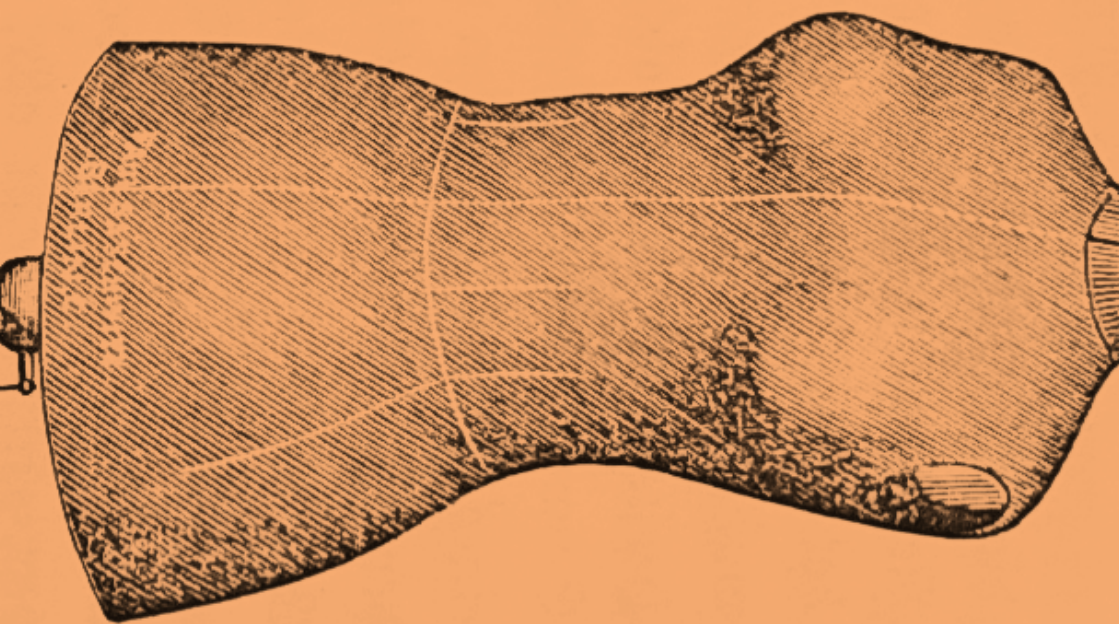




ALIENA GUGGENBERGER

# ZWISCHEN KÜNSTLERKLEID UND EIGENKLEID

GENDERSPEZIFISCHE GESTALTUNGSWEISEN IN DER  
DEUTSCHEN REFORMKLEID-BEWEGUNG



Die kreative Leitung großer Modelabels liegt heute zum größten Teil bei männlichen Designern, während die Ausführung der Näh- und Schneiderei arbeiten überwiegend Frauen übernehmen.<sup>1</sup> Obwohl gerade die Haute Couture eine außergewöhnliche handwerkliche Herausforderung ist, erhält die umsetzende Arbeit weitaus weniger (mediale) Aufmerksamkeit als die Idee zum Entwurf. Die nachfolgende historische Betrachtung macht verständlich, welche Konsequenzen die Trennung von Entwurf und Ausführung in der Frauenmode für die Beziehung von Kleid und Körper hat. Der Beitrag stellt gestalterische Schwerpunkte männlicher und weiblicher Kunstschaffender innerhalb der deutschen Reformkleid-Bewegung um 1900 gegenüber. Hier wird deutlich, dass männliche Künstler die durch Kleidung ausgelösten Einschränkungen im Alltagsleben nur aus der Theorie kannten. Während diese die Erneuerung der Frauenkleidung auf rein dekorative Fragen reduzierten, konzentrierten sich Reformschneiderinnen für ihre Lösungsansätze auf die Vereinfachung des handwerklichen Entstehungsprozesses.

1896 hatte sich in Berlin im Anschluss an einen Frauenkongress die Freie Vereinigung zur Verbesserung der Frauenkleidung gegründet, der sich in den Folgejahren in nahezu allen deutschen Großstädten Ortsvereine anschlossen. Diese ergänzten das Engagement einiger Mediziner:innen für eine hygienische Frauenkleidung ohne Korsett. Wie wenige Jahre zuvor in den USA und in England lauteten auch auf deutschsprachigem Gebiet die Schlagworte für eine Erneuerung der Frauenkleidung »gesund, bequem und schön«. Zu den Aufgaben der Kleid-Reformer:innen zählte neben der Bekämpfung einengender Unterkleidung die Auflehnung gegen das Pariser Modediktat und den ständigen, teuren Modewechsel. Es ging also um die Reformierung des gesamten, den Alltag der bürgerlichen Frau bestimmenden Modesystems. Weil die Gestaltung der Kleidform um 1900 mit der Betonung von Brust und Gesäß ganz auf erotische Reize ausgelegt war, definierte sich der Geist der sogenannten neuen Frauentracht auch durch eine »edlere Auffassung vom Wesen der Frau«, wie der Architekt Paul Schultze-Naumburg 1902 betonte.<sup>2</sup> Für eine emanzipative Weiterentwicklung sollte sich die Frau nach Ansicht der Reformkleid-Bewegung sowohl von den modischen Spielarten der Pariser Couturiers als auch vom männlichen Blick unabhängig machen.

Umso paradoxer erscheint es, dass zunächst männliche Künstler aus Architektur und Malerei wie Henry van de Velde und Alfred Mohrbutter es sich zur Aufgabe machten, auf dem Gebiet der Frauenkleidung reformierend zu wirken. Die Ursprünge für ein Nachdenken vonseiten Kunstschaffender darüber, wie Kleidung zur Verschönerung des alltäglichen

Lebens beitragen könne, liegen in der Arts-and-Crafts-Bewegung. So fand bereits 1868 der britische Architekt Edward William Godwin die Lösung für »logische« und gleichzeitig ästhetische Kleider darin, die Verantwortung der Kleidermacher:innen an Künstler abzugeben. Einzig Dichter, Maler oder Bildhauer wären befähigt »to labour for the good through the action of the Beautiful«.<sup>3</sup> In ähnlichem Ton schrieb Oscar Wilde 1888 in einer von ihm herausgegebenen Frauenzeitschrift: »The ordinary milliner, with her lack of taste and lack of knowledge, her foolish fashions and

her feeble inventions, will have to make way for scientific and artistic dress designer.«<sup>4</sup> Das Pronomen »her« verrät, dass Wilde gerade Frauen in der Bekleidungsbranche künstlerisches und wissenschaftliches Urteilsvermögen absprach. Die Auffassung, dass die so oft kritisierte despotische Macht der Mode bei den Putzmacherinnen und Schneiderinnen ihre Handlanger fand, führte zu der Forderung, sie durch qualifiziertere Personen zu ersetzen.

Neben dieser strukturellen Kritik am Produktionsbereich publizierten Künstler in Deutschland auch Theorien dazu, was sich äußerlich an der Frauenmode zu ändern habe. Dazu zählen Henry van de Velde's *Die künstlerische Hebung der Frauentracht* (1900), Schultze-Naumburgs *Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung* (1901) und Mohrbutters *Das Kleid der Frau* (1904). In diesen Schriften kommt zum Ausdruck, dass vor allem die Prioritäten und Vorgehensweise der Künstler sich von denen anderer Akteur:innen der Bewegung unterschieden. Bei der Zielsetzung, die weibliche Kleiderpraxis zu reformieren, finden sich hingegen Schnittpunkte in der Argumentation. Die von Mohrbutter monierten übermäßigen Besatzartikel sind eng verknüpft mit den hygienischen Bedenken



1 »System van der (sic!) Velde« von Theodor Zasche, 1901





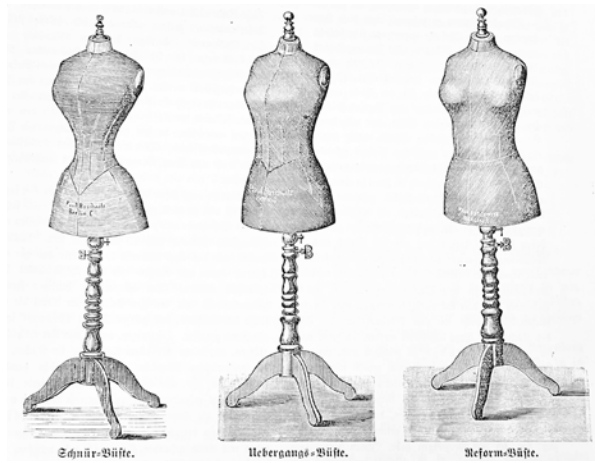
2 Louis Held: Henry und Maria van de Velde in Bloemenwerf, 1893

zu schwerer Kleider; die von van de Velde beklagte Abhängigkeit vom Schneider spiegelt sich im Wunsch der Frauen, ihre Individualität mehr zur Geltung zu bringen. Im Zuge der Neubewertung des Kunstgewerbes hatte sich van de Velde 1893 Alltagsobjekten wie Teppichen zugewandt.<sup>5</sup> Seine Designtheorie leitete sich aus einem einheitlichen, räumlichen Gesamtkonzept her, das neben den darin befindlichen Gebrauchsgegenständen auch das Kleid der Hausherrin umfasste.<sup>6</sup> Im »System van der [sic] Velde«, wie es eine Karikatur aus dem *Neuen Wiener Witzblatt* 1901 (Abb. 1) betitelt, finden sich deshalb programmatisch dieselben Jugendstil-Ornamente auf Möbel und Mensch wieder. Trotz der satirischen Darstellung wird hier bereits ein erstes Problem beim Einsatz der Künstler für das Frauenkleid deutlich: Wenn die Erscheinung der Frau auf einer ornamentalen Ebene mit der des Wandbehangs und der Vase steht, harmonisiert zwar der Gesamteindruck eines Interieurs, nicht aber zwingend der des Kleides mit der Frau als Subjekt. Mit dieser Zuspitzung der Funktion des Kleides zum ästhetischen Dekor-Element war es unvermeidlich, gleichzeitig auch die bekleidete Frau als solche zu objektivieren. In Henry van de Veldes Stil-Ideologie blieb die Frau als Einrichtungsobjekt im Häuslichen verortet und zum passiven Material degradiert. Die Wiener Karikatur spiegelt sich auffällig in einer 1899 entstandenen Fotografie von Henry van de Velde und seiner Frau Maria in ihrem gemeinsamen Haus Bloemenwerf wider (Abb. 2). Nicht nur nimmt Maria Sèthe in einem Stuhl sitzend eine ähnliche Bildposition wie die Dame im

Sessel ein, sie verkörpert mit dem Stoffmuster ihres Kleides auch die neuesten Textiltrends der Pariser Weltausstellung und fügt sich so in die gestalterischen Vorstellungen ihres Mannes.<sup>7</sup> Anders als Gustav Klimt präsentierte sich Henry van de Velde selbst nie im »Reformkittel«, sondern blieb beim dreiteiligen Anzug. Er begründete die Konzentration auf Frauen-

kleidung damit, dass Männer sich nicht händlerischen Interessen fügten, während die Frau sich als bloßes Material der Schneider zufriedengebe.<sup>8</sup> In dieser Wahrnehmung spiegelt sich die zeitgenössische Gendertheorie in ihrer Dichotomie von aktivem (männlichen) und passivem (weiblichen) Charakter.

Auf praktischer Ebene wurde die künstlerische Vision für erneuerte Frauenkleidung im Jahr 1900 in Krefeld realisiert. Bei der dortigen »Ausstellung von nach Künstlerentwürfen ausgeführten Damenkleidern« war mit der Textilgestalterin Margarethe von Brauchitsch nur eine Frau mit einem eigenen Modell vertreten. Der Ausstellungstitel verrät bereits die prekäre Trennung von Entwurf und Ausführung: Da keiner der Künstler das Schneiderhandwerk erlernt hatte, fehlten ihnen tiefere Kenntnisse zum Umgang mit Stoffen für den weiblichen Körper. Die praktische Umsetzung der Entwurfszeichnungen gaben sie teilweise an ihre Ehefrauen, vor allem aber an externe Schneiderei-Werkstätten ab.<sup>9</sup> Zu diesem Zeitpunkt gewannen die Reformkleid-Ideale zwar vermehrt Aufmerksamkeit in Druckmedien, im realen Herstellungsbereich waren sie allerdings noch nicht angekommen. So gingen die meisten Schneiderateliers noch nach traditionellen Arbeitsmethoden vor und blieben den komplizierten Schnitten für künstlerische, reformierte Kleidung gegenüber skeptisch.<sup>10</sup> Über Jahrhunderte hinweg hatte das Korsett die Form des Oberkörpers vorgegeben und ihn in eine einheitliche Form gezwängt. So war die Taille der Konfektionsbüste mit 58 cm durchschnittlich etwa 10 cm enger modelliert als eine ungeschnürte Taille. Der Verein zur Verbesserung der Frauenkleidung initiierte 1897 daher die Schaffung einer reformierten Schneiderbüste, geformt nach einer jungen Frau, die nie Korsett getragen hatte (Abb. 3).<sup>11</sup> Bei den Künstlerkleidern wurde



3 »Schnür-Büste – Uebergangs-Büste – Reform-Büste«, hergestellt 1897 von der Büstenfabrik Paul Baschwitz für den Verein für Verbesserung der Frauenkleidung



4 Straßenkleid, entworfen von Alfred Mohrbutter, ausgeführt von Frau G. Voigt, Hamburg, 1900

offensichtlich noch auf alten Büsten gearbeitet, die die natürliche Anatomie der Frau ignorierten. Sichtbar wird dies an Entwürfen von Alfred Mohrbutter, unter denen ein Korsett getragen wurde und die so die als weiblich konnotierten physischen Merkmale Taille und Hüfte weiterhin betonten (Abb. 4). Gesundheitliche Diskussionen wie die Korsettfrage sah auch Henry van de Velde als Nebensache an,<sup>12</sup> obwohl gerade dieser Aspekt für die Vereine zur Verbesserung der Frauenkleidung in den ersten Jahren Priorität hatte.

Als weiteres Erkennungsmerkmal vieler Künstlerkleider erweist sich

die starke Konzentration auf Besitz-Elemente mit abstrakter Jugendstil-Ornamentik. Deren Entfaltung erforderte einen fließenden Faltenwurf mit Schleppe, obwohl diese als Relikt der Vergangenheit ein weiterer Angriffspunkt der Reformkleid-Bewegung war. 1898 hatte der Architekt Adolf Loos das bis zu den Knöcheln reichende Gewand als das gemeinsame Abzeichen derer bezeichnet, die nicht körperlich arbeiten.<sup>13</sup> Aus weiblicher Sicht erschienen die Künstlerkleider als »weite, wallende Schleppegewänder, herrlich für den Saal [...], aber unbrauchbar für die Straße«. <sup>14</sup> Es handelte sich also um Gesellschaftskleider für Wohlhabende. Obwohl die Krefelder Ausstellung 1900 proklamierte, die Kleider seien nicht als Schaustücke, sondern als Gebrauchskleider entstanden, offenbart die Rezeption der Zeitgenossinnen genau diesen funktionellen Widerspruch. Für das Tragen der auffälligen Künstlerkleider in der Öffentlichkeit war »eine außerordentliche Portion von Selbstbewußtsein und Gleichgültigkeit gegen das allgemeine Urteil« nötig.<sup>15</sup> Das Arbeitskleid, das den Alltag der Mehrheit bestimmte und am dringlichsten einer Neugestaltung bedurfte, war unter den Entwürfen

der Künstler so gut wie nicht vertreten. Die Karlsruher Modeschöpferin Emmy Schoch fasste die Problematik 1910 folgendermaßen zusammen:

»Maler schufen eine Kleidung, deren Faltenwurf sich an die Antike anlehnte. Hier freute man sich wohl des Faltenwurfes, aber der eigentliche Zweck, den Körper in seinem Linienreiz zur Geltung zu bringen, wurde ausgeschaltet. Es war zu sehr Gewand und trug den praktischen Anforderungen des Lebens zu wenig Rechnung.«<sup>16</sup>

Henry van de Velde war seinem eigenen designtheoretischen Anspruch – der Rationalisierung der Frauenkleidung – mit seinen Entwürfen nicht gerecht geworden.

Ab etwa 1903 wurden alle Frauen, die Geschmack und geschickte Finger besaßen, zur produktiven Mitwirkung an der Reformkleid-Bewegung aufgefordert. Erneut rückte der zentrale Begriff der Unabhängigkeit in den Vordergrund, als die Frau »mit der ihr eigenen Energie«<sup>17</sup> selbst die Führung übernahm und das auf ihre Individualität abgestimmte Kleid erschuf. Genau dies forcierte auch die Modetheoretikerin Anna Muthesius in ihrem Werk *Das Eigenkleid der Frau* (1903), in dem sie den persönlichen Geschmack und die körperlichen Vorzüge der Trägerin betont wissen wollte.<sup>18</sup> Weil ein Reformkleid mit seinen neuen körperlichen Schwerpunkten spezielle technische Kenntnisse erforderte, brachte die Hausschneiderei ohne professionelle Hilfe allerdings oft Modelle zutage, die die Bewegung sogar in Verruf geraten ließen.<sup>19</sup> Die daraufhin geforderte Verbindung handwerklichen Könnens mit künstlerischem Geschick erfüllte der neue, hybride Berufstypus kunstgewerblicher Reformschneiderinnen, die ihre Entwürfe in eigenen Werkstätten anboten. Zu ihnen zählten beispielsweise Emmy Schoch (Karlsruhe), Marie Thierbach (Köln), Hedwig Buschmann und Doris Kiesewetter (beide Berlin). Bis 1914 existierten in den größeren deutschen Städten mindestens 70 solcher von Frauen geführte Ateliers.<sup>20</sup> Sie setzten den Schwerpunkt auf reformierte Frauenkleidung, die das bisher elitäre Klientel der luxuriösen Künstlerkleider auf eine breitere Zielgruppe erweiterte. Als Mitglieder der Vereine zur Verbesserung der Frauenkleidung verorteten sie die Gestaltung und Form der Kleider in ihre eigene Lebensrealität, die von den Forderungen der ersten Frauenbewegung geprägt war. Im Gegensatz zu den Künstlern kannten sie die Bereiche des Kleids, die einer Reformierung bedurften, aus einer subjektiven Erfahrung heraus.

An einem 1905 entstandenen Modell aus der Hand von Emmy Schoch zeigt sich ihr Gespür für die Bedürfnisse ihrer Zeitgenossin-



5 Tüllbluse und Rock von Emmy Schoch, 1905

nen. Schoch hatte erkannt, dass die Bluse für viele Frauen ein unverzichtbares Kleidungsstück darstellte, weil man sie nach Belieben günstig austauschen und so mehr Abwechslung schaffen konnte. Obwohl die Teilung des Körpers in zwei verschiedenfarbige Hälften und damit ein Brechen der fließenden Körperlinie nicht in Schochs künstlerischem Sinne war, sah sie die Notwendigkeit eines Kompromisses zum einteiligen Reformkleid.<sup>21</sup> Sie behielt die bisherige Bluse in ihrer losen Form bei, knöpfte sie auf den Rockbund und verdeckte den Knopfstreifen mit einem passenden, schmalen Gürtel aus Pailletten (Abb. 5). Dieser kreierte ohne Korsett eine optische Taillenlinie, die nur leicht höher als bei den alten Kleidern lag, beengte mit dem weiteren Bund den Körper aber nicht mehr.

Zusätzlich ermöglichte das Abknöpfen des unteren Volants einen fußfreien Rock. Weil Emmy Schoch selbst Teil der »weiblichen Community« war, konnte sie deren Modewünschen nachspüren und mithilfe ihrer technischen Expertise die nötigen Zugeständnisse machen. Weitere kreative Lösungsansätze präsentierte beispielsweise Hedwig Buschmann mit ihrer »neuen Frauentracht«, die durch die Kombination von schlichten Unterkleidern mit diversen Überwürfen ein »Universalkleid für alle Gelegenheiten«<sup>22</sup> garantierte.

Die Kleid-Reformerinnen hatten erstmals nicht nur dem auf Repräsentation hin ausgelegten Gesellschaftskleid tiefer greifende Überlegungen gewidmet, sondern vermehrt der Gestaltung eines Kleids für die Hausarbeit oder den Beruf. Bereits auf der ersten Ausstellung, die der allgemeine Verein für Verbesserung der Frauenkleidung 1898 in Berlin veranstaltet hatte, waren Vorschläge für eine Pflegerinnentracht zu sehen sowie ab 1903 Arbeitskleidung für Fabrikarbeiterinnen, Gärtnerinnen und Dienstmädchen. In dieser Zeit wollte die moderne, arbeitende Frau nicht einfach die Konstruktion der Männerkleidung nachahmen, sondern ihr »Weibtum bewahren«.<sup>23</sup> Entsprechend lauteten die Voraussetzungen eines praktischen Arbeitsgewandes für Frauen, dass es bequem anzuziehen, leicht



waschbar, billig und dazu »nett anzusehen« war.<sup>24</sup> Die Herausforderung lag darin, Elemente wie großflächige Taschen oder eine Vorrichtung für hochknöpfbare Ärmel dem Erscheinungsbild alltäglicher Straßenkleider anzupassen und gleichzeitig Eleganz zu bewahren. Ein Vorschlag von Doris Kiewewetter mit vorne angebrachten Knöpfen zum einfachen Verschluss wurde mit Schnitübersicht in der Vereinszeitschrift abgedruckt und diente so als Vorlage für die Leserinnen (Abb. 6). Emmy Schochs Modelle, die sie 1913 in ihrem Katalog anbot, kamen mit bunten Bandbesätzen und leichter Taillierung dem Ideal modischer Berufskleider nahe. Reformschneiderinnen entlehnten für ihre Kleider die anschmiegsame Linie der bisherigen Mode und arbeiteten sie durch Abnäher oder lockere Gürtel für den korsettlosen Körper entsprechend um. Statt der bisher willkürlich angebrachten Ornamenteile wie Volants oder Schleifen verwendeten die Kunstgewerblerinnen Stickereien, deren Muster die Konstruktionslinie des Kleids hervorhoben.

Der Verein für Verbesserung der Frauenkleidung hatte sich viel von der Mithilfe der prominenten Künstler erhofft, die den Bestrebungen zu neuer Reputation verhalfen und sie weithin bekannt machten. Künstler wie Henry van de Velde oder Alfred Mohrbutter behandelten die neue Frauentracht allerdings als reines Dekorations- und Ausstellungsobjekt innerhalb der Debatte um einen neuen Stil. Die in der Theorie formulierten Ideale führten Reformschneiderinnen mit praktischem Anspruch fort und schufen Gegenentwürfe zum reinen Gesellschaftskleid. Das Einbinden der Trägerin und ihrer körperlichen Bedürfnisse in den Arbeitsprozess steht repräsentativ für die Ablösung von der passiven zur aktiven Frau als Konsumentin und Produzentin.



6 Arbeitskleid aus zweierlei Stoffen von Doris Kiewewetter, 1911

- 1 Laut dem Bericht »Insider/Outsider«, den der Council of Fashion Designers of America (CFDA) 2019 veröffentlicht hat, sind 40 Prozent der Designer:innen für Womenswear weiblich, und nur 14 Prozent der 50 wichtigsten Modehäuser werden auf wirtschaftlicher Seite von Frauen geführt (vgl. <https://www.vogue.de/mode/artikel/geschlechterungleichheit-modebranche-vom-4.4.2019>). Bei einem Viertel der Mitglieder der Fédération de la Haute Couture et de la Mode haben Frauen die kreative Leitung (Stand: Dezember 2022). In eklatantem Missverhältnis dazu steht der Anteil der weiblichen Ausführenden in der globalen Textilindustrie mit 75–90 Prozent (je nach Produktionsland, vgl. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/textilindustrie-in-bangladesch-maschine-verdraengt-naeherin-100.html> vom 19.9.2019).
- 2 Schultze-Naumburg, Paul: »Bewegung zur Bildung einer neuen Frauentracht« (Vortrag gehalten zur Ausstellung *Die neue Frauentracht, Berlin*), in: *Dekorative Kunst* (1902), S. 63–69, hier S. 67.
- 3 Godwin 1868, »A Lecture on Dress«, zitiert nach Stern, Radu: *Against fashion. Clothing as art 1850–1930*; Cambridge, Mass., 2004, S. 83.
- 4 Wilde, Oscar: *The Writings of Oscar Wilde*; London / New York 1907, S. 254, im Original aus: »Literary and other notes III«, in: *Woman's World*, Januar 1888.
- 5 Van de Velde wechselte nach einer Sinnkrise von der Malerei zum Kunsthandwerk. Der Wandbehang *Engelwache* (1892/93), den er mithilfe seiner Tante Maria Elisabeth de Paepeschuf, wird als sein Einstieg in das Kunsthandwerk betrachtet.
- 6 Vgl. dazu Van de Velde, Henry: *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*; Berlin 1901, bzw. ders.: *Geschichte meines Lebens*; München 1962, S. 151.
- 7 Es handelt sich um das Stoffdesign *Salangore*, das vom Londoner Geschäft Liberty's in Auftrag gegeben und 1878 vom britischen Textilhersteller Thomas Wardle produziert worden war. Im selben Jahr war es im Britisch-Indischen Pavillon der Pariser Weltausstellung ausgestellt. Maria Sèthes eigenem Anteil an den künstlerischen Reformkleidern, die Henry van de Velde zugeschrieben sind, wird in der Forschung erst nach und nach mehr Aufmerksamkeit gewidmet, vgl. dazu Neumann, Antje / Petzold, Laura: »Die Kleider müssen vor allem gut gemacht sein [...]«. Henry und Maria van de Veldes künstlerische Allianzen für das Reformkleid«, in: Burcu Dogramaci (Hg.): *Textile Moderne (= mode global, Bd. 3)*; Wien / Köln / Weimar 2019, S. 325–335.
- 8 Dazu Van de Velde, Henry: *Die künstlerische Hebung der Frauentracht* (Vortrag); Krefeld 1900, S. 12.
- 9 Vgl. die Angaben zu den Ausführungen der Entwürfe in *Album moderner, nach Künstlerentwürfen ausgeführter Damenkleider* mit Einleitung von Maria van de Velde; Düsseldorf 1900.
- 10 Vgl. dazu Guggenberger, Aliena: *System Reformkleid. Die Karlsruher Modeschöpferin Emmy Schoch und die Erneuerung der Frauenkleidung um 1900*; München 2023, S. 38.
- 11 Zusätzlich wurde eine Übergangsbüste für diejenigen Frauen entworfen, denen der Übergang zu harsch war. Der Taillenumfang der Reformbüste entspricht mit 68 cm unserer heutigen Konfektionsgröße 36/38.
- 12 Van de Velde begründete das mit den Widersprüchen innerhalb der Ärzteschaft, die das Schnüren teils befürworteten. Blickt man jedoch auf zeitgenössische Umfragen, sprachen sich etwa zwei Drittel der Ärzt:innen klar gegen das Korsett und für eine entsprechende Reformierung der Frauenkleidung aus, vgl. o.V.: »Gutachten von Ärzten über das Miedertragen«, in: *Dokumente der Frauen* 23 (1902), S. 667–675.
- 13 Loos, Adolf: *Ins Leere gesprochen 1897–1900*; Berlin 1921, S. 101.
- 14 Mayer, Josefine: »Das neue Frauenkleid«, in: *Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe* (1905/1906), S. 99–113, hier S. 102. Das Zitat stammt von der Vorsteherin einer Frauenarbeitsschule, Josefine Mayer.
- 15 *Illustrierte Zeitung* vom 13.8.1908, S. 286.
- 16 Emmy Schoch in ihrem Vortrag »Die Neutracht« (1910), zitiert nach *General-Anzeiger für Hamburg Altona* vom 19.11.1910, S. 4.
- 17 Westphal, Marianne L.: »Zur Geschichte des modernen Reformkleids«, in: Martin Renner (Hg.), *Renner's Künstler- und Eigen-Kleid-Bericht. Erstes Sonder-Preisheft für »Renner's Reform-Kleider«*; Dresden: 1908, Mode-Verlag Adolph Renner, S. 7–13, hier: S. 12.

18 Muthesius, Anna: *Das Eigenkleid der Frau*; Krefeld 1903. Zum Leben und Werk von Anna Muthesius arbeitet derzeit Friederike Berger in ihrem Promotionsprojekt.

19 Zum Vorwurf Dilettantismus in der Reformkleid-Bewegung siehe Guggenberger 2023 (wie Anm. 10), S. 73–76.

20 Eine Liste von weiblich geführten Ateliers mit Schwerpunkt auf reformierte Kleidung befindet sich in Guggenberger 2023 (wie Anm. 10), Anhang.

21 Vgl. Schoch, Emmy: »Die Bluse«, in: *Die neue Frauentracht* (1905), S. 56–59.

22 So bezeichnete der Kulturhistoriker Max von Boehn 1918 rückblickend die Idee von Hedwig Buschmann (Boehn, Max von: *Bekleidungskunst und Mode*; München 1918, S. 116). Zu ihren Entwürfen siehe genauer die 1910 publizierte Broschüre »Hedwig Buschmann's neue Frauen-tracht«.

23 Roller, Alfred: »Gedanken über Frauenkleidung«, in: *Dokumente der Frauen* (1902), S. 649–654, hier S. 651. Noch 1915 wurde Straßenbahnschaffnerinnen, die im Ersten Weltkrieg die Berufe ihrer Männer übernommen hatten, kurzerhand die alte männliche Uniform übergeben. Die zu langen und zu großen Mäntel erschwerten aber die Bewegung und damit die Arbeit und bargen das Risiko für Unfälle (vgl. dazu Sander, Klara: *Die Mode im Spiegel des Krieges* [= *Kriegshefte aus dem Industriebezirk*, Heft 12]; Essen 1915, S. 15–17). 1917 hatte die Schriftleitung der Neuen Frauenkleidung und Frauenkultur ein Buch mit dem Titel *Das Kleid der arbeitenden Frau* veröffentlicht.

24 Allen gemeinsam war die materielle Prämisse eines waschbaren Stoffes, der auch bei körperlich schwerer Arbeit in Laboratorien oder in Krankenhäusern durch Auskochen keimfrei zu halten war, vgl. Tacke, Auguste: »Kittelschürzenkleid«, in: *Die neue Frauentracht* (1906), S. 9 f.

