664 / 32 23 790  
E-Mail: margarete.payer@mac.com

### ***© Copyright***

»LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie« erscheint halbjährlich im Internet unter der Adresse »<http://lithes.uni-graz.at/lithes/>«. Ansicht, Download und Ausdruck sind kostenlos. Namentlich gezeichnete Beiträge geben immer die Meinung des Autors oder der Autorin wieder und müssen nicht mit jener der Herausgeberinnen identisch sein. Wenn nicht anders vermerkt, verbleibt das Urheberrecht bei den einzelnen Beiträgern.

### ***Editorische Notiz***

LiTheS Nr. 14: *Mode – Geschmack – Distinktion II* präsentiert u. a. die Ergebnisse der im Rahmen der LiTheS-Tagung gleichen Titels im Mai 2015 an der Universität Graz geführten und davon angestoßenen Diskussionen.

Gefördert vom Vizerektorat für Studium und Lehre, vom Vizerektorat für Forschung und Nachwuchsförderung, vom Dekanat der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Karl-Franzens-Universität Graz und vom Land Steiermark.

***ISSN 2071-6346=LiTheS***



Vizerektorat für Studium  
und Lehre

Vizerektorat für Forschung  
und Nachwuchsförderung



KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ  
GEISTESWISSENSCHAFTLICHE  
FAKULTÄT





# Hundred Shades of Black

## Inszenierungen des Herrenanzugs im Selbstbildnis des 20. Jahrhunderts

Von Sabine Hirzer

### Einleitung – Der Anzug im Selbstbildnis

Der Herrenanzug: Adrett, konservativ, angepasst? Gewagt, subversiv, gar revolutionär? Oder doch einfach nur todschick – und nichts weiter? Kaum ein Kleidungsstück kann einen so reichen Fundus an Attributen vorweisen wie der Anzug. Als treuer Begleiter des Mannes seit nunmehr fast zwei Jahrhunderten wurde und wird er mit den unterschiedlichsten Zuschreibungen bedacht, was angesichts seiner turbulenten Entstehungsgeschichte wenig überrascht. So spiegeln sich im Anzug wie in keinem anderen Kleidungsstück gesellschaftliche Entwicklungen, und das auf der Makroebene, denn die Formveränderungen des ‚modernen Anzugs‘ fallen marginal aus.<sup>1</sup>

Die Bedeutung des Anzugs in den unterschiedlichen Dekaden wird nur dann fassbar, wenn man seine Trägerinnen und Träger, als direkte Bestandteile der Gesellschaft, genauer betrachtet. Aus diesem Grund wird das Verhältnis einer Gruppe von Leuten zu dem Kleidungsstück untersucht, deren Affinität zum Anzug auf den ersten Blick etwas ungewöhnlich erscheint, da sie die klare Opposition zum Mainstream bilden: Künstlerinnen und Künstler. Warum wählen gerade diese im 20. Jahrhundert den Anzug für das Selbstportrait, die repräsentativste aller Darstellungen? Warum präsentiert sich, vereinfacht gesagt, die Avantgarde in der Uniform des Bürgers?

Die Selbstdarstellung im Anzug dient der symbolischen Annäherung an eine oder der Abgrenzung von einer Gesellschaft, in der sich das Kleidungsstück als Normkleidung des Mannes etabliert hat.<sup>2</sup> So wird über jedes Selbstportrait im Anzug die Stellung des Malers und der Malerin in ihrer jeweiligen sozialen Umgebung verhandelt. Die Gründe für Selbstdarstellungen sind ebenso mannigfaltig wie ihre

- 1 Die folgenden Ausführungen fußen auf meiner kunsthistorischen Diplomarbeit *Die Uniformierung des Manns-Bildes. Zur Kleidung im bildnerischen Selbstportrait des 19. und 20. Jahrhunderts*, eingereicht an der Universität Graz im Oktober 2013.
- 2 Anne Hollander nennt den Männeranzug das ultimative „moderne“ Kleidungsstück, gerade weil seine klassische Form groben Veränderungen trotz. Siehe Anne Hollander: *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung. (Sex and suits.)* Aus dem Amerikanischen von Nele Köw-Beer. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1997. (= dtv. 30628.) Meiner Meinung nach hat es eher im gesellschaftlichen Bild des erwerbstätigen Mannes keine einschneidenden Veränderungen gegeben, weshalb noch immer an der bürgerlichen Zwecktracht festgehalten wird.

Protagonisten und Darstellerinnen.<sup>3</sup> Neben dem Wunsch nach Selbstbefragung – entsprechend der jeweiligen Geisteshaltung – ist die Gattung aber vor allem auch stilistischen Vorlieben unterworfen. Ab dem 20. Jahrhundert auftretende abstrahierende Strömungen sind aufgrund ihrer Philosophie zwar allgemein weniger dem Abbild zugeneigt als andere, trotzdem oder vielleicht gerade deshalb lassen sich hier einige äußerst interessante Selbstbildnisse finden.

Für diese Betrachtung werden Gemälde als Quellen herangezogen und zur Grundlage einer Aussage über die Bekleidungsgehnheiten von Künstlern gemacht.<sup>4</sup> Die Bilder dienen hierbei als Spiegel der Selbstpositionierung der Künstler und Künstlerinnen in ihrer Zeit. Die individuellen Persönlichkeiten werden hinsichtlich ihrer Affinität bzw. Opposition zur herrschenden Kleidernorm untersucht, was Rückschlüsse auf ihre soziale Stellung und Einstellung ermöglicht. Daneben berichten die Selbstdarstellungen der malenden Männer und Frauen von den modischen Strömungen ihrer Zeit und der umfassenden Nivellierung in der Männermode, die im 18. Jahrhundert ihren Ausgang nahm und im Jahrhundert darauf endgültig vollzogen war. In chronologischer Abfolge werden Maler und Malerinnen als Zeitzeugen der Rolle und Stellung des Herrenanzuges herangezogen. Um den Symbolcharakter des Anzugs fassen zu können, ist es nötig, vorab dessen Genese und Bedeutung im 18. und 19. Jahrhundert abrisshaft zu erläutern.

## **Kurze Beschreibung der Genese des Herrenanzugs im 18. und 19. Jahrhundert**

### **18. Jahrhundert**

Die Geschichte des Herrenanzugs ist von Beginn an eng mit dem Schicksal des Bürgers verknüpft. Daher ist es sinnvoll, die beiden Entwicklungen parallel anzuführen.

3 Für eine allgemeine Einführung bzw. einen Überblick über die Thematik siehe u. a. Volker Adolphs: *Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.* Köln: König 1993. (Vorher Aachen, Technische Hochschule, Diss. 1989.); Pascal Bonafoux: *Der Maler im Selbstbildnis. (L'autoportrait dans la peinture occidentale.)* Aus dem Französischen von Hanna Wulf. Genf: Skira 1985; Frances Borzello: *Wie Frauen sich sehen. Selbstbildnisse aus fünf Jahrhunderten. (Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits.)* Aus dem Englischen von Karin Tschumper. München: Blessing 1998; Omar Calabrese: *Die Geschichte des Selbstporträts.* Aus dem Italienischen von Elisabeth Wünsche-Werdehausen. München: Hirmer 2006; Manuel Gasser: *Das Selbstbildnis. Gemälde großer Meister.* 2. Aufl. München: Kindler 1979; *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 16. Juni bis 27. August 1978.* Herausgegeben von Siegmur Holsten. Hamburg: Christians 1978; Marsha Meskimmon: *The Art of Reflection. Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century.* New York: Columbia Univ. Press 1996; Margot und Rudolf Wittkower: *Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution.* New York: The New York Review of Books 2007.

4 Die in Gemälden getroffenen Aussagen werden mit schriftlichen Quellen, Sekundärliteratur sowie zeitgenössischen Fotografien verglichen.





Beginnend in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lässt sich ein Paradigmenwechsel im Selbstverständnis der Bourgeoisie konstatieren.

„Je mehr die bürgerliche Gesellschaft an Selbstgefühl gewann, desto größer wurde auch die Anzahl jener, die das bürgerliche Negligékleid dauernd dem höfischen vorzogen. Wie eine Reaktion gegen das prunkvolle und kostspielige französische Hofkleid begann das einfache Gewand des englischen Bürgers sich in Europa auszubreiten.“<sup>5</sup>

Unterschiedliche Faktoren tragen zu dieser Umwertung bei, die, 1930 von Johann Carl Flügel als „The Great Masculine Renunciation“ benannt, in die Literatur einging.<sup>6</sup> Als wohl einflussreichste sind das Ideengut der Aufklärung (verwirklicht in der Kleidung des englischen Bürgers), die industrielle Revolution (Spinnmaschine, Webmaschine) und die Französische Revolution zu nennen.

In Großbritannien hatte im Unterschied zu Frankreich das bürgerliche Erscheinungsbild von Beginn des 18. Jahrhunderts an auch in adeligen Kreisen zunehmend Zuspruch gefunden.<sup>7</sup> Dies konnte nur mit entsprechendem ideologischem Hintergrund geschehen. Bereits im 17. Jahrhundert war das protestantische England konstitutionelle Monarchie geworden und der Bevölkerung wurde „ein hohes Maß an sozialer Mobilität“<sup>8</sup> zugeschrieben. Außerdem mussten die englischen Adelsangehörigen, anders als in Frankreich, dem Königshof nur selten ihre Aufwartung machen und hielten sich daher meist auf ihren Landsitzen auf. Dem Landleben angepasst, wurde eine praktischere, schlichtere Kleidung bevorzugt, aus einfachen, guten Tuchstoffen und Leder, in gedeckten Farbtönen. Dies entsprach der Aufklärung, deren Ideale der Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit in England auf fruchtbaren Boden gefallen waren.<sup>9</sup>

5 Max von Boehn: Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Barock bis zum Jugendstil. Bd. 2. 5. Aufl. Bearbeitet von Ingrid Loschek. München: Stiebner 1996, S. 65. – Als *Negligé* wird die Hauskleidung, später Tageskleidung bezeichnet, in Unterscheidung zur *Grand parure*, der Hofkleidung.

6 Vgl. generell John Carl Flügel: The Psychology of Clothes. 4. Aufl. London: Hogarth Press 1966. (= The International Psycho-Analytical Library. 18.)

7 Vgl. Boehn, Die Mode, S. 48, und Gundula Wolter: Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose. Marburg: Jonas 1988, S. 153.

8 Ebenda, S. 151, und Erika Thiel: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. 6., verbesserte und erweiterte Aufl., ergänzte und aktualisierte Aufl. unter Beratung von Dorothea Dieren und Gretel Wagner. Berlin: Henschel 1997, S. 260. In England bestimmten nicht allein Geburt oder militärisches Verdienst über den Status einer Person. So konnten z. B. vermögende Kaufleute durch Grunderwerb in den Landadel aufsteigen.

9 Vgl. Wolter, Die Verpackung des männlichen Geschlechts, S. 151. – Siehe auch Boehn, Die Mode, S. 65, und Annemarie Bönsch: Formengeschichte europäischer Kleidung. 2. Aufl. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 2011. (= Konservierungswissenschaft, Restaurierung, Technologie. 1.) S. 187. Im Zuge der ‚Naturverbundenheit‘ wurde in den höheren Schichten auch die Liebe zum Sport entdeckt, was ebenfalls bequeme Kleidung erforderlich machte. Vgl. Boehn, Die Mode, S. 48.

In Frankreich markiert die Revolution von 1789 einen tiefgreifenden Einschnitt in die bislang vorherrschenden Gesellschaftsstrukturen: Ende des 18. Jahrhunderts sollte die feudale Ständeordnung auch hier einem anderen einflussreichen Faktor, dem Kapital, weichen. Das ökonomisch wohl situierte Bürgertum lehnte sich mit Hilfe der breiten Bevölkerungsmasse der Arbeiterschaft gegen die Willkür des Adels auf und brachte damit sukzessive dessen Privilegien zu Fall. Plötzlich wurden die Ideale einer Gesellschaftsschicht, die mehr und mehr an Bedeutung gewann, als allgemeines Vorbild der Massen reflektiert. Visuell drückte sich diese Andersartigkeit, die konkrete Abgrenzung der Bourgeoisie von Adel und Monarchie, in ihrem Habitus aus, an Verhalten, Benehmen, Haartracht und, für diese Untersuchung von besonderer Bedeutung, Bekleidungsgehnheiten.

Die bewusste optische Distanzierung vom als verschwenderisch und pompös geltenden Adel kann als Spiegel der inneren Unzufriedenheit des französischen Volkes mit der absoluten Monarchie betrachtet werden. Hungersnöte nach zahlreichen Missernten sorgten für Unruhen, und die zu Tausenden ausgesandten Flugschriften mit Ideen der Aufklärung fielen hier auf fruchtbaren Boden. Das – veraltete – ständische Feudalsystem stellte keine ausreichende Antwort mehr auf die wirtschaftlichen und sozialen Neuordnungen dar, welche die industrielle Revolution mit sich gebracht hatte.<sup>10</sup> Des Weiteren erregte die maßlose Verschwendungssucht des Hofes und seiner Adelligen trotz Staatsbankrott die Gemüter, und die Unfehlbarkeit der Entscheidungen des absoluten Monarchen wurde in Frage gestellt.<sup>11</sup>

Um seine Position zu sichern, berief Ludwig XVI. am 5. Mai 1789 die Generalstände ein, dem Dritten Stand wurde für die Versammlung als Art Zurechtweisung ein einfacher schwarzer Tuchrock anbefohlen. Dies erzielte zwar optisch den erhofften Effekt einer totalen Abgrenzung der Aristokratie vom Bürgertum, doch die gewünschte Demütigung der so Gekennzeichneten blieb aus. Im Gegenteil fand die demonstrative Bescheidenheit des untersten Standes gegenüber der prunkvollen Zurschaustellung von Macht durch König, Adel und Klerus beim hungernden Volk großen Anklang. Da die Vertreter des Dritten Standes mit ihren Anliegen bei der Generalversammlung zu wenig Gehör fanden, erklärten sie sich später, mit Unterstützung aus den anderen Ständen, zur Nationalversammlung, die u. a. die Abschaffung der desavouierenden Standestrachten der alten, hierarchisch struktu-

10 Vgl. Jutta Held und Norbert Schneider: Sozialgeschichte der Malerei. Vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Nachaufl. der 2., durchgesehenen Aufl. Köln: Dumont 2006, S. 348.

11 Vgl. Stephan Vajda: Felix Austria. Eine Geschichte Österreichs. Wien; Heidelberg: Ueberreuter 1980, S. 403.



rierten Kleiderordnung beschloss.<sup>12</sup> Damit wurde der bescheidene schwarze Tuchrock, vormals als Beleidigung intendiert, zum Ehrenkleid des Bürgers befördert.<sup>13</sup>

„Während die Adligen sich unter dem Druck der Revolution der bürgerlichen Mode anpaßten,<sup>14</sup> verlor die höfische Tracht als Symbol der Privilegierten ihre Bedeutung und wurde somit auch außerhalb Frankreichs zur reinen Zeremonialkleidung und Berufstracht von Dienern und Lakaien.<sup>15</sup> Erika Thiel betont die Demokratisierung der Mode im Rest Europas und deren schwindende Symbolkraft nach der Vereinnahmung durch die Massen:

„Da die Französische Revolution im Ausland politische, sozialökonomische und ideologische Auswirkungen hatte, konnten die Standestrachten auch in den anderen europäischen Ländern nicht mehr aufrechterhalten werden. Außerdem verging nur kurze Zeit, bis die neuen Moden ihren politischen Charakter verloren und sogar Gegner der Revolution Zopf und Puder, Dreispitz und Schnallenschuhe, Spitzenjabots und Spitzenmanschetten aufgaben und die Tüchröcke, Pantalons und Stiefel ihrer Widersacher trugen.“<sup>16</sup>

## 19. Jahrhundert

Die Herrenbekleidung des 19. Jahrhunderts ist geprägt von zwei sich gegenseitig beeinflussenden Entwicklungen. Einerseits etablierten sich im bürgerlichen Spielraum des sprichwörtlichen ‚feinen Zwirns‘ erneut konkrete Distinktionen, um nicht zu sagen Kleiderordnungen. Auf der anderen Seite – und in entgegengesetzter Richtung – ermöglichten Massenkonfektion und Kleidungsindustrie den breiten Zugang zum Herrenanzug. Dieser stellte allerdings keinesfalls eine Garantie für das Wissen um die „feinen Unterschiede“ dar.<sup>17</sup>

12 Vgl. ebenda sowie Stichwort *Französische Revolution*. In: Der Brockhaus in fünf Bänden. Bd. 2. 8. Aufl. Leipzig [u. a.]: Brockhaus 2000, S. 1420.

13 Vgl. Boehn, *Die Mode*, S. 144, und Erika Thiel: *Künstler und Mode. Vom Modeschöpfer zum Modegestalter*. Berlin: Henschel 1979, S. 7–8, sowie Wolter, *Die Verpackung des männlichen Geschlechts*, S. 156. Auch die Aufnahme der langen Hose (Pantalons) in den Bürgeranzug anstelle der Kniehose entspringt den Ereignissen der Französischen Revolution. Die Hose der revolutionären männlichen Volksmenge (Gewerbetreibende, Arbeiter, Bauern), vom Adel als „Sansculottes“ verspottet, wird zum Kennzeichen des Revolutionärs. Dagegen konnte das Tragen der Kniehose, als Zeichen des öffentlichen Bekenntnisses zur Monarchie, als Grund hinreichen, auf dem Schafott zu landen. Vgl. u. a. Boehn, *Die Mode*, S. 146; Sabina Brändli: „Der herrlich biedere Mann.“ *Vom Siegeszug des bürgerlichen Herrenanzuges im 19. Jahrhundert*. Zürich: Chronos 1998. (Vorher Zürich, Univ., Diss. 1996.) S. 136, und Wolter, *Die Verpackung des männlichen Geschlechts*, S. 157 und S. 161.

14 Ebenda, S. 156.

15 Vgl. ebenda; Boehn, *Die Mode*, S. 144, und Thiel, *Künstler und Mode*, S. 7–8.

16 Ebenda, S. 303.

17 Vgl. Pierre Bourdieu: *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit 1979. (= *Le sens commun*.)



Die Strömung, welche der männlichen Kleidung Anfang bis Mitte des 19. Jahrhunderts ihren Stempel aufdrückt und damit maßgeblich für das Bekleidungsverhalten des eleganten Mannes wird, ist ambivalent. Zwar nutzen Dandys wie George Bryan Brummel und seine Mitstreiter – häufig selbst von bourgeoiser Herkunft – die kapitalistische Ausprägung ihrer Zeit und postulieren, dass von nun an nicht länger Geburt, sondern Geld und guter Geschmack als Maßstäbe für den noblen Herren gelten sollten. Dementsprechend lehnen sie Auffallendes, der bürgerlichen Norm nicht Entsprechendes strikt ab. Den Attributen Schlichtheit und Sauberkeit verpflichtet, wählen diese Elegants für ihre edle, doch zurückhaltende Erscheinung den bürgerlichen Tuchrock in distinguiertem Schwarz mit blütenweißem Hemd und Halstuch. Ihr Gedankengut der optischen Distinktion jedoch entspricht eindeutig der Aristokratie vergangener Jahrhunderte.<sup>18</sup> Außerdem huldigen sie deren, aus gutbürgerlicher Sicht, Lastern des Müßiggangs und der Eitelkeit, die nach Bannung des adeligen Vorbilds dem Normalbürger als unmännlich galten.<sup>19</sup>

Angesichts dieses ideologischen Hintergrunds und der betreffenden Einstellung zu beruflicher Tätigkeit<sup>20</sup> scheint es paradox, dass gerade der von Brummel propagierte Habitus als Auffassung des guten Geschmacks Eingang in bürgerliche Kreise fand und quasi zum Wegbereiter der männlichen Uniformität wurde, welche bis heute Bestand hat:<sup>21</sup> „Auch der auf diskrete Unterscheidung bedachte Elegant der Gegenwart folgt dem Motto Brummels: ‚Alles vermeiden, was Lärm macht oder die Blicke auf sich zieht.‘“<sup>22</sup>

Das Element, welches diesen Drang zur Distinktion förderte, war die Durchsetzung der Konfektionsware im 19. Jahrhundert, die der breiten Masse Zugang zum bürgerlichen Herrenanzug verschaffte.<sup>23</sup> Sie machte schlichtere Modelle aus einfacherer Stoffqualität auch für weniger Begüterte erschwinglich. Neben der Pionierrolle des

- 18 Der Dandy legte Wert darauf, sich durch Stoffqualität und Verarbeitung seiner Kleidung, sein Wissen um Kombinationen und Details und die passende Bekleidung für Anlass und Tageszeit vom Normalbürger abzuheben.
- 19 Vgl. Thiel, *Künstler und Mode*, S. 26. Siehe auch François Boucher: *20.000 Years of Fashion. The History of Costume and Personal Adornment*. 4., erweiterte Aufl. New York: Abrams 1987, S. 351.
- 20 Zum Lebensstil der Rentiers bleibt zu vermerken, dass die arbeitsscheuen Herren im Idealfall von den Zinsen ihres Vermögens leben konnten. Vgl. Thiel, *Künstler und Mode*, S. 26, und Brändli, „Der herrlich biedere Mann“, S. 128.
- 21 Vgl. ebenda, S. 128–129.
- 22 Wolter, *Die Verpackung des männlichen Geschlechts*, S. 180. Siehe auch Thiel, *Künstler und Mode*, S. 26.
- 23 Loschek definiert Konfektion (franz.-lat. „Anfertigung“) als die serienmäßige Herstellung von Bekleidung. Der Ausdruck wird auch für die Bekleidungsindustrie und deren Erzeugnisse verwendet. Vgl. Ingrid Loschek: *Reclams Mode- und Kostümllexikon*. 5., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart: Reclam 2005, S. 313.



Textilbereichs bei der industriellen Revolution ermöglichten außerdem deren veränderte Produktions- und Vertriebsstrukturen einen Wandel in der Mode.<sup>24</sup>

„Progress in industrialization and trade, the development of the railways and fast transport, but also, with the appearance of the cheap press, modern advertising, all produced major changes in the economy and in social life, and contributed to improving the production and industrialization of costume.“<sup>25</sup>

Diese Entwicklungen der Bekleidungsindustrie gingen Hand in Hand mit verschiedenen technischen Erfindungen, und so konnte schneller, günstiger und insgesamt in größeren Mengen produziert werden. Als Grundvoraussetzung mussten jedoch erst die alten Zunftgesetze abgeschafft werden, was im Zuge der Französischen Revolution auch geschah.<sup>26</sup> Der Aufstand des Volkes in Frankreich bewirkte auch – entsprechend den Demokratisierungsbestrebungen – eine Vereinfachung der Schnitte. Dies und eine Normierung<sup>27</sup> der Kleidergrößen hin zum klassizistischen Ideal<sup>28</sup> ermöglichte die Produktion von Konfektionswaren im großen Stil. Und so wurde der Anzug des Bürgers, anfänglich noch Schwankungen in Farbe und Form unterworfen, im Laufe des 19. Jahrhunderts zum Hauptbekleidungsstück des Mannes aller Schichten. Diese Uniformierung des Mannes im Konfektionsanzug geschah nicht ohne ein entsprechendes ideologisches Fundament.

Bedingt durch den ökonomischen Wandel, den die industrielle Revolution mit sich brachte, kam es in der bürgerlichen Gesellschaft auch zu einer Aufwertung von Tugenden wie Fleiß und Bescheidenheit und dadurch bedingt zu einer Umwertung gesellschaftlichen Ansehens. War vor der Französischen Revolution in der adeligen Gesellschaft durch möglichst pompöses Auftreten und demonstrativen Konsum gegläntzt worden, galten danach, nun dem bürgerlichem Vorbild folgend, optische Zurückhaltung und anstelle der visuellen Repräsentation Leistung und der damit verbundene finanzielle Erfolg als Richtlinien.<sup>29</sup> Der Kostümwissenschaftler James Laver betont die – innerliche wie äußerliche – Identifikation des bürgerlichen Mannes mit seiner Profession: „A man is first and foremost a lawyer, a banker, or a brick-

24 Bis zur Einführung der Massenkonfektion fertigten Schneider ausschließlich auf Bestellung individuell angepasste Kleider an. Weniger Vermögende bezogen ihre Kleidung aus dem Altkleiderhandel oder erfreuten sich an den abgetragenen Stücken ihrer Herrschaften. Vgl. Brändli, „Der herrlich biedere Mann“, S. 123–124.

25 Boucher, 20.000 Years of Fashion, S. 358.

26 Vgl. Brändli, „Der herrlich biedere Mann“, S. 124, und Thiel, Künstler und Mode, S. 286.

27 Brändli und Boucher berichten von den einfallreichen Messverfahren der unter Druck geratenen Schneidermeister, die eine außerordentliche Datensammlung zur Folge hatten. Die Publikation derselben führte – entgegen deren Absichten – zur Herausbildung einer Norm, der die Konfektion ihre standardisierten Größen anpasste. Vgl. Boucher, 20.000 Years of Fashion, S. 352, und Brändli, „Der herrlich biedere Mann“, S. 126.

28 Wer der modernen Idee des antiken Ebenmaßes nicht entsprach, konnte sich mit künstlichen Waden, Oberschenkeln und Schultereinsätzen behelfen. Vgl. Thiel, Künstler und Mode, S. 291.

29 Vgl. Wolter, Die Verpackung des männlichen Geschlechts, S. 168 und S. 170.

layer, and only after that a man. In a word, man's function in the state is more important than his function at home: he tends to adopt the uniform of a profession."<sup>30</sup>

In der Zeit um 1860 begann sich daher zusehends eine einfachere, zweckmäßigere Modelinie durchzusetzen, die neben dem bislang dominierenden Frack und Gehrock den modernen Tagesanzug mit Jackett oder Sakko etablierte. Letztere waren wenig tailliert und eher gerade, sprich sackartig geschnitten, was an die schlichte Tracht des Arbeiters oder Bauern erinnerte.<sup>31</sup> Die Kreierung eines eher unförmigen Rockes verweist einerseits auf die Interessen des bürgerlichen Unternehmers, der sich „nicht mehr wie der Rentier stundenlang mit seiner Kleidung beschäftigen konnte“ und daher „Korsett und andere Attribute des ‚sichtbaren Müßiggangs‘“<sup>32</sup> aus seinem Kleiderschrank verbannte. Andererseits waren die einfachen Schnittführungen eher massenproduktionstauglich und somit ebenfalls im ökonomischen Interesse der großindustriellen Kleiderproduzenten.<sup>33</sup> Dies führte zu einer erneuten Nivellierung in der Bekleidung des Mannes. Um sich jedoch trotz alledem klar von den weniger Vermögenden abzuheben, etablierte das Besitzbürgertum, das nun endgültig das ökonomische Regiment übernommen hatte,<sup>34</sup> zur neuerlichen Distinktion eine diffezierende Kleiderordnung, die sich nur Eingeweihten erschloss. So wurde die „von den Dandys eingeführte Nuancierung der Kleidung nach Zweck und Gelegenheit“<sup>35</sup> in Kombination mit dem jeweilig passenden Zubehör (Hut, Hemd, Kragen, Krawatte,

- 30 James Laver: *Taste and Fashion. From the French Revolution to the Present Day*. London: Harrap 1945, S. 186, zitiert nach Wolter, *Die Verpackung des männlichen Geschlechts*, S. 168. Siehe auch Friedrich Theodor Vischer: *Mode und Cynismus. Beiträge zur Kenntniß unserer Culturformen und Sittenbegriffe*. 3. Aufl. Stuttgart: Wittwer 1888.
- 31 Vgl. Boehn, *Die Mode*, S. 258; auch Thiel, *Künstler und Mode*, S. 342, und Bönsch, *Formengeschichte europäischer Kleidung*, S. 262. Zu dem sozusagen sackförmig geschnittenen Rock wurde eine Hose aus demselben Stoff getragen. Diese Kombination entwickelte sich zum Straßen- und Geschäftsanzug, also Alltagsgewand des arbeitenden Mannes. Vgl. Loschek, *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, S. 426. Der Frack jedoch, der zum reinen Gesellschaftsanzug des Bürgers avancierte, behielt seinen körpernahen Schnitt bis zum heutigen Tag bei. Vgl. Boucher, *20.000 Years of Fashion*, S. 402.
- 32 Thiel, *Künstler und Mode*, S. 333. Zusammen mit der Großindustrie hatte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine einflussreiche Großbourgeoisie als kapitalistische Herrschaftsschicht etabliert. Der unerbittliche Konkurrenzkampf zwischen den einzelnen Vertretern führte dazu, dass der Bourgeois die Repräsentation seines Besitzstandes gänzlich an seine Frau übergeben musste. Dies erzeugte ein noch weiteres Auseinanderklaffen – visuell und ideologisch – zwischen Damen- und Herrenmode.
- 33 In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich die Haute Couture, als deren Gründer Charles Frederick Worth gilt (er eröffnete seinen Salon 1859 in Paris). Erstmals bestimmte ein Modehaus die Trends der Saison und diktierte den Kauf der Novitäten, die eine Teilnahme am modischen Konkurrenzkampf ermöglichten. Die nur für die Geldaristokratie erschwinglichen Modelle wurden dann mit Einsatz billiger Mittel für breitere Schichten nachgefertigt, was einerseits den Einfluss der Haute Couture auf die Massenproduktion besiegelte und andererseits zur Umsatzsteigerung der Modeindustrie beitrug. Vgl. Thiel, *Künstler und Mode*, S. 331–332, und Boucher, *20.000 Years of Fashion*, S. 358.
- 34 Vgl. Thiel, *Künstler und Mode*, S. 40.
- 35 Ebenda, S. 339.



Schuhe, Strümpfe, Handschuhe, Spazierstock etc.) zum Abzeichen des Gentlemans. Für den Bourgeois von Welt wurde es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unabdinglich, sich jeweils nach Tageszeit oder Anlass in die passende Schale zu werfen, wie es nur wenige Jahrzehnte davor der Dandy praktiziert hatte. Doch je differenzierter die jeweiligen Garderoben des bürgerlichen Mannes wurden, desto unauffälliger gestaltete sich allgemein sein Erscheinungsbild. Neben anderen zurückhaltenden Kombinationsvarianten wurden Rock, Hose und Weste zunehmend aus demselben Stoff und somit in derselben dezenten Farbe gefertigt.<sup>36</sup> Eben diesen Anzug gilt es sich bei der Betrachtung der folgenden Bilder vor Augen zu halten.

### **Abstraktion vor dem Ersten Weltkrieg**

Anfang des 20. Jahrhunderts zog die Malerei der sogenannten Avantgarde in Richtung Abstraktion, was u. a. in einer nonfigurativen Malerei kulminieren sollte. Für die Selbstdarstellung bedeutete die Abstraktion des Bildes auch eine Zersetzung des Selbst, was ein differentes Verständnis des Individuums bedingte.

„Georg Simmel, der seine Soziologie als Beziehungslehre auffaßte, erkennt, daß die Gesellschaft nicht mehr, wie früher, eine ‚organische Ganzheit‘ ist, daß sie statt dessen in unendliche Individualprozesse atomisiert wird, in komplizierte, konflikthafte Beziehungen von als Person selbst schon rollenmäßig aufgespaltenen Individuen.“<sup>37</sup>

Im Zuge der Auflösung der alten gesellschaftlichen Ordnung, vorbereitet durch Erkenntnisse der Naturwissenschaften und Psychoanalyse, manifestierten sich in der Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts abstrakte Tendenzen. Doch trotz des neuen Selbstverständnisses wählten Künstler, dem modischen Diktat ihrer Zeit folgend, als Garderobe in ihren Selbstdarstellungen den Anzug. Dieser wird in den Bildern kurzerhand dem Diktum ihrer individuellen Stilistik unterworfen, was anhand der folgenden Beispiele erläutert wird.<sup>38</sup>

### **Lovis Corinth: *Selbstportrait mit Ehefrau und Champagnerglas* (1902)**

Der Maler Lovis Corinth machte sich einen Spaß daraus, die bürgerlichen Erwartungen hinsichtlich der angebrachten Garderobe zu unterlaufen. So auch im *Selbst-*

36 Vgl. Boehn, *Die Mode*, S. 258, und Thiel, *Künstler und Mode*, S. 334. Diese zunehmende Tendenz, Rock, Hose und Weste aus genau demselben Material zu fertigen, verkörpert die ‚Geburtsstunde‘ des Anzugs, wie er uns heute bekannt ist.

37 Held/Schneider, *Sozialgeschichte der Malerei*, S. 398.

38 Aufgrund von Bildrechtsbestimmungen ist es mir leider nur möglich, hier vier der besprochenen Bilder zu zeigen, deren Besitzer bzw. VertreterInnen mir großzügigerweise gestatten, ihre Bilder für diese Publikation zu verwenden. Bitte verzeihen Sie als Leser oder Leserin diese Unannehmlichkeit und nehmen Sie es bei Interesse auf sich, die Bilder in den jeweils in den Fußnoten angeführten Publikationen nachzuschlagen bzw. im Netz zu suchen.

*portrait mit Ehefrau und Champagnerglas* von 1902.<sup>39</sup> In entspannter Atmosphäre, ausgelassen sein gefülltes Glas schwenkend, thront Corinth auf einem Stuhl. Auf seinem Schoß sitzt gemütlich eine Frau, das Kleid der Halbnackten ist auf die Hüfte gerutscht. Seine rechte Hand umfasst ihre bloße rechte Brust. Auch die Kleidung des Malers selbst ist nicht mehr in untadeligem Zustand. Der dunkle Anzug ist der impressionistischen Malweise entsprechend flirrend verschwommen, das helle Einstecktuch gleicht einer zerrupften Blüte. Das weiße Hemd ist offen und gewährt Einblick auf den Oberkörper des Künstlers. „Er tritt hier weniger als verheirateter Mann, denn als Lebemann auf, fast so als ob er sich in einem galanten Abenteuer befände,“ konstatiert Omar Calabrese.<sup>40</sup> Doch der angedeutete amouröse Ausrutscher bleibt auf der symbolischen Ebene, denn die Angebetete ist in Wahrheit keine Geringere als Corinths zukünftige Frau, Charlotte Berend. Neben deren Blöße dient auch die in Unordnung gebrachte Kleidung des Malers unzweideutig der Charakterisierung der von ihm personifizierten Figur. Der feine Anzug ist zerknittert, zerknüllt, und mit ihm die bürgerlichen Tugenden von Anstand und Sitte, von Mäßigkeit und Bescheidenheit. Über das Ausdrucksmedium Bekleidung inszeniert sich Corinth dergestalt als moralisch verworfener Bonvivant.

### Robert Delaunay: *Selbstportrait* (1905/06)

Die Abkehr vom bürgerlichen Ideal zelebriert auch Robert Delaunay, jedoch bevorzugt er dafür unkonventionelle Garderobe in Hinblick auf Muster und Farbigkeit – auch jenseits des gemalten Bildnisses, im Alltag. Laut Nathalie Ernout fertigte Delaunay mehrere Selbstportraits an, bevor er sich an dieses „nach japanischem Druck“ setzte.<sup>41</sup> Es soll, das verrät der Titel, nach dem Vorbild van Goghs entstanden sein.<sup>42</sup> Delaunay hat sich in dem Bruststück von 1905/06 für die recht unbewegte, starre Frontalansicht entschieden. Lebendigkeit gewinnt das Bild durch Farbkontraste und den bewegten Hintergrund. Das Gesicht des Künstlers ist ebenso wie der Hintergrund in expressiver Farbigkeit gestaltet. In starkem Kontrast dazu steht die eher monochrom gehaltene Kleidung, welche der Maler mit augenschein-

39 Lovis Corinth: *Selbstportrait mit Ehefrau und Champagnerglas* (1902), Öl auf Leinwand, 97 x 107 cm, Privatsammlung. Vgl. Calabrese, Die Geschichte des Selbstporträts, S. 305.

40 Vermutlich angelehnt an Rembrandts *Selbstportrait mit Saskia* (1638), welches wiederum das Gleichnis vom verlorenen Sohn paraphrasiert. Abb. in Calabrese, Die Geschichte des Selbstporträts, S. 304.

41 Robert Delaunay: *Selbstportrait* (1905/06), Öl auf Leinwand, 54 x 46 cm, Paris, Musée national d'art moderne, Centre George Pompidou, Stiftung Delaunay 1964. Abb. in: Robert Delaunay – Sonia Delaunay. Das Centre Pompidou zu Gast in Hamburg. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 10. September bis 21. November 1999. Herausgegeben von Uwe M. Schneede und Karin Schick. Hamburg: Verlag Hamburger Kunsthalle 1999, S. 53.

42 *Selbstportrait mit japanischem Druck*, auch: *Selbstbildnis mit verbundenem Ohr und Fellmütze* (1889) (London). Als weiteren Einfluss erwähnt die Autorin das Buch *L'Art japonais* von Louis Gonze, das Delaunay bei einem Zeichenwettbewerb gewonnen hätte. Vgl. Nathalie Ernout: Robert Delaunay. Autoportrait. In: Robert Delaunay – Sonia Delaunay, S. 52.





lich sehr dezenter, jedoch in Kombination durchaus gewagter Farbigkeit versieht. Guillaume Apollinaire berichtet von der bunten Kleidung Delaunays und seiner Frau Sonia Delaunay<sup>43</sup> und könnte genau diese Garderobe beschrieben haben, wenn er von einer violetten Jacke, beigefarbener Weste und dunkler Hose an dem Maler erzählt.<sup>44</sup> Anscheinend sorgte die Aufmachung des Ehepaars in Paris für Furore. Dies ist in Robert Delaunays Fall wohl zu einem großen Teil der unkonventionellen Kombination von Muster und Farbgebung geschuldet: Über dem klassischen weißen Hemd trägt er einen dunkelvioletten Rock, den er, ganz der Simultanmalerei verpflichtet, anhand monochromer violetter, blauer und grauer Farbflecken gestaltet. Nach unten hin zeigt das Jackett allerdings eine weiße Auslassung, was den Blick auf die Kragenpartie lenkt. Hier stechen ein hellgrauer Plastron mit dunklen Punkten sowie eine lila-grau gefleckte Weste hervor. Die sehr detailliert ausgeführte Bekleidung steht in deutlichem Kontrast zum nicht-figurativen Hintergrund, welcher in der Delaunay eigenen Stilistik gestaltet ist. Dies darf als klares Zeichen dafür gedeutet werden, dass der Maler selbst seiner Kleidung einen hohen Grad an Bedeutung zumaß.

### **Gino Severini: *Selbstportrait. Mein Rhythmus* (Replik des Selbstportraits von 1912, 1960)**

Einen interessanten Beitrag zu Künstlermode und Selbstdarstellung liefern die Futuristen um Giacomo Balla und Gino Severini. Während ersterer neben einem theoretischen Manifest über die Herrenkleidung seine eigenen Vorstellungen auch in die dreidimensionale Realität transferiert, wird bei letzterem das Selbstportrait zum Glaubensbekenntnis seiner Kunstrichtung.

Bei Gino Severini stand das moderne Großstadterlebnis im Mittelpunkt, die technisch-wissenschaftliche Zivilisation prägte sein Weltbild und damit seine Darstellungsweise. In diesem Sinne begriff er Gegenstände in ständiger Bewegung, Veränderung, ja Auflösung, und scheute gemäß dieser den Futuristen eigenen Ideologie nicht einmal vor der Zersplitterung seines eigenen Konterfeis zurück.<sup>45</sup> Dem urba-

43 Sonia Delaunay-Terk schneiderte 1913 ein Kleid nach simultaneistischer Manier, ab 1925 unterhielt sie eine eigene Werkstatt für Modellkreationen der Marke *Simultané*. Vgl. Valérie Guillaume: „Sonia“ und „Tissus Delaunay“. Sonia Delaunay als Unternehmerin. In: Robert Delaunay – Sonia Delaunay, S. 30–37, hier S. 30–33.

44 Vgl. Susanne Neuburger: „... that fashion is at its most perfect in art ...“. Mode als Moderne. In: *Reflecting Fashion. Kunst und Mode seit der Moderne*. Herausgegeben von S.N. und Barbara Rüdiger. Katalog zur Ausstellung im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien vom 15. Juni 2012 bis 23. September 2012. Köln: König; Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig 2012, S. 14–23, hier S. 20. Der Dichter berichtet auch von anderer, unkonventioneller Aufmachung am Künstlerfreund: z. B. von einem roten Mantel mit blauem Kragen und einer roten Krawatte.

45 Vgl. Held/Schneider, *Sozialgeschichte der Malerei*, S. 393. Gino Severini: *Selbstportrait. Mein Rhythmus* (1960, Replik des Originals von 1912), Öl auf Leinwand, 55 x 46,3 cm, Paris, Musée national d'art moderne, Centre George Pompidou. Abb. in Calabrese, *Die Geschichte des Selbstporträts*, S. 361.

nen Erlebnis huldigend, zeigt sich der Italiener in feiner Stadtmontur. Zum dunkelblauen Jackett mit Weste trägt er ein weißes Hemd und eine purpurrote Krawatte mit dunklen Pünktchen. Auf dem Kopf thront die sogenannte Kreissäge, ein flacher, steifer Strohhut mit breitem waagrechtem Rand und dunklem Ripsband.<sup>46</sup> In Severinis Gesicht finden sich, neben den Sinnesorganen, kreisrunde Augengläser und eine selbstgedrehte Zigarette. In dieser Aufmachung präsentiert sich der Künstler als Inbegriff des modernen Großstadtmenschen. Die Besonderheit des Portraits entspringt der futuristischen Malweise, die den Künstler dazu veranlasste, sein Selbst in einzelne Stücke zu fragmentieren. Wie durch ein Kaleidoskop gesehen, zerspringt die Selbstdarstellung in einzelne Segmente, die nebeneinandergestellt ein vielansichtiges, dynamisches Ganzes ergeben. Die von Severini demonstrierte futuristische Zersplitterung des Angesichts wurde von Giacomo Balla von der zweiten in die dritte Dimension übersetzt. Balla erhob den Zeichenstift gegen die dunkle Materialität und einförmige Schnittgebung des Dreiteilers und setzte seine aus der Norm fallenden Kleidungsvorstellungen mit Hilfe seiner Frau sogar in die Praxis um.

### **Giacomo Balla: *Futuristischer Anzug* (1930)**

Giacomo Balla hatte großen Anteil am Beitrag der Futuristen zu einer alternativen Männermode, die sich nicht als reine Künstlermode, sondern als Kleidung für die Massen verstehen wollte. Der Italiener brachte am 20. Mai 1914 ein futuristisches Manifest mit dem Titel *Le Vêtement masculin futuriste*<sup>47</sup> heraus. Darin sprach er sich u. a. gegen dunkle und neutrale Farben in der Herrengarderobe und gegen die Tristesse der Kleidung aus. Der Maler forderte mehr Hygiene, worunter er Bewegungsfreiheit und leichtere Materialien verstand. Des Weiteren propagierte der Künstler in seiner Schrift asymmetrische Schnitte und Muster, weil diese mehr Dynamik in die Kleidung und somit in den Körper brächten.<sup>48</sup> Die angestrebte Übernahme dieser Prinzipien durch die breite Bevölkerung wurde allerdings nicht erreicht. Doch

46 In Frankreich auch „Canotier“ (Kahnfahrer), „Matelot“ (Matrose), in Deutschland u. a. „Butterblume“ und „Sonnenblume“ und in Österreich „Girardihut“ genannt. Das Hutband wird häufig hinten überkreuzt und fällt von da lose nach unten. Vgl. Loschek, Reclams Mode- und Kostümllexikon, S. 136.

47 Giacomo Balla: *Le Vêtement masculin futuriste*. Manifeste. (Die futuristische männliche Bekleidung. Manifest.) Mailand, 20. Mai 1914, zitiert nach Radu Stern: *Against Fashion. Clothing as Art, 1850–1930*. Cambridge; London: MIT Press 2004, S. 155. Das erste Manifest verfasste er in französischer Sprache.

48 Vgl. ebenda. Knapp ein halbes Jahr später veröffentlicht Balla eine abgeänderte, italienische Version des Manifests: *Il vestito antineutrale: manifesto futurista*. Mailand, 11. September 1914, zitiert nach Stern, *Against Fashion*, S. 157. Diese Version ist von den kleidungstechnischen Neuerungen her dem Vorgänger ähnlich, hat jedoch das futuristische Gedankengut einer Befürwortung des Eintritts Italiens in den Ersten Weltkrieg als Grundlage, was auf Änderungen Marinettis zurückzuführen ist. Laut Ballas Tochter Elica hätte Balla nur widerwillig die Modifizierungen akzeptiert, die den Text hinsichtlich Marinettis Motto aus dem *Ersten Futuristischen Manifest*, erschienen in: *Le Figaro*, Paris, 20. Februar 1909, umformulierten: „Wir werden den Krieg glorifizieren, diese einzige Hygiene der Welt.“ Stern, *Against Fashion*, S. 34.



Balla selbst kleidete sich in futuristische Anzüge, die seine Frau Eliza nach seinen Entwürfen anfertigte. „Diese Kleider [...] stellten einen beispiellosen Bruch nicht nur mit der zeitgenössischen Mode, sondern mit dem Konzept Mode an sich dar.“<sup>49</sup> Denn der Künstler destrukturierte den Anzug. Bei einigen Modellen verzichtete er auf den Kragen und das symmetrische Revers des Rocks und fügte stattdessen andere Schnittteile dazu. Andere Entwürfe gestaltete Balla, indem er mit applizierten Linien (durch Borten, etc.) und mit futuristisch-dynamischen asymmetrischen Mustern und bunten Farben optisch die Anatomie des männlichen Körpers zerstörte.<sup>50</sup> In der textilen Realisierung seiner Entwürfe manifestierten sich seine revolutionären Ideen, wie die Abstraktion des Männerkörpers. Von diesen Anzügen sind einige erhalten. An einem gelb-orange-kirschrot-weinrot gemusterten Exemplar aus Ballas persönlicher Garderobe ist besonders gut die unkonventionelle Farbgestaltung und die asymmetrische Musterung erkennbar.<sup>51</sup> Die Spitzen, Zacken und Überschneidungen erinnern an die Darstellung der Gleichzeitigkeit von Bewegungen, wie sie auch in futuristischen Gemälden zu sehen sind.

Spannend an den Vorschlägen des Futuristen für eine neue Männerkleidung ist, dass er lediglich einzelne Elemente des Anzugs zerstört.<sup>52</sup> Er verändert Farbe, Schnittteile, Details und unterwirft diese seinem futuristischen Gestaltungs- und Lebensprinzip. Indessen bleibt der Anzug als solcher in seiner Grundstruktur, der zwei- bzw. dreiteiligen, auf Körper geschnittenen Form, erhalten. So mag es in Ballas Interesse gelegen haben, an dieser Garderobe festzuhalten. Er erfindet keine neue Bekleidung, setzt sich also nicht völlig über die „puritanische Zwecktracht“<sup>53</sup> hinweg, damit seine Entwürfe als Sub-Version des Anzugs von Zeitgenossen noch gelesen und interpretiert werden können. Auch seine Künstlerkollegen liebten es, im täglichen Leben Aufsehen zu erregen, und

„trugen unter dem gepflegten Anzug, gleichsam als Schicht zwischen der äußeren unangreifbaren bürgerlichen Fassade und dem im Innersten anarchischen

49 Ebenda, S. 30. (Frei übersetzt von der Verfasserin.)

50 Vgl. ebenda. Balla entwarf auch Schals, Schuhe und Damenkleider in dynamischem Design. Doch forderten letztere die Öffentlichkeit niemals so sehr heraus, wie es seine futuristischen Anzüge taten (in der Frauenkleidung war ein breiteres Spektrum an Farben und Mustern zugelassen), worin Stern auch ein gewisses Kalkül vermutet, da Skandale stets für Aufmerksamkeit sorgen. Vgl. ebenda, S. 31.

51 Giacomo Balla: *Futuristischer Anzug* (um 1930), Sammlung Missoni, Varese. Abb. in: Künstler ziehen an. Avantgarde-Mode in Europa 1910 bis 1939. Katalog zur Ausstellung im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund. Herausgegeben von Gisela Framke. Heidelberg: Braus 1998, S. 29.

52 Anders als beispielsweise die Präraffaeliten um Holman Hunt oder Gustav Klimt, die die bürgerliche Garderobe zugunsten weiter Gewänder ablegen.

53 Wolter, Die Verpackung des männlichen Geschlechts, S. 171.

Selbst, grellbunte, selbstgeschneiderte Westen, die als Stilbruch in der Kleidung zugleich den Bruch mit den gesellschaftlichen Konventionen demonstrierten.<sup>54</sup>

Von Umberto Boccioni und Gino Severini ist außerdem bekannt, dass sie kompletärfarbene Socken trugen, abgestimmt auf die Krawatte, um der Eintönigkeit der männlichen Bekleidung entgegenzuwirken.<sup>55</sup> Das schockierende Moment dieser Auflehnung gegen die modische Norm liegt darin, dass die männliche Kleidung seit der Französischen Revolution und der seither kontinuierlichen wirtschaftlichen Machtzunahme des Bürgers als Sinnbild von Tugend, Fleiß und Rationalität galt. Während also die Kleider einer Frau offensichtlich den ökonomischen Status ihres Mannes zu repräsentieren hatten, war dessen Gewand, nämlich der Anzug, ebenfalls höchst symbolträchtig.<sup>56</sup> Gilles Lipovetsky bemerkt dazu: „The neutral, austere, sober masculine costume reflected the consecration of egalitarian ideology as the conquering bourgeoisie ethic of thrift, merit and work.“<sup>57</sup>

Radu Stern veranschaulicht das eben darin verwurzelte Interesse der Futuristen am Herrenanzug: „Mehr noch als die symbolische Dimension – die Akzeptanz einer etablierten Ordnung und bürgerlicher Ideale, Werte – war männliche Kleidung ein attraktives Gebiet für künstlerische Interventionen, genau wegen ihres normalisierenden Aspektes.“<sup>58</sup>

Dementsprechend wurde die Männermode von Künstlern wie Balla wegen ihrer sinnbildlichen Aufladung als Ausdrucksmedium verwendet.

### **Egon Schiele: *Selbstportrait mit Pfauenweste (1911)***

Neben physikalischen Erkenntnissen fanden auch andere wissenschaftliche Entdeckungen Eingang in die Kunst. Auf die gesellschaftspolitischen Entwicklungen Wiens zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurückblickend, ist es nicht weiter verwunderlich, dass in der Kunst Egon Schieles Erkenntnisse der Psychoanalyse – vielleicht

54 Michael Groblewski: „... eine Art Ikonographie im Bilde.“ Joseph Beuys – Von der Kunstfigur zur Kultfigur? In: Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst. Herausgegeben von Oskar Bätschmann und M. G. Berlin: Akademie-Verlag 1993, S. 37–68, hier S. 40–41.

55 Guillaume zitiert den Bericht Fernande Oliviers, in welchem diese von einem Besuch der Futuristen im Jahr 1911 in Paris berichtet. Von der exzentrischen Fußbekleidung der Italiener angestachelt, entschieden sich Blaise Cendrars, Arthur Cravan und Robert Delaunay, zum *Bal Bullier* ebenfalls verschiedenfarbige Socken zu tragen. Vgl. Guillaume, „Sonia“ und „Tissus Delaunay“, S. 30.

56 Vgl. Stern, *Against Fashion*, S. 30.

57 Gilles Lipovetsky: *The Empire of Fashion. Dressing Modern Democracy.* (L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes.) Aus dem Französischen von Catherine Porter. New Jersey: Princeton University Press 1994, S. 74.

58 Stern, *Against Fashion*, S. 30–31.





Egon Schiele: *Selbstportrait mit Pfauenweste* (1911), Privatsammlung © Ernst Ploil



unbewusst – reflektiert wurden.<sup>59</sup> Dies kulminierte in einer äußerst dichten Selbstbetrachtung und einem Werk, welches die Grenzen der bürgerlichen Sittlichkeit zu durchbrechen wagte.<sup>60</sup> Neben zahlreichen Aktdarstellungen seines Selbst gibt es auch viele in unterschiedlichen Stadien der Bekleidung, u. a. auch eine äußerst interessante im Anzug.

Im *Selbstportrait mit Pfauenweste* stellt sich Schiele 1911 in klassischer Dreiviertelansicht ins Bild.<sup>61</sup> Auffallend sind die Hände, deren blutrot-grasgrün leuchtende Gestik sich drastisch vom dunklen Hintergrund des Anzugs abhebt. Auch das Gesicht weist eine ähnliche Farbgebung auf, wird jedoch von Mischtönen des Komplementärkontrasts beherrscht. Bis auf den weißen Kragen des Hemdes und eine orangefarbene Halsbinde mit roten und braunen Längsstreifen hüllt sich der Maler ganz in dunkle Farben. Ein schwarzer Anzug aus feinem Material scheint es zu sein, den Schiele für diese Darstellung wählte. Ein Blickfang ist die gemusterte Weste, die den Zeitgenossen wohl als modische Extravaganz galt.<sup>62</sup> Der schwarze Stoff des Gilets wird von weißen, unregelmäßigen Punkten geziert, die jeweils eine schwarze und orangefarbene Umrandung erfahren. Da die Kreise in ihrer Vereinfachung an die Schwanzfedern des männlichen Pfau erinnern, fand das Bildnis auch unter dem Namen *Selbstportrait mit Pfauenweste* Eingang in die Literatur.<sup>63</sup> Eine weitere Besonderheit sticht ins Auge: Obwohl kein anderes Detail außer der seltsamen Handhaltung, die jedoch nicht eindeutig dem Segnungsgestus Christi entspricht, eine Aussage über etwaige Heiligenbezüge trifft, malte sich der Künstler um die struppig abstehenden dunklen Haare eine leuchtend helle Gloriole. Deren dünne, rote Umrandung trennt sie rigoros vom unruhig schwarz-rot-grünen Hintergrund, welcher ihre Strahlkraft erst ermöglicht.

Die sakrale Dimension außer Acht lassend, wird die modische Extravaganz in Schieles Portrait evident. Er nutzt das Selbstbildnis mit Pfauenweste als Möglichkeit,

- 59 Die Selbstportraits Schieles werden in der Forschung häufig einer psychoanalytischen Deutung unterzogen. Vgl. Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger: Egon Schiele – Selbstporträts. Vom ewigen Träumen voll süßestem Lebensüberschuss. In: Egon Schiele. Selbstporträts und Porträts. Herausgegeben von A. H.-A. und Jane Kallir. Katalog zur Ausstellung im Belvedere Wien vom 17. Februar bis 13. Juni 2011. München; Wien: Prestel 2011, S. 11–29, hier S. 20–21.
- 60 Kaum ein Künstler vor ihm erlaubte derart private Einblicke. Neben unzähligen Darstellungen nackter Frauen in kompromittierenden Posen zeigte sich der Maler auch selbst in unterschiedlichsten Stadien der Entkleidung, Entblößung, ja selbst onanierend: siehe u. a. *Masturbation* und *Eros* (beide 1911).
- 61 Egon Schiele: *Selbstportrait mit Pfauenweste* (1911), Gouache, Tempera, Aquarell und blaue Kreide auf Papier, auf Karton aufgezogen, Wien, Privatsammlung Ernst Ploil. Abb. in Calabrese, Die Geschichte des Selbstporträts, S. 337. Vielen Dank Herrn Dr. Ploil für die großzügige Genehmigung der Abbildung.
- 62 In der Extravaganz der Weste Schieles ist eine Verbindung zu den auffallenden Gilets der Futuristen zu ziehen, die dazu dienen, deren unkonventionelle Position zu erläutern.
- 63 Siehe u. a. Elisabeth Leopold: Die frühen Schaffensjahre Schieles – die Ausstellung in der Galerie Miethke. In: Egon Schiele. Selbstporträts und Porträts, S. 12–31, hier S. 21.



sich als gewandter Herr *à la mode* zu inszenieren, was von seiner selbstbewussten Haltung und dem herausfordernden Blick zusätzlich akzentuiert wird.<sup>64</sup> Wie bei Schiele zu beobachten ist, herrschte in der Männermode vor dem Ersten Weltkrieg durchaus noch Sinn für individuelle Details. Die Zurschaustellung vestimentärer Eitelkeiten erfuhr jedoch mit den folgenden Ereignissen einen Dämpfer, sodass derartige Regungen bis auf weiteres ausgemerzt wurden.

## Die Bedeutung des Ersten Weltkrieges für den Anzug

Im Zuge der mit 1914 einsetzenden Kriegshandlungen entwickelte sich in weiterer Konsequenz auch die Vereinheitlichung der männlichen Bekleidung weiter und verankerte sich tief in der Gesellschaftsordnung. Die Uniformierung des zivilen Mannes im 20. Jahrhundert geschah nun einerseits wortwörtlich, in einer direkten Gleichschaltung des unauffälligen Habits der in den Krieg Ziehenden.<sup>65</sup> Andererseits führte die Kriegshandlung zu einer Metamorphose im Selbstverständnis des militärischen Mannes.<sup>66</sup> Der Krieg hatte von allen Gesellschaftsschichten Tribut gefordert und „die trennenden Unterschiede der Zivilisation niedergerissen“<sup>67</sup>. Soziale Barrieren wurden aufgeweicht, kulturelle Grenzen verschwanden.<sup>68</sup> In den Wirren nach dem Ersten Weltkrieg verlor die zuvor bestimmende Kleideretikette zunehmend an Bedeutung, Bürger wie Arbeiter erkoren Anzüge zur Normalkleidung.<sup>69</sup> Reste der Kleidungsvorschriften zur Distinktion blieben allerdings noch erhalten,

64 Vgl. Calabrese, Die Geschichte des Selbstporträts, S. 334.

65 Noch während des Deutsch-Französischen Krieges in den 1870ern hatten sich die einzelnen Heere zwar durch einheitliche Farbgestaltung untereinander ausgezeichnet, jedoch konnten die Nationalitäten der verschiedenen Streitmächte auf weite Entfernung hin durch ihre andersartige Farbgebung (z. B. Preußen: dunkelblau) erkannt werden. Auch die Uniformen der Offiziere hatten durch Farbe, bunte Litzen und prächtige Goldstickereien gegläntzt. Vgl. Thiel, Künstler und Mode, S. 339.

66 Die anfänglich enthusiastische Stimmung der Kriegsfreiwilligen wurde bald von der grausamen Realität des Schützengrabens verdrängt. Zur aktiven flächendeckenden Zerstörungskapazität der Artillerie kam auch das passive Moment der geistigen Zermürbung der Beschossenen hinzu, welches den Eindruck des Geopfertwerdens der abwartenden Soldaten prägte. Vgl. Bernd Hüppauf: Schlachtenmythen und die Konstruktion des „Neuen Menschen“. In: „Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch ...“. Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkrieges. Herausgegeben von Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich und Irina Renz. Essen: Klartext-Verlag 1993. (= Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte. N. F. 1.) S. 43–86, hier S. 60; Bernd Ulrich: Die Desillusionierung der Kriegsfreiwilligen von 1914. In: Der Krieg des kleinen Mannes. Eine Militärgeschichte von unten. Herausgegeben von Wolfram Wette. München: Piper 1992, S. 100–126, hier S. 121, und Benjamin Ziemann: Soldaten. In: Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Herausgegeben von Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich und Irina Renz. 2. Aufl. Paderborn: Schöningh 2004, S. 155–168, hier S. 157–158 und S. 166.

67 Hüppauf, Schlachtenmythen und die Konstruktion des „Neuen Menschen“, S. 78.

68 Vgl. ebenda, S. 77.

69 Vgl. Bönsch, Formengeschichte europäischer Kleidung, S. 318, und Thiel, Künstler und Mode, S. 409.

und erst der Zweite Weltkrieg sollte die alten Standesunterschiede durch eine neue Rangordnung ersetzen.<sup>70</sup>

## Avantgarde der Zwischen- und Nachkriegszeit

### Max Beckmann: *Selbstbildnis im Smoking* (1927)

Nach dem Ersten Weltkrieg, der mit einer tatsächlichen Auflösung, ja Auslöschung des Selbst gedroht hatte, wurden Selbstdarstellungen wieder sachlicher, nüchterner und vor allem eines: konkreter. Die Umwälzungen der Zwischenkriegszeit ermöglichten es Künstlern und Künstlerinnen, ihre Anliegen sozial und politisch wirksam zu machen.

„Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges konkretisierte und politisierte sich die diffus oppositionelle, antibürgerliche Haltung, die seit dem späten 19. Jahrhundert für die Mehrzahl der Avantgardekünstler typisch war und die sich um die Jahrhundertwende in der Boheme kristallisiert hatte.“<sup>71</sup>

Einen bildlichen Kommentar zur Gesellschaftsordnung der Weimarer Republik liefert Max Beckmann: Im *Selbstbildnis im Smoking* feiert er diese Überschreitung der sozialen Klassen.<sup>72</sup> Er betont seine Kenntnis des Klassenbewusstseins, indem er den diesem inhärenten modischen Code in seinem Manifest vom Künstler ironisch kommentiert:

„Die neuen Priester dieses neuen Kulturzentrums haben im schwarzen Anzug oder bei festlichen Zeremonien im Frack zu erscheinen, wenn es uns nicht gelingt, mit der Zeit ein noch präziseres und eleganteres männliches Kleidungsstück zu erfinden. Und zwar, was wesentlich ist, soll auch der Arbeiter im Smoking oder im Frack erscheinen. Das soll heißen: wir wünschen eine Art aristokratischen Bolschewismus.“<sup>73</sup>

Auch sich selbst inszeniert der Maler hier in bürgerlicher Festtagsmanier. Im feinen Gesellschaftsanzug steht er zentral im Bild. Durch die Zigarette in der linken Hand und den in die Hüfte gestemmen rechten Arm demonstriert er seine lässige Haltung. Doch ein Schatten legt sich über das Gesicht des Künstlers. Denn der Gesellschaft, als der er sich zugehörig malt, stand er äußerst kritisch distanziert gegenüber.<sup>74</sup> Beckmanns Weigerung, sich dem gefälligen offiziellen Geschmack zu un-

70 In der umfassenden Mobilisierung der Massen unter Hitler wurde die Nobilitierung durch Stand und Herkunft von der Zugehörigkeit zur ‚richtigen‘ Rasse verdrängt.

71 Held/Schneider, Sozialgeschichte der Malerei, S. 398.

72 Max Beckmann: *Selbstbildnis im Smoking* (1927), Öl auf Leinwand, 141 x 96 cm, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Art Museum. Abb. in: Max Beckmann. Selbstbildnisse. Katalog zu den Ausstellungen in der Hamburger Kunsthalle und in der Staatgalerie Moderner Kunst München 1993. Stuttgart: Hatje 1993, S. 89.

73 Max Beckmann zitiert nach Fritz Erpel: Max Beckmann. Leben im Werk. Die Selbstbildnisse. Berlin: Henschel 1985, S. 50.

74 Vgl. Holsten in: Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen, S. 24.



terwerfen, führte zu einer Auslotung von Grenzsituationen in der Arbeit des Malers und zur Gefährdung des eigenen Ranganspruchs.<sup>75</sup> Vielleicht musste er sich gerade deshalb als Mann von Welt gerieren.

„Für mich giebts nur 2 Möglichkeiten. Entweder bohème oder raffiniert elegant. Die Mitte ist mir *unerträglich*“<sup>76</sup>, stellt Max Beckmann seine Haltung klar. Seine feine Aufmachung zeugt von seinem Wissen um die bürgerliche Kleideretikette. Doch der Künstler entzieht sich der Identifikation mit dem Großbürgertum, denn anders als deren Repräsentanten verzichtet Beckmann auf Auszeichnungen, Orden etc., wie sie sonst auf der Galagarderobe nicht fehlen durften. Denn: „Nichts ist lächerlicher, als wenn man sich selber interessant vorkommt.“<sup>77</sup>

### Der Herrenanzug an der Dame

In der Zwischenkriegszeit wurde erstmals möglich, was in den Jahrzehnten davor nur in der Sportkleidung geduldet war: dass sich Frauen der Herrenkleidung bedienen. Dies führte in den 1920ern so weit, dass sich einzelne Damen sogar das Prestige Kleid des Herrn, den Anzug, aneignen und er damit Bestandteil der Garderobe – vorerst – außergewöhnlicher Frauen wird, was an den nun folgenden Selbstportraits zu sehen ist.

Mit der aufkommenden Begeisterung für Sport zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzte sich auch in der Damenfreizeitkleidung vermehrt eine an die Männergewandung angegliche Tracht durch.<sup>78</sup> Schon aus dem 17. Jahrhundert gibt es Berichte über Frauen der Oberschicht, welche bisweilen bei großer Kälte, auf Reisen oder zum Reiten Hosen unter dem Kleid anzogen. Doch galt diese Praxis damals als äußerst unschicklich, unanständig und war sogar als ausgesprochen schamlos verpönt.<sup>79</sup> Um dies zu verdeutlichen, wurde Ende des 18. Jahrhunderts statt „Hosen“

75 Vgl. ebenda, S. 57, und Uwe M. Schneede: Der Künstler über sich selbst. In: Max Beckmann. Selbstbildnisse, S. 9–16, hier S. 15.

76 In einem Brief an Mathilde Kaulbach am 2. Juli 1925 spricht sich Beckmann über die angehende Wohnungssuche der beiden aus und betont dabei seinen Hang zu extremen Gegensätzen. Zitiert nach ebenda, S. 15.

77 Tagebuchaufzeichnung Max Beckmanns, zitiert nach Gasser, *Das Selbstbildnis*, S. 297.

78 Vgl. Wolter, *Die Verpackung des männlichen Geschlechts*, Kapitel *Entwicklung des Frauensports und der Frauen-Sporthosen*, S. 103–169.

79 Vgl. Almut Junker und Eva Stille: *Zur Geschichte der Unterwäsche 1700–1960. Eine Ausstellung des Historischen Museums Frankfurt*, 28. April – 28. August 1988. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag Historisches Museum 1990. (= Kleine Schriften des Historischen Museums Frankfurt. 39.) S. 79 und S. 86. Von Napoleons Hof wird erzählt, dass die Damen Hosen außer zum Reiten entschieden ablehnten. Nur Joséphines Tochter, Hortense, galt als Anhängerin langer Beinkleider, wie den Aufzeichnungen des Hofflieferanten Leroy 1812 zu entnehmen ist.

die Bezeichnung „Beinkleider“ verwendet, denn Ersteres wurde mit zunehmender Prüderie als „unanständige Sprechart“ verstanden.<sup>80</sup>

Damit sich Hosen unwiderrufflich in der Damenmode etablieren konnten, bedurfte es eines umfassenden Wertewandels.<sup>81</sup> Dieser vollzog sich in Europa u. a. in Gestalt des Ersten Weltkriegs, der gesellschaftliche und soziale Richtlinien und Normen in ihren Grundfesten erschütterte. Mit der Einziehung der arbeitsfähigen Männer in den Krieg fiel ein Großteil der Produktionsarbeit und Dienstleistung in vormals frauenunüblichen Arbeitsbereichen nun der weiblichen Bevölkerung zu. Dies hatte weitreichende „Konsequenzen für die gesellschaftliche Neuordnung der Nachkriegszeit.“<sup>82</sup> Die kriegsbedingte Erwerbstätigkeit hatte von den Damen vielfach das Tragen praktischerer Kleidung, sprich Hosen anstelle eines Rockes, erfordert.<sup>83</sup> Nach der Rückkehr der in den Krieg gezogenen Männer kollidierten zwei unterschiedliche Welten: einerseits jene des von Kriegserlebnissen erschütterten, heimgekehrten Mannes und andererseits die der an Erwerbstätigkeit gewöhnten, ergo vom Gatten finanziell unabhängigen Frau. Daraus wird gern vereinfachend rückgeschlossen, dass die derart an Selbstbestimmung gewöhnten Damen auch das Recht, Hosen tragen zu dürfen, nicht mehr ablegen wollten. Doch wurde die weibliche Hosenmode der 1920er Jahre vorerst keineswegs die „sportlich-praktische Alltagsmode für alle Bevölkerungsschichten“<sup>84</sup>, wie sie es ihrer Vorgeschichte nach hätte sein können. Hatten sich in Sport und gewissen körperlichen Berufen Hosen bei Frauen weitestgehend durchgesetzt, galten die Beinkleider in der beruflichen Mittelschicht dagegen noch als äußerst unangebracht.

- 80 Ebenda. Offenbar erinnerte das Paar Hosen zu sehr an die beiden einzelnen Beine und noch mehr an das Dazwischenliegende. So wurden die Hosen im Laufe des 19. Jahrhunderts in ganz Europa als „die Unausprechlichen“, „the inexpressible“, bekannt.
- 81 Vgl. Bönsch, Formengeschichte europäischer Kleidung, S. 279. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts hatten aus der Frauenbewegung hervorgehende Reformbestrebungen eine Hose für mehr Beweglichkeit der Trägerin zu etablieren versucht. Das von der Amerikanerin Amelia Bloomer vorgestellte Kostüm erregte die Gemüter und spaltete die Geister, konnte sich allerdings nicht langfristig durchsetzen, da dem Großteil der Bevölkerung die entsprechende Geisteshaltung fehlte. Für detailliertere Information siehe Wolter, Die Verpackung des männlichen Geschlechts, Kapitel *Das „Kampfgewand“ nordamerikanischer Frauenrechtlerinnen von 1851*, S. 43–81.
- 82 Ebenda, S. 220. Erst durch den Weltkrieg war neben vereinzelt Frauen der Elite und den vielen in untergeordneten, mechanischen Berufen arbeitenden Frauen auch die breite Masse des weiblichen Bürgertums in die Erwerbstätigkeit getreten.
- 83 Vgl. ebenda, Kapitel *Berufstracht Hose*, S. 196–221. Die sog. Kriegsberufskleidung der Frauen wurde laut Wolter aus praktischen, gesundheitlichen, sittlichen oder hygienischen Gründen der männlichen Bekleidung angeglichen.
- 84 Ebenda, S. 247. Als die Frau in die häusliche Sphäre zurückkehrte, legte sie auch die Männerhose wieder beiseite.





### Romaine Brooks: *Selbstportrait* (1923)

Ausschließlich Damen der *Haute Volée* und der *Demi-monde* wagten es vorerst, sich in Hosen zu zeigen: „Den Negligéanzug der Garçonne interpretierte die Mehrheit der Frauen als dekadente Bekleidungsform mit dem Reiz der Androgynität kokettierender Müßiggängerinnen.“<sup>85</sup> Romaine Brooks bringt in ihrem Selbstportrait von 1923 jedoch weniger diese Doppeldeutigkeit als die dem Anzug seit einigen Jahrzehnten anhaftende Seriosität und Ernsthaftigkeit zu Bilde.<sup>86</sup> Die US-Amerikanerin legt ein Hüftbild vor, welches sie selbst vor einer Landschaft trostloser Häuserfronten zeigt. Angetan in einem gutsitzenden schwarzen Gehrock zitiert sie Elemente der Reitmode und verweist damit auf ihre Vorreiterinnen in Sachen Herrenkleidung. Als einziger Farbklecks sticht die rote Anstecknadel der Ehrenlegion heraus.<sup>87</sup> Das klassische weiße Hemd trägt sie mit offenem Kragen. Dunkle Lederhandschuhe und eine an den Zylinder gemahnende Kopfbedeckung vervollständigen das Bild der gentlemanhaften Malerin. Ihre Augenpartie wird von der Hutkrempe verschattet, was den strengen Eindruck der Darstellung unterstreicht. Die dandyhafte Aufmachung von Künstlerinnen in den 1920er Jahren soll laut Whitney Chadwick dem Ausdruck von deren sozialer Opposition dienen:

„The dandy, like the lesbian, stands outside bourgeois culture, flouting conventions of dress and social roles [...]. By the first decade of the twentieth century, the intersecion of dandyism and modernism appeared in the work of those artists whose sexual lives also had a life in their art. The cross-dressed figure of the woman artist gained particular currency.“<sup>88</sup>

Dementsprechend hat der von einer Frau getragene gut sitzende Anzug gänzlich anderen Symbolcharakter, als dies beim anderen Geschlecht der Fall ist. Die vereinheitlichende Uniform des Mannes wird in der Version der weiblichen 20er-Jahre-Bohème vorerst zum aufrührerischen Kennzeichen von Fortschrittlichkeit und sexueller Ambiguität.<sup>89</sup>

85 Ebenda.

86 Romaine Brooks: *Selbstportrait* (1923), 118,1 x 66,9 cm, National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institute. Abb. in: Borzello, *Wie Frauen sich sehen*, S. 131.

87 Vgl. Whitney Chadwick: *Amazons in the Drawing Room. The Art of Romaine Brooks*. Katalog zur Ausstellung im Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley, Calif., vom 11. Oktober 2000 bis 21. Januar 2001. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press 2000, S. 33.

88 Ebenda, S. 34. Als weitere Beispiele sind anzuführen: Georgia O’Keeffe, die sich 1918 von Alfred Stieglitz in dunklem Jacket, weißem Hemd und Hut mit hohem Kopf ablichten ließ, derselben Aufmachung wie Brooks. Claude Cahun hielt sich selbst um 1920 (Rochester) fotografisch in dunklem Anzug mit Einstecktuch, Hemd und weißem, gewickeltem Halstuch fest.

89 Ebenda. Diese Zuschreibung des Hosenanzugs bei Damen verliert sich in dem Moment, als die Erwerbstätigkeit der Frau selbstverständlich wird. Die von nun an ebenfalls auf fremdbestimmte Leistungsfähigkeit ausgerichtete Frau imitiert auch die Uniform des arbeitenden Mannes.

### Frida Kahlo: *Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar* (1940)

Zur selben Zeit, als in Europa das Tragen von Männerkleidung für progressive junge Damen beginnt, *en vogue* zu werden, zeigt sich in Mexiko eine heranwachsende Frida Kahlo in Familienportraits der 1920er Jahre im Herrenanzug. Von ihrem Vater fotografisch festgehalten, steht sie inmitten ihrer Anverwandten in männlicher Montur, einem gutsitzenden Anzug samt Weste, Hemd, Krawatte – und Spazierstock. Doch nicht nur die Aufmachung, sondern auch die Pose, die die junge Künstlerin einnimmt, weckt eindeutig männliche Konnotationen.<sup>90</sup>



© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust, México  
D.F./Bildrecht (Wien), 2016

Ungefähr 20 Jahre nach der Aufnahme stellt sie sich selbst auch bildnerisch im Männeranzug dar. Kahlo nennt das Gemälde von 1940 nach einem biografischen Ereignis *Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar* und bezieht sich damit auf das Abschneiden ihres langen Haares nach der Trennung von ihrem Ehemann Diego Rivera.<sup>91</sup> Die Malerin sitzt auf einem hellen Holzstuhl, der braune Boden um sie ist bedeckt mit den besagten Haaren. Die Schere in ihrer rechten Hand kündigt noch von der Tätigkeit, doch im Moment hält Kahlo inne und blickt abschätzend aus dem Bild. Ihre zierliche Figur hat die Malerin in einen übergroßen,

- 90 Während ihre Schwestern und Cousins zeitgenössische modische Hängekleider tragen, stellt sich Frida im Männeranzug zur Schau. Auch ihre Haltung zeugt von männlich-überlegenem Habitus: eine Hand in der Hosentasche, die andere auf einen Stock gestützt, blickt sie als einzige Frau frontal aus dem Bild, die anderen Mädchen hingegen präsentieren sich etwas weggedreht in Dreiviertelansicht.
- 91 Vgl. Martha Zamora: Frida Kahlo. Aufschrei der Seele. Aus dem Englischen von Suzanne Leu. Basel: Wiese 1991, S. 64. Kahlo kommentiert ihre Tat in einem Brief an den befreundeten Fotografen Nicolas Murray: „Ich habe mir die Haare abgeschnitten, und ich sehe aus wie eine Fee. Nun ja, ich hoffe, es wird wieder wachsen.“ Zitiert nach Hayden Herrera: Frida Kahlo. Die Gemälde. Aus dem Englischen von Manfred Ohl und Hans Sartorius. München; Paris; London: Schirmer/Mosel 1992, S. 86. Frida Kahlo: *Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar* (1940), Öl auf Leinwand, 40 x 27,9 cm, New York, The Museum of Modern Art. Abb. in Meskimmon, *The Art of Reflection*, S. 81.



grauen Sakkoanzug gehüllt, dazu trägt sie ein dunkelrotes Hemd.<sup>92</sup> Aufgrund der Größe des Anzugs, neben dem Kopf, Hände und beschuhte Füße der Malerin geradezu winzig erscheinen, wird darauf geschlossen, dass es sich um ein Exemplar aus Riveras Kleiderschrank gehandelt hätte. Frida Kahlos Kleiderwahl gleicht einem stimmungshaften Rollenspiel, mit der Garderobe (im Selbstbildnis festgehalten) gewährt sie Einblick auf eine jeweils andere Facette ihrer Persönlichkeit.<sup>93</sup> An diesem speziellen Selbstbildnis lässt sich neben der Stimmung der Malerin außerdem eine Entwicklung der Herrenmode ablesen, in welcher der Sakkoanzug zur Normkleidung des eleganten Mannes avanciert.

### Männermode nach dem Zweiten Weltkrieg

Der Sakkoanzug konnte in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts nur als Tagesanzug getragen werden. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde dieser Zweiteiler zur umfassenden Männerkleidung befördert, mit der man auch zu festlichen und offiziellen Anlässen stets richtig gekleidet war.<sup>94</sup> Hatte das gerade geschnittene Jackett Anfang des Jahrhunderts noch als salopp und undistinguished gegolten, so wurde es nun endgültig zum klassischen Kleidungsstück der Herrenmode. Diese Nivellierung der Garderobe entsprach den Angleichungstendenzen in der Zeit des Zweiten Weltkriegs: In den Gebieten unter NS-Herrschaft wurde nicht Bildung oder Stand, sondern Rasse als vorrangige Eigenschaft einer superioren Gesellschaft verstanden.<sup>95</sup> Mit dieser neuen Bewertung wurden althergebrachte Bekleidungs Vorschriften als Richtlinien obsolet, allein die Gesinnung bestimmte über Gedeih und Verderb. Während sich Herren der vornehmen Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts und auch noch in der Zwischenkriegszeit durch feine Unterschiede (die passende Garderobe zur passenden Tageszeit bzw. Gelegenheit) vom Durchschnittsmann abheben konnten, wurden diese Richtlinien des vormaligen

92 Die Literatur ist bezüglich ihrer Kleiderwahl geteilter Meinung. Herrera vergleicht das Tragen des zu weiten Anzugs der sonst so stilbewussten Malerin mit dem Tragen eines „härene[n] Büßerhemdes oder de[m] Habit einer Nonne“. Ebenda, S. 86. Prignitz-Poda wählt eine entgegengesetzte Zuschreibung. Sie legt die Entscheidung für Männerkleidung im Bildnis als feministisch-selbstbewusste Aussage der Künstlerin aus. Vgl. Helga Prignitz-Poda: Frida Kahlo. Die Malerin und ihr Werk. München: Schirmer/Mosel 2007, S. 150.

93 Kahlo hielt sich häufig in Kleidungsstücken fest, die sich tatsächlich in ihrem Besitz befanden. Vgl. auch dazu *Die zwei Fridas*, ein Doppelselbstbildnis von 1939 (Mexico-City). Hier lässt Kahlo das eine Ego in traditioneller Bekleidung, das andere in zeitgenössisch-moderner Gewandung auftreten. Für mehr Information zu den Bekleidungsgehnheiten der Künstlerin vgl. Denise und Magdalena Rosenzweig: Self Portrait in a Velvet Dress. Frida's Wardrobe. Fashion from the Museo Frida Kahlo. San Francisco: Chronicle Books 2008.

94 Vgl. Thiel, Künstler und Mode, S. 421.

95 Hüppauf, Schlachtenmythen und die Konstruktion des „Neuen Menschen“, S. 58: „[...] alte Privilegien und zersetzender Intellektualismus [wurden] überwunden und durch die Bildung einer volksnahen NS-Elite ersetzt.“

guten Geschmacks nun von einer demokratischen, massentauglichen Männerkleidung, dem Sakkoanzug, abgelöst.

### René Magritte: *Der Zauberer* (1951)

Wie kein anderer verarbeitet René Magritte eben diesen Sakkoanzug inklusive seines anonymen Trägers in seinem Werk. Der Maler kommentiert seine surrealistischen Darstellungen desselben mit den Worten: „Alles, was wir sehen, verbirgt etwas anderes und erweckt in uns den Wunsch, das zu sehen, was hinter dem versteckt ist, was wir wirklich sehen können. Es gibt ein Interesse am Verborgenen und an den Dingen, die das Sichtbare vor uns verbirgt.“<sup>96</sup> Diesem Paradigma verhaftet, macht Magritte ein Rätsel daraus, welche dieser Abbildungen des unidentifizierbaren Stadtbürgers tatsächlich als Selbstdarstellungen intendiert sind.<sup>97</sup>



© Bildrecht (Wien), 2016

- 96 René Magritte zitiert nach: David Sylvester: Magritte. Aus dem Englischen von Maria Paukert. Antwerpen; Basel; Houston: Wiese 1992, S. 28.
- 97 Vgl. ebenda, S. 15. Magritte zeigt sich in seiner Figur des Mannes von der Straße, ist also nicht gleich eindeutig als er selbst zu erkennen. So malte er auf die Bitte eines Freundes um ein Selbstportrait *Der Menschensohn* (1964, New York): „Alles ist da, der Körper, die Kleider, und der Apfel, der das Gesicht versteckt. Aber das letzte ist unsichtbar. Das menschliche Sein hat seine Identität verloren.“ Abraham Marie Hammacher: René Magritte. Paris; New York: Abrams 1986. (= La Bibliothèque des Grands Peintres.) S. 156. Siehe auch Sylvester, Magritte, S. 32. Als weiteres Beispiel ist *Die Hellsichtigkeit* von 1936 (Privatsammlung) anzuführen.



Eindeutig als Selbstbild entzifferbar ist *Der Zauberer* von 1951, in welchem der Maler *en face* an einem Tisch sitzt.<sup>98</sup> Seine bürgerlich korrekte Kleidung setzt sich aus dunklem Anzug mit Weste, weißem Hemd und blauer Krawatte zusammen. Der Titel bezieht sich auf die erweiterte Anzahl der Gliedmaßen, denn statt mit zwei Armen behilft sich der Künstler mit vieren bei seiner Mahlzeit. So ändert er in dieser Selbstdarstellung seine körperliche Beschaffenheit. Doch trotz surrealistischer Abwandlung der menschlichen Anatomie kleidet Magritte seinen vierarmigen<sup>99</sup> Zauberer in die konventionelle Normkleidung des Mannes, den Sakkoanzug. Nur die Gesichtszüge sind es, die den Künstler von anderen Darstellungen seiner anonymen Protagonisten, mit oder ohne Melone, unterscheiden.<sup>100</sup>

„Magrittes surrealistischem Innenleben kam diese konventionelle Verkleidung sehr entgegen [...]. Er war gesellschaftlich eher befangen und versuchte, durch konventionelles Auftreten Distanz zu schaffen. Er war ein Subversiver, der sich so geschickt als Spießbürger zu geben verstand, daß die Welt geneigt war, ihn auch als einen Spießbürger zu sehen, der nur rein zufällig, wie ein naiver Maler, erstaunliche Bilder schuf. [...] Es ist das Abbild eines Menschen, der sein ganzes Leben lang vorzugeben versucht, daß er eigentlich gar nicht da ist.“<sup>101</sup>

So transformiert Magritte den Herrenanzug zu einer Art Maske und nützt dessen Aura der Anonymität, um seine eigene Individualität zu schützen, zu verbergen.

## Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Anzug

Ein weiterer Bruch in der Geschichte des Selbstbildnisses lässt sich um die 1960er Jahre konstatieren. Neben Malerei und Fotografie<sup>102</sup> treten andere Medien des künstlerischen Ausdrucks – Videokunst, Installationen, Performances, etc. – in den Vordergrund, nicht selten haben diese die Person der Künstlerin oder des Künstlers

98 René Magritte: *Der Zauberer* (1951), Öl auf Leinwand, Brüssel, Galerie Isy Brachot. Abb. in ebenda, S. 190. Mit freundlicher Genehmigung der Galerie Isy Brachot und Frau Hailzl von Bildrecht (Wien).

99 Dreifaches Salut dem Schneider.

100 Die Protagonisten vieler seiner Bilder tragen nicht nur dieselben Gesichtszüge, sondern auch den gleichen Anzug, was in *Golkonda* (1953) durch die hier vollführte Vervielfältigung der Person besonders anschaulich wird. Dies gipfelte im häufig gezogenen Trugschluss, in einigen der abgebildeten Herren versteckte sich das Konterfei des Künstlers (z. B. *Der große Krieg* von 1964). Der Maler unterstützte diese falsche Annahme, indem er sich einen Jux daraus machte, sich ab 1938 häufig mit Anzug und Melone fotografisch ablichten zu lassen. Vgl. Sylvester, Magritte, S. 15.

101 Ebenda, S. 32.

102 Hier dient das Selbstportrait häufig nicht mehr der Repräsentation des Selbst, sondern der eigene Körper wird als Medium, als Oberfläche, die bespielt wird, herangezogen. Als Künstlerinnen, welche sich dieser Gattung widmen, sind beispielsweise Cindy Sherman und Katharina Sieverdingen zu nennen.



zum Inhalt.<sup>103</sup> Diese Entwicklungen bewirkten, generell gesprochen, eine Metamorphose der Kunst, was sich auch im Zugang zur Selbstdarstellung niederschlägt. Umso überraschender scheint es, dass einzelne Künstler nichtsdestotrotz ihr Œuvre den ‚klassischeren‘ Techniken widmen und sich in fotografischen, grafischen oder bildnerischen Selbstbildnissen festhalten – und das im Anzug.

### Lucian Freud: *Reflexion mit zwei Kindern* (1965)

Dieses differenziertere Verständnis der Selbstdarstellung prägte auch das Werk Lucian Freuds: Der Künstler begann in den 1960er Jahren seine Selbstbetrachtungen als Reflexionen zu sehen, was sich auch in deren Bezeichnung spiegelt. In seiner Selbstbeobachtung nahm der Maler eine Sonderstellung ein. Denn in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg gab es vorerst nur wenige bildende Künstler, die an einer figurativen Malerei festhielten, und dadurch einen noch marginaleren Anteil an Selbstdarstellungen.<sup>104</sup>

In *Reflexion mit zwei Kindern* verformt Freud sein Antlitz dergestalt, als ob es sich – Narziss gleich – in einer Wasseroberfläche abzeichnen würde.<sup>105</sup> Auch der Effekt des scheinbaren Schillerns in hellen und dunklen Farben an Gesicht und deformierter Hand unterstützen diesen Eindruck. Der Künstler blickt in leicht gedreht frontaler

103 Als Werke, die sich um das Abbild des Künstlers drehen, sind Martin Kippenbergers *Martin ab in die Ecke und schäm dich* von 1989 und *Spiderman Atelier* von 1996 zu nennen oder auch Performances von Milica Tomic. Diese, als Videostills oder auf Fotografien festgehalten, stellen zwar das Abbild der Künstlerin dar, sind aber keine Selbstportraits *per se*. In der 2009 in Belgrad stattgefundenen Aktion *One Day* durchstreift Tomic, gekleidet in einen schwarzen Gehrock und Bluejeans, in der Hand eine Kalaschnikow, die Belgrader Innenstadt.

104 Dies ist aus der Ablehnung gegenstandsbezogener Bilder der Maler jener Zeit zu erklären. Nach dem Krieg übernahm die amerikanische Kunstszene die kulturelle Führung in der westlichen Welt. Deren abstrakt-expressionistische Malerei negierte das Abbild zugunsten der künstlerischen Geste: „Die Gegenstände – und wären sie auch abstrakte Konfigurationen – verschwinden als Hindernisse, die den Akt des Malens hemmen. Diese reine Malerei ist als Befreiungsakt gesehen worden, als Befreiung von der Vergangenheit, von den alten Werten, den politischen wie den ästhetischen.“ Held/Schneider, *Sozialgeschichte der Malerei*, S. 412; vgl. auch David Riedel: *Spiegel, Atelier und Pappkarton – Positionen des Selbstportraits und kunsthistorischer Tradition*. In: „Jeder Künstler ist ein Mensch!“ *Positionen des Selbstportraits*. Katalog zur Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden vom 11. September bis 21. November 2010. Herausgegeben von Karola Kraus. Köln: König 2010, S. 32–39, hier S. 38. Adolphs postuliert eine Rückkehr der figurativen Malerei mit Ende der 1970er Jahre, die „postmoderne“ Haltung habe eine Gleichberechtigung aller Stile und Themen bewirkt. Vgl. Adolphs, *Der Künstler und der Tod*, S. 83. Neben Lucian Freud ist Francis Bacon zu nennen, der sich ebenfalls zu jener Zeit selbst darstellte (*Selbstportrait*, 1972 – im Anzug; *Selbstportrait* 1973 – in Sweatshirt und Jeans). Als Malerin mit großem selbstbildnerischen Œuvre ist Maria Lassnig anzuführen.

105 Vgl. Calabrese, *Die Geschichte des Selbstporträts*, S. 175–176, und Riedel, *Spiegel, Atelier und Pappkarton*, S. 38. Lucian Freud: *Reflexion mit zwei Kindern* (Selbstportrait) (1965), Öl auf Leinwand, 91,5 x 91,5 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Abb. in Calabrese, *Die Geschichte des Selbstporträts*, S. 175. Mit freundlicher Genehmigung des Museo Thyssen-Bornemisza und Bridgeman Images (Berlin).





Lucian Freud: *Reflexion mit zwei Kindern* (1965), © Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid / Bridgeman Images (Berlin)

Körperhaltung von oben auf uns herab. Sein grauer Sakkoanzug verstärkt dabei die Distanz, die unüberwindbare Barriere, die im unteren Bildrand durch einen trennenden grauen Farbstreifen betont wird. Wie ein Guss aus Beton umgibt der pastos gemalte Zweiteiler den Künstler. Die Auswahl des Kleidungsstückes in dieser speziellen Darstellungsweise unterstreicht dabei die kalte, distanzierte und emotionslose Wirkung der Selbst-Reflexion. Zwei große Lampenschirme hinter dem Künstler verstärken den Eindruck des An-die-Decke-Blickens. Die beiden Kinder am linken unteren Bildrand sind zwar ebenfalls verschwommen zu sehen, aber nicht perspektivisch verzogen, sondern direkt frontalansichtig und unmittelbar am Rand platziert.

Freud inszeniert sich in einer Zeit des Umbruchs der Herrenkleidung. Hinter ihm liegt die bekleidungstechnisch erkonservative Nachkriegszeit, vor ihm die Flower Power-Ära der Hippies, die das bisher wirksame Regelwerk der Männerkleidung in Frage stellen wird.

## Männermode in der 68er-Bewegung

Als sich Europa weitestgehend vom Zweiten Weltkrieg und dessen Folgen erholt hatte, entwickelte sich Mitte des 20. Jahrhunderts im Bannkreis der Sportbekleidung eine Freizeitmode, die mit ihren Materialien, Farben und legeren Formen die Tageskleidung beeinflusste.<sup>106</sup> Dies ist in Wechselwirkung mit der Orientierung der Modeströmungen an der Jugend und den allgemein einsetzenden Verjüngungsbestrebungen der Gesellschaft zu verstehen. „Die Kleidung, besonders für den jungen Mann, wurde unkonventionell, farbenfreudiger, figurbetonter und zweifelsohne auch femininer“.<sup>107</sup> So wurde im Zuge der 68er-Bewegung<sup>108</sup> für kurze Zeit wieder möglich, was sich die männliche Bevölkerung seit einem Jahrhundert verwehrt hatte: Die Garderobe des Mannes glänzte wieder durch Farbigkeit und Auffälligkeit, die Eintönigkeit des grauen Einheitsanzugs wurde durchbrochen.<sup>109</sup> Die engen Männerhosen dieser Zeit der sexuellen Revolution erinnern in ihrer eindeutigen Abformung der Geschlechtsteile an die Beinkleider in der zweiten Hälfte des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts und sind als Hinweis auf die darunterliegende Nacktheit ein eindeutiges Zeichen von optischem Imponiergehabe.<sup>110</sup>

Mit der fortschreitenden Nonchalance der Alltagsmode ging in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in sich fortschrittlich verstehenden Kreisen eine Umwertung des klassischen Herrenanzugs einher, er sollte nun als äußerst konservativ und reaktionär empfunden werden. Vor allem die graue oder schwarze Version der Herrengarderobe machte sich in den 1970er und frühen 1980er Jahren neben den bunten und gemusterten Kleidern äußerst konservativ aus. Wurde daher bisher eher auf Nuancen in der Wahl der Garderobe der Künstler hingewiesen, erscheint es nun in einem gänzlich anderen Licht, wenn sich Angehörige der fortschrittlichen Kunstbewegungen für das in der Zeit als „bourgeois“ verrufene Kleidungsstück entscheiden.

### Gilbert & George: *George the Cunt & Gilbert the Shit* (1969)

Gerade Ende der 1960er Jahre mag die Angewohnheit von Gilbert Prousch und George Passmore, stets in exquisiten Herrenanzügen zu posieren, etwas absonderlich

106 Vgl. Thiel, *Künstler und Mode*, S. 422.

107 Ingrid Loschek: *Mode im 20. Jahrhundert. Eine Kulturgeschichte unserer Zeit*. 5. Aufl. München: Stiebner 1995, S. 277.

108 Als 68er-Bewegung wird allgemein die Opposition der Jugend fast ganz Europas, der USA und Japans der sechziger und frühen siebziger Jahre gegen die gesellschaftlichen Regeln ihrer Elterngeneration und gegen Missstände der Zeit (u. a. politische Situation, v. a. Vietnam-Krieg, Rassendiskriminierung, autoritäres Verhalten von Eltern, Professoren und Obrigkeit) verstanden. Vgl. ebenda, S. 241.

109 In der Bewegung wurde auch auf akustische Signale wie Glocken und Schellen an der Kleidung und in den Hosentaschen gesetzt.

110 Diese direkt zur Schau gestellte Sexualität ist nicht zuletzt dem Aufkommen von Kontrazeptionsmitteln geschuldet.



erscheinen.<sup>111</sup> Den optischen Konservatismus ihrer Bekleidung kontrastierten sie in dem frühen fotografischen Selbstportrait *George the Cunt & Gilbert the Shit* mit selbstgeschriebenen Kraftausdrücken.<sup>112</sup> Dieses Stilmittel des Bruchs von bürgerlich-geschmackvoller Kleidung mit ungestümen Fäkaltermini wird von nun an ihr Œuvre bestimmen.<sup>113</sup>

In adretten Anzügen zitieren sie die „konventionelle Ausstattung des modernen, anonymen Großstadtmenschen männlichen Geschlechts“<sup>114</sup> und stellen damit sich und ihre tadellosen Manieren in bedingungslose Opposition zur 1968er-Studentenbewegung,<sup>115</sup> frei nach Gustave Flaubert, der diese Maxime im 19. Jahrhundert formulierte: „Führe das geregelte Leben eines gewöhnlichen Bürgers, um in deinen Werken wild und ursprünglich sein zu können.“<sup>116</sup> Ihr formelles Erscheinungsbild bedeutet für sie die Manifestation ihrer Unabhängigkeit von aktuellen Kunstströmungen und die Versinnbildlichung ihrer außergewöhnlich harten Arbeitsmoral.<sup>117</sup> Dergestalt markieren Gilbert & George den Anzug als Symbol für Fleiß und Tugend: für Werte, mit welchen er im 19. Jahrhundert aufgeladen worden war. Die Richtlinien, denen ihre Lebenshaltung zugrunde liegt, veröffentlichen sie 1969 erstmals in ihren sogenannten *Laws of Sculptors*, deren erster Grundsatz lautet: „Sei immer schick gekleidet, gepflegt, entspannt, freundlich, höflich und vollkommen beherrscht.“<sup>118</sup>

So inszenieren Gilbert & George ihre elegante Erscheinung als Markenzeichen, der gutbürgerliche Habitus wird zu ihrem persönlichen Identifikationsmerkmal. Trotz konservativer Aufmachung vertreten sie zumindest in ihrem Anfangswerk eine durchaus als progressiv zu bezeichnende Kunstauffassung, da sie intermedial ar-

111 Vgl. Robert Rosenblum: *Introducing Gilbert & George*. London: Thames and Hudson 2004, S. 36. Ebenfalls in Anzügen inszenierten sich Anfang der 1960er die Beatles, jedoch schon wenige Jahre darauf bevorzugten sie buntere und ausgefallene Varianten des Ensembles. Vgl. Paolo Hewitt: *Fab Fashion. Die Mode der Beatles*. Aus dem Englischen von Kurt Rehkopf. München; London; New York: Prestel 2011.

112 Gilbert & George: *George the Cunt and Gilbert the Shit* (1969), Fotografie, 38 x 64 cm. Abb. in Gilbert & George. *Die große Ausstellung*. Katalog zur Ausstellung im Haus der Kunst, München, vom 11. Juni bis 9. September 2007, München. Ostfildern: Cantz 2007, S. 14.

113 Als kleine Auswahl ihres enormen Werkes wäre *Fuck* von 1977, *Shit Faith* von 1982, *Bleeding* von 1988 und *Flying Shit* von 1994 zu nennen. In *Naked Shit* bilden sie sich 1994 selbst nackt ab, zwischen ihnen eine Kotwurst.

114 Michael Bracewell: „Fournier World“. *Die Kunst von Gilbert & George 1967–2007*. In: Gilbert & George, S. 26–37, hier S. 30.

115 Vgl. ebenda, S. 30, und Ben Borthwick: *Manifeste für eine moderne Welt. Die frühe Kunst von Gilbert & George*. In: Gilbert & George, S. 186–189, hier S. 187.

116 Zitiert nach Bracewell, „Fournier World“, S. 30.

117 Vgl. ebenda, S. 31.

118 Zitiert nach Borthwick, *Manifeste für eine moderne Welt*, S. 188.

beiten und ihre Abbildungen nicht als Selbstportraits, sondern – konzeptuell – als Skulpturen präsentieren.<sup>119</sup>

### **Roy Lichtenstein: *Selbstportrait II* (1976)**

Eine andere Form der Transformation des Selbst ist das Anliegen Roy Lichtensteins. In direktem Bezug auf Gino Severinis Selbstdarstellung von 1912 / 13 unterwirft der Pop-Artist sein *Selbstportrait II* von 1976 der ihm eigenen Stilistik, dem technischen Herstellungsprozess bar jeder subjektiven Bildsprache.<sup>120</sup> Die Künstler der Pop-Art „distanzieren sich emotional, aber weitgehend auch technisch vom Produktionsprozeß ihrer Werke“<sup>121</sup>. Diese Prämisse beachtend, fertigt Roy Lichtenstein sein Abbild als drucktechnisch reproduzierbare Figur in der für ihn charakteristischen Gestaltungsweise seiner Comics aus – und kleidet es in einen Stadtanzug samt Hemd, Weste, Krawatte und Hut.<sup>122</sup> Dem Vorbild des Futuristen folgend, abstrahiert Lichtenstein sein Antlitz so vollkommen, dass erst der Titel auf ein Abbild des Künstlers hinweist: Die bloße Ansicht der vollkommen geometrisierten Darstellung hätte diesbezüglich keinerlei Hinweise geliefert. Auch die Farbigkeit ist sehr reduziert, weiße, schwarze, gelbe und graue Farbflächen sind durch dick gezogene schwarze Linien voneinander getrennt, manche durch linierte oder gepunktete Binnenzeichnung gestaltet. Entscheidend ist jedoch, dass sich Lichtenstein trotz extremer Verfremdung aufgrund seiner Stilistik und der daraus resultierenden Entfernung vom Bildnis des Vorgängers genau wie dieser im Anzug präsentiert. Gerade die Zerstückelung von

119 Nach eigenen Angaben definieren sie die Zurschaustellung ihrer eigenen Körper nicht als Selbstportrait *per se*, sondern verwenden ihre physischen Gestalten als Ausdrucksmedium. Diese Verwendung des Selbst als Skulptur treiben sie auf die Spitze, indem sie sämtliche ihrer künstlerischen Tätigkeiten als Bildhauerarbeiten ausweisen. Vgl. Rosenblum, *Introducing Gilbert & George*, S. 36.

120 Vgl. Roy Lichtenstein. Katalog zur Ausstellung im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, vom 8. Oktober 1993 bis 16. Januar 1994. Herausgegeben von Diane Waldman. New York: Guggenheim Foundation 1994, S. 241. 1976 gestaltete der Künstler zwei Selbstbildnisse, die sich laut Diane Waldman beide auf Severinis Darstellung beziehen. Für diese Untersuchung wurde das *Selbstportrait II* ausgewählt, da es mehr Kleidungsdetails erkennen lässt. (*Selbstportrait I* zeigt mehr vom Kopf des Künstlers.) Während das erste Bildnis noch direkt an Severini angelehnt ist, zeigt sich das zweite schon eher als eigenständiges Werk Lichtensteins. In einem weiteren Selbstportrait (1978) bezieht er sich auf *La Grande Guerre* (1964) von René Magritte, übernimmt jedoch nicht die vom Surrealisten vorgeschlagene Kleidung – den Anzug –, sondern entscheidet sich für das Massenkleidungsstück des Freizeitmenschen der 1970er Jahre, das T-Shirt. Roy Lichtenstein: *Selbstportrait II* (1976), Öl und Magna auf Leinwand, New York, Sammlung Paul und Diane Waldman. Abb. in Janis Hendrickson: *Roy Lichtenstein. Die Ironie des Banalen*. Aus dem Englischen von Matthias Wolf. Köln: Taschen 1994, S. 67.

121 Held/Schneider, *Sozialgeschichte der Malerei*, S. 414.

122 Auf Umrisslinie mit monochromer Binnenfärbung reduzierte Objekte und Schattierungen erzielt er durch Rasterpunkte und diagonale Schraffur.



Krawatte und Fassung der unteren Bildhälfte erinnert an Severinis Werk.<sup>123</sup> Sogar auf das Einstecktuch hat der Künstler nicht vergessen. Die weiße Krawatte hebt sich klar vom schwarzen Hemd ab, und daneben ist ein Fragment der grauen Weste zu erkennen.

### **Dressed for Success – Der Power-Suit der 1990er Jahre**

Mit den 1980er Jahren begann die revolutionäre, bunte Stimmung der 68er-Bewegung abzuflauen. Der wirtschaftliche Erfolg trat in den Vordergrund der Bestrebungen junger Menschen. Repräsentation fand die Einstellung der erfolgreichen Geschäftsleute in ihren sogenannten Business-Anzügen, die in den 90ern das Straßenbild der Großstädte prägten. In der Bekleidung wurden als Zeichen materieller Macht die Schultern des Sakkos breiter, Schulterpolsterungen, auch bei Hemden oder Pullovern, unverzichtbar. Der Anzug, genannt Power-Suit – für Mann und Frau –, wurde zu dieser Zeit mit beruflichem, ergo finanziellem Erfolg gleichgesetzt.<sup>124</sup> Und vice versa sollte man im Geschäftsleben auch weiterhin nicht wagen, ohne entsprechende Garderobe zu erscheinen. Denn als in diesen Jahren der Marktwert von Kunst enorm zu steigen begann, entdeckten Künstlerinnen und Künstler das finanzielle Potenzial ihrer Zunft: Sie werden zu Ausstellenden. Auf diese Entwicklung bezieht sich Martin Kippenberger in der folgenden Position, augenzwinkernd, und im Anzug.

### **Martin Kippenberger: *Bitte nicht nach Hause schicken* (1983)**

Als „Vertreter“ seines Werks weiß Martin Kippenberger über den Symbolgehalt seiner Bekleidung Bescheid: „Ich bin eher ein Vertreter. Verkaufe und vermittele Ideen. Ich bin doch viel mehr für die Leute als einer, der Bilder malt“,<sup>125</sup> kommentierte er die Situation am internationalen Kunstmarkt und das damit verknüpfte Repräsentationsbedürfnis vieler seiner Kollegen und Kolleginnen. Neben der Demontage des traditionellen Kunstbegriffs nahm Kippenberger außerdem den Wert des Künstlers und der Künstlerin der Postmoderne unter die Lupe.

„Kippenberger [...] greift das romantische Bild des autonomen, ganz aus seinem Inneren schöpfenden Künstlers an [...]. Zu seinen Lieblingsthemen gehört dabei der Künstlerkult, der in den achtziger Jahren in Zusammenhang mit der Verehrung von Joseph Beuys groteske Formen angenommen hat.“<sup>126</sup>

123 Das scharf geschnittene Revers von Lichtensteins Jackett orientiert sich an der Mode der siebziger Jahre. Das Sakko jener Zeit zeichnete sich außerdem durch schmale Schultern und breite, äußerst spitz zulaufende Reversformen aus. Vgl. Thiel, *Künstler und Mode*, S. 434.

124 Vgl. Bönsch, *Formengeschichte europäischer Kleidung*, S. 311, 313 und 324, und Thiel, *Künstler und Mode*, S. 447.

125 Kippenberger zitiert nach Riedel, *Spiegel, Atelier und Pappkarton*, S. 34.

126 Daniel Baumann: *The way you wear your hat*. In: Martin Kippenberger. *Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Basel vom 12. September bis 15. November 1998*, und in den

Kippenberger verlässt in seinen gemalten Selbstdarstellungen das Terrain des „konzeptuellen Künstler-Ichs“, wie es u. a. Beuys praktizierte, und inszeniert sich als „klassisches, ikonografisches Bildmotiv“.<sup>127</sup> Die Normierungstendenzen der Gesellschaft untergräbt er, indem er sich deren Werte und Symbole ironisch aneignet.<sup>128</sup> Daher ist er auch im Anzug anzutreffen, wenn er 1983 wie ein begossener Pudel dreinblickend verkündet: „Bitte nicht nach Hause schicken“.<sup>129</sup> Das von Kippenberger in diesem Selbstportrait getragene blaugraue Modell (wie schon an Freud gesehen) entspricht in der Farbe der Stimmung des Künstlers, dessen Einfluss auf die Entscheidung über sein Dasein lediglich an einer schief um seinen Hals baumelnden Kartontafel hängt. So begibt er sich, der Bittsteller im feinen Zwirn, ganz in die Willkür des Kunstpublikums.

### Zusammenfassung

Die Untersuchung von ausgewählten Selbstportraits des 20. Jahrhunderts lässt feststellen, dass sich der Anzug im Spannungsfeld von Revolution und Reaktion, Avantgarde und Konformismus bewegt. Die Genese des Anzugs, hier ab Ende des 18. Jahrhunderts betrachtet, ist eng mit dem Aufstieg des Bürgertums verknüpft. Daher ist das Kleidungsstück des ‚modernen Mannes‘ weniger als Vorlage für modische Tendenzen zu begreifen als mit Demokratisierungsbestrebungen und Kapitalismus in Zusammenhang zu bringen.

In der Betrachtung von Positionierungen ausgewählter Künstler und Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts im Selbstportrait offenbart sich das reiche Ausdrucksrepertoire des Anzugs. Direkt am Leib getragen, verkörpert er ein Symbol von Nähe und Distanz der Maler und Malerinnen zu gesellschaftlichen Entwicklungen. Während einige Künstler ihren Habitus ausdrücklich nützten, um ihr Auftreten auffallend zu inszenieren, wendeten andere ihr Wissen um Mode an, um dem Zeitgeschmack entsprechend auftreten zu können. Eine besondere Rolle nehmen Künstlerinnen im Anzug ein, da ihre Darstellungen auch zeitgenössische Tendenzen des herrschenden

Deichtorhallen, Hamburg, vom 11. Februar bis 5. April 1999. Herausgegeben von Peter Pakesch und D. B. Basel: Schwabe 1998, S. 29–59, hier S. 34.

127 Veit Loers: Kippenberger als die Mutter von Joseph Beuys – Zum Selbstbildnis der 1980er Jahre. In: „Jeder Künstler ist ein Mensch“, S. 26–31, hier S. 27. Im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts griffen Künstler und Künstlerinnen vermehrt auf ihren Körper zurück, um künstlerische Positionen zu verdeutlichen. Mit der Wahl des Mediums der Fotografie geht jedoch eine Distanzierung vom dezidierten Selbstportrait einher, wie dies z. B. im Werk von Joseph Beuys oder Cindy Sherman zu beobachten ist. Bei Kippenberger (sowie Werner Büttner und Albert Oehlen) gibt es hingegen wieder klassische Selbstdarstellungen; diese Künstler verstehen ihr Schaffen allerdings nicht als Malerei *retour à l'ordre* im Gegensatz zur konzeptionellen Kunst, sondern begegnen damit der konservativen Gesellschaft mit skurriler, ironischer Affirmation.

128 Vgl. ebenda, S. 27–28.

129 Martin Kippenberger: *Bitte nicht nach Hause schicken* (1983), Öl auf Leinwand, 120 x 100 cm, Sammlung Susanne Kippenberger. Abb. in: Martin Kippenberger, S. 24.





Frauenbildes reflektieren. Als Medium hierfür setzten sie alle den Anzug ein, dessen symbolischer Wert im Selbstbildnis auf unnachahmliche Weise das ambivalente Bild des realen Kleidungsstücks spiegelt.