



ANNA-BRIGITTE SCHLITTLER,
KATHARINA TIETZE (HG.)

MODE UND GENDER

NEUE BEITRÄGE ZUR DEBATTE

[transcript] Fashion Studies

ANNA-BRIGITTE SCHLITTLER, KATHARINA TIETZE (HG.)

MODE UND GENDER

NEUE BEITRÄGE ZUR DEBATTE

[transcript] Fashion Studies | Band 11



Die Open-Access-Ausgabe wird publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische information veröffentlicht durch die Deutsche Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld
© Anna Brigitte Schlittler, Katharina Tietze (Hg.)

Layout: Manu Beffa, Zürich
Umschlagabbildung: Jonas Konrad, *das neue blau*, Foto: Felix Konrad
Lektorat: Miriam Wiesel (Deutsch), Amy Klement (Englisch)
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-6811-7
PDF-ISBN 978-3-8394-6811-1
<https://doi.org/10.14361/9783839468111>
Buchreihen-ISSN: 2702-9220
Buchreihen-eISSN: 2702-9239

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Mode ist Motor und Ergebnis kultureller Dynamiken. Kleider gehören der materiellen Kultur an; Mode ist Ergebnis des Handelns mit Kleidern und wird in ästhetischen und alltagskulturellen Praktiken hervorgebracht. Als omnipräsente visuelle Erscheinung ist Mode wichtigstes soziales Zeichensystem – und sie ist außerdem einer der wichtigsten globalen Wirtschaftsfaktoren. Die Reihe »Fashion Studies« versteht sich als Forum für die kritische Auseinandersetzung mit Mode und präsentiert aktuelle und innovative Positionen der Modeforschung.

Die Reihe wird herausgegeben von Maria Weilandt.

ANNA-BRIGITTE SCHLITTLER, KATHARINA TIETZE	9
EINLEITUNG	
JONAS KONRAD	23
DAS NEUE BLAU	
MARIAMA DE BRITO HENN	43
FEMALE MASCULINITY Schwarze Männlichkeit auf weiblichem Körper	
CARLOTA CASTELLA I GUTIÉRREZ, LOU GATTLEN, NILS LANGE, JÖRG WIESEL	53
PER / TRANS_FORMING FASHION Unlearning Gender. Eine Skizze	
WIEBKE SCHWARZHANS	61
SHOOTING Le modèle optique	
LAURA HAENSLER, LARISSA HOLASCHKE	71
SLEEPING BEAUTY Wie das Schlafgewand Gender konstituiert	
SARAH HELD	83
FEMINISMUS IST KEIN LABEL Feminist Chic aus materialistisch-feministischer Perspektive	
VERENA POTTHOFF	91
MODE ALS EMANZIPATORISCHE PRAXIS? Queerness im Anschluss an Jacques Rancière	
LAYA CHIRRAVURU	101
LOCATING SYNERGIES within gendered divisions of labour in the indian craft of Bandhani	
EVELYN ECHLE	113
STREAMING GENDER Mode, Maske und Identität am Beispiel von Sex Education	
MELANIE HALLER	121
FRAUENSACHE(N)? Kleidung und Mode im Feminismus	

ELISABETH HACKSPIEL-MIKOSCH	131
CHOLITAS	
Die vestimentäre Selbstermächtigung indigener Frauen in Bolivien	
ELIF SÜSLER-ROHRINGER	143
BURDA KADIN (WOMAN)	
and translation of femininities in 1980s' Turkey	
KATJA BÖHLAU	153
IN TRENCH UND SAKKO	
Modische Väter in der ostdeutschen Modefotografie der 1970er und 1980er Jahre	
KATHARINA TIETZE	167
FRAUENBERUFE?	
Die Textilklassse an der Kunstgewerbeschule Zürich	
ALIENA GUGGENBERGER	181
ZWISCHEN KÜNSTLERKLEID UND EIGENKLEID	
Genderspezifische Gestaltungsweisen in der deutschen Reformkleid-Bewegung	
DOROTHEA NICOLAI	193
HOSENROLLE	
Gender auf der Bühne am Beispiel von Octavian im Rosenkavalier von Richard Strauss	
ANNA-BRIGITTE SCHLITTLER	205
ZU PFERD	
BIRGIT HAASE	219
»DER VER>HERR<LICHUNG ENTGEGEN«	
Vom weiblichen Promenaden-Anzug zum Tailleur	
ADELHEID RASCHE	233
FRAU ODER MANN?	
Genderspezifische Fragen der frühneuzeitlichen Kleidungsforschung	
AUTOR:INNEN	243
BILDQUELLEN	247

ANNA-BRIGITTE SCHLITTLER
KATHARINA TIETZE

EINLEITUNG

»It's a Saturday afternoon in London, the kind of afternoon where you decide to walk everywhere just to show off your outfit, I knew I looked good. A simple Black rollneck dress that fitted perfectly, paired with a slick vintage leather jacket, a sensible ankle boot with a leopard print sock peeking through—and a leather beret for good measure. Monochrome vision. Just off one of the side streets near the London Bridge tube station, a driver slowed down his black Mini and rolled down his window. I assumed he was going to ask for directions. If he was, I would know the answer without needing City-mapper, because that is what someone who is chic, minimal, and fashionable can do. Yet when he rolled down his window, I could see he was holding up a phone, pointing a flashlight directly at me. He screamed »what the f*ck are you wearing, mate?«, jeered a handful of other offensive slurs, and then drove off.«¹

Autor:in und Performer:in Travis Alabanza erklärt im Text für das Magazin *Viscose* nach der Beschreibung dieses Angriffs, dass es eigentlich keine Rolle spiele, ob der Look minimalistisch oder flamboyant sei – eine nicht gender-konforme Person werde stets als »too much« wahrgenommen. Diese Erfahrung wendete Travis Alabanza zu einem selbstermächtigenden Umgang mit den permanenten Angriffen in der Öffentlichkeit:

»*Operation Causing A Scene* is an act of reclamation. It says that if I am already breaking so many of your rules around gender, expression and who is allowed to wear what—then I may as well break your ideas of fashion as well.«²

Dies ist ein eindrückliches Beispiel für die symbolische Macht und Ohnmacht der Mode: Mit Kleidung können individuelle Identitäten gestaltet und ausgedrückt werden, doch wird diese Freiheit beschränkt durch Diskurse, die nach wie vor Ausdruck einer binären Definition der Geschlechter sind. Es zeigt sich, wie dringlich die Frage nach dem Zusammenhang von Mode und Gender ist.

Kleidermoden haben sich immer auf Geschlechterrollen bezogen. Nach der Französischen Revolution war nicht mehr die Differenzierung nach Stand und Klasse für die Kleidung prägend. Sondern »das Geschlecht wurde zum natürlichsten aller Unterschiede, das ungleiche Gesetze und ungleiche Behandlungen legitimiert«, schreibt Barbara Vinken.³ Der Mann im dunklen Anzug wurde zum Gegenstück der modischen Frau. Diese Binarität

ist aber nicht gleichwertig, sie ist mit einem Machtgefälle verbunden. »Die Frau wird ›das Geschlecht‹, Männer werden Menschen.«⁴ In der Frauenmode wurden in der Moderne, unterstützt durch Emanzipationsbewegungen, nach und nach männliche Kleidungsstücke adaptiert wie die Hosen seit den 1920er Jahren. Dabei entsteht seit den 1970er Jahren eine sogenannte Uni-sex-Kleidung, die aber ursprünglich männlich ist, also ein Beispiel dafür, wie Männliches zur Norm wurde. Seit einiger Zeit erst übernehmen männliche Personen auch weibliche Attribute, wie Alessandro Michele für Gucci 2015 mit seidenen Schleifenblusen für Männer vorführte. Zuvor hatten Transmodels wie Andreja Pejić bereits binäre Zuschreibungen infrage gestellt. Die Zuordnungen werden fluider. Kleidungsstücke werden als männlich oder weiblich konnotiert, aber auch zu Aussagen über ein Spektrum von Geschlechtern kombiniert. Eine wichtige Rolle spielen Accessoires wie Schmuck und Schuhe, Haare und Make-up, aber innerhalb eines umfassenden modischen Erscheinungsbildes auch Bewegungen und Posen. Die Auseinandersetzung auf der konkreten Ebene der Gestaltung und ihrer Präsentation auf Laufstegen und in Magazinen hat die Mode immer wieder inspiriert, so konnte sie provokativ, spielerisch, herausfordernd sein. Auf der anderen Seite werden, wie oben beschrieben, non-binäre Menschen aufgrund ihres vestimentären Erscheinungsbildes diskriminiert, diese Reaktion auf Mode in Bezug auf Geschlechterrollen ist verletzend und alles andere als ein Spiel.

Dieser Band erkundet in einer breiten Auslegeordnung, wie Genderdebatten von der Mode profitieren können und wie Modegeschichte durch einen kritischen Genderblick gewinnt. Die Beiträge sind anlässlich einer Tagung entstanden, die im Mai 2022 an der Zürcher Hochschule der Künste stattfand. Den Rahmen bildete die 14. Jahresversammlung des *netzwerks mode textil*, der Interessenvertretung von Wissenschaftler:innen und Gestalter:innen, Lehrenden und Lernenden der kulturwissenschaftlichen Textil-, Kleider- und Modeforschung im deutschsprachigen Raum, das heisst in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Das engagierte, 2008 gegründete Netzwerk hat mittlerweile über 330 Mitglieder.⁵ Mode und Gender ist ein eminent politisches Thema. Dementsprechend sind auch die Beiträge von unterschiedlichen Perspektiven geprägt. So werden divergierende politische Haltungen genauso sichtbar wie Ansprüche verschiedener Generationen und Herkünfte. Gestalter:innen kommen genauso zu Wort wie Wissenschaftler:innen. Dass der Austausch über Differenzen hinweg möglich war und ist, ist ein Verdienst des netzwerkes, das eine Atmosphäre der konstruktiven Auseinandersetzung geschaffen hat.

Mode ist gestaltete Identität. Eine Dimension wie Geschlecht lässt sich nicht unabhängig von anderen Identitätsmerkmalen wie *Race*, Behinderung oder Klasse betrachten.⁶ Die Kategorien überlagern sich intersektional und verschärfen Diskriminierungen und Marginalisierungen, wie Kimberlé Crenshaw für Schwarze Frauen gezeigt hat.⁷ Geschlecht ist wie andere Dimensionen der Identität nicht gegeben, sondern wird immer wieder neu konstituiert. Es ist eine »performatively enacted signification, on that, released from its naturalized interiority and surface, can occasion the parodic proliferation and subversive play of gendered meanings«, schreibt Judith Butler.⁸ Hier ist sie sich einig mit Stuart Hall:

»Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact, which the new cultural practices then represent, we should think, instead, of identity as ›production‹, which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation.«⁹

In diesem performativen Charakter von Gender liegt das gestalterische Potenzial. Daher ist die Mode so ein wichtiges Feld der Identität.

Die Theoretisierung des Themas Gender im Design begann Anfang der 1980er Jahre, als Griselda Pollock und Roszika Parker *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* veröffentlichten.¹⁰ Diese feministische Fundamentalkritik war der Ausgangspunkt für Cheryl Buckleys wegweisenden Aufsatz »Made in Patriarchy«¹¹: Sie analysierte die Mechanismen einer Designtheorie und -historiografie, die Frauen systematisch exkludierte. Anerkennung fanden allenfalls Erzeugnisse, deren Qualität sich auf »weibliche Eigenschaften« wie die angeblich besonders ausgeprägte Sensibilität für Farben¹² oder eine Präferenz für »weiche« Materialien zurückführen ließ. Buckley benannte als weitere patriarchale Strategien die Einordnung der Leistungen von Gestalterinnen unter die Namen ihrer Gefährten, Väter oder Brüder und die Aneignung von einst weiblich identifizierten Sparten durch Umdeutungen des Designprozesses:

»Fashion as a design process is thought to transcend the sex-specific skills of dexterity, patience, and decorativeness associated with dressmaking. Instead, it involves creative imagination, and the aggressive business and marketing skills that are part of the male stereotype.«¹³

Etwa zeitgleich begannen sich nun in den Akademien die *Fashion Studies* zu etablieren und mit ihnen eine vertiefte und breit gefächerte

Auseinandersetzung mit einer der zentralen Funktionen der (westlichen) Mode, nämlich Geschlecht und Geschlechterdifferenzen zu markieren und hervorzubringen.¹⁴ Zu den Pionier:innen aus dem englischsprachigen Raum gehören – stellvertretend für viele – Valerie Steele, Gründerin der bis heute tonangebenden Fachzeitschrift *Fashion Theory*, und Peter McNeil, der erste Inhaber eines Lehrstuhls für *Fashion Studies*.¹⁵ Bald begannen auch im deutschsprachigen Raum Theoretiker:innen verschiedener Fachrichtungen eigenständige historisch-kritische und feministische Diskurse anzustoßen und mitzutragen. Gundula Wolter publizierte 1991¹⁶ bzw. 1993¹⁷ zwei Bände zur Kulturgeschichte der Hose. Die Autorin belegt mit einer Fülle vorbildlich aufgearbeiteten Bild- und Textmaterials, wie sich im sprichwörtlichen Kampf um die Hose die Auseinandersetzung um Geschlechterrollen und -definitionen, aber auch die Teilhabe an politischer und wirtschaftlicher Macht materialisierte. Ebenfalls 1993 erschien von Barbara Vinken *Mode nach der Mode*¹⁸. Besonders einflussreich war ihre Kritik an der Einseitigkeit der damals vorherrschenden soziologischen Sicht, die Mode nur als Mittel zur Distinktion interpretieren und das disruptive Potenzial – vor allem in Bezug auf die patriarchale Ordnung der Geschlechter – nicht erkennen mochte.

Hervorzuheben ist die Forschungstätigkeit von Gertrud Lehnert, die seit den 1990er Jahren kontinuierlich am Thema »Mode und Gender« gearbeitet hat – früh hat sie sich auch mit dem äußeren Erscheinungsbild von lesbischen Frauen beschäftigt, die sich nicht ins konventionelle «heterosexuelle Duett» (Lehnert) der Mode einreihen wollten.¹⁹ Konsequenterweise war sie denn auch eine der Ersten, die queertheoretische Ansätze in die deutsche Modeforschung integrierte.²⁰ Dabei hat sie u.a. den Begriff »Modkörper« als »Amalgamierung von Körper und Kleid«²¹ entwickelt; dieser ist nicht statisch, sondern »verändert sich in Zeit und Raum, er kann ganz und gar einmalig und flüchtig sein«.²² Der hybride »Modkörper« ist gewissermaßen eine modespezifische Adaptation des queertheoretischen Verständnisses von Identität als gemacht und dynamisch. Unter dem Einfluss von Judith Butlers *Gender Trouble*²³ rückte in den 1990er Jahren generell die Heteronormativität in den Fokus akademischer Forschung. Spielarten des Crossdressings sowie schillernde Figuren wie die *Macaronis*²⁴ oder der Dandy, den bereits Barbara Vinken als eine der Schlüsselfiguren zum Verständnis der Mode und ihrer subversiven Kräfte benannte hatte,²⁵ fanden große Aufmerksamkeit. Besonders intensiv wurden *Dandies* in der amerikanischen *Black History* mit unterschiedlichsten methodischen Ansätzen erforscht²⁶ – zunächst eher mit dem Schwerpunkt auf der Funktion

eleganter Kleidung als Ausdruck von Resilienz und Widerstand gegen den rassistisch motivierten Zwang zu Unsichtbarkeit und Geschichtslosigkeit,²⁷ bald aber auch mit dem Fokus auf queere Ausdrucksformen in der *African American Community*.²⁸ Queere Außenseiter:innen wurden zur eigentlichen Verkörperung der Dekonstruktion patriarchaler Geschlechterdefinitionen. Ab den 2010er Jahren erschienen erste selbstständige Publikationen zu Mode und Queerness, namentlich *Queer Style* von Adam Gezcy und Vicki Karaminas.²⁹ 2013 folgte im *Fashion Institute of Technology* die von Valerie Steele kuratierte Ausstellung *A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk*³⁰. Die spektakuläre Schau wurde kontrovers aufgenommen. Annamari Vänskä etwa kritisierte die faktische Gleichsetzung von Queerness mit (männlicher) Homosexualität.³¹ Diese – so die Autorin – implizierte die feste Verknüpfung von Queerness und Identität, was im Widerspruch stehe zum Verständnis von Identität(en) als fluid und dynamisch, wie es von den maßgebenden Theoretiker:innen Judith Butler, Jack Halberstam oder Eve Kosofsky Sedgwick herausgearbeitet wurde. Der Rekurs auf diese komplexeren Ansätze ermöglicht immer wieder erhellende Neulektüren der Modegeschichte, wie etwa die Auseinandersetzung von Abigail Joseph mit Charles Frederick Worth, dem (angeblichen) Begründer der Pariser Haute Couture. Sie versteht den Couturier als Vertreter einer queeren viktorianischen Männlichkeit, die nicht auf sexuellen Präferenzen gründet, sondern auf den vielfältigen und differenzierten Beziehungen zu seinen Kundinnen.³²

Exklusion und Inklusion fußen auf einem bestimmten Verständnis von »Mode«. Trotz des permanenten Interesses an außereuropäischer Bekleidung in Theorie und Praxis, setzte die Kritik an der Definition von Mode als exklusiv westlichem Phänomen erst in den 1990er Jahren ein – wohl motiviert durch die unübersehbare Präsenz japanischer Designer:innen in Paris.³³ Jennifer Craik dürfte eine der Ersten gewesen sein, welche die kolonialistische Grundierung der »newness« und »nowness« erkannte.³⁴ Daraus folgte u.a. eine längst nicht abgeschlossene Diskussion um angemessenere Begrifflichkeiten für globale Verflechtungen und vestimentäre Praxen. M. Angela Jansen etwa unterscheidet »Fashion« und »Fashioning«: Erstere ist mehr oder weniger identisch mit dem im 19. Jahrhundert begründeten europäischen (Pariser) System, Letztere umfasst globale vestimentäre Praxen, Körpermodifikationen und -schmückungen. »Fashioning« ist zwingend mit dekolonialen Diskursen verbunden: »Decolonial fashion discourse constitutes a framework that enables to redefine fashion as a multitude of possibilities rather than a normative frame-work falsely claiming

universality, to humble modernity's narrative by recognizing its own epistemological limits, to listen to and acknowledge an epistemic plurality outside of modernity and to decenter the production of knowledge in regard to fashion.«³⁵ Einer der ersten Texte im deutschsprachigen Raum, welcher das eurozentrische Verständnis von Mode kritisierte, war der Aufsatz von BuYun Chen »Toward a definition of ›fashion‹ in Tang China«, 2013 erschienen im Sammelband *Fusion Fashion* von Gertrud Lehnert und Gabriele Mentges.³⁶ 2019 schließlich haben Elke Gaugele und Monica Titton mit *Fashion and Postcolonial Critique*³⁷ das erste und bisher einzige Kompendium zu Mode im Licht postkolonialer Theorien veröffentlicht. In Bezug auf die Kategorie »Gender« ist der Text von Christine Checinska, »(Re-)fashioning African Diasporic Masculinities«³⁸, erwähnenswert. Die Autorin stützt sich u.a. auf die »Carnivalizing Theory« von Joan Anim-Addo, welche die »Heimatlosigkeit« in den fantastischen Bricolage-Traditionen karibischer und afrikanischer Karnevals sowie allgemein in kreolisierten kulturellen Ausdrucksformen findet. Checinska erkennt in den vestimentären Performanzen der haitianischen Revolutionäre³⁹ und dem »fine dressing« der *Windrush*-Generation⁴⁰ eine entsprechende Materialisierung diasporischer Männlichkeiten.

In den vergangenen Jahrzehnten hat sich die Auseinandersetzung mit der Kategorie »Gender« sukzessive um queertheoretische und dekoloniale bzw. postkoloniale Diskurse erweitert. Um aber außereuropäische Moden und vestimentäre Praxen nicht einfach als Ergänzung in bestehende Ordnungssysteme und Episteme einzufügen, ist eine ausgedehnte Auseinandersetzung mit den Grundlagen – auch mit dem Begriff »Gender« – wünschenswert und notwendig. So stellt etwa die nigerianische Genderforscherin und Soziologin Oyèrónké Oyèwùmí dem westlichen »körperfixierten« Gender-Diskurs die fluidere, soziale Konstruktion von Identitäten bei den Yoruba gegenüber.⁴¹

2020 hat Cheryl Buckley unter dem Titel »Made in Patriarchy II. Researching (or Re-Searching) Women and Design«⁴² ihren oben erwähnten Text einer kritischen Reflexion unterzogen. Neben der Notwendigkeit einer intersektional ausgerichteten Historiografie benennt sie weitere Desiderate: zum einen die Öffnung des Designbegriffs zu alltäglichen, nicht selten weiblich konnotierten, Praxen und zum anderen zu »wildem Dingen«⁴³, also zu jenen anonymen Massenprodukten, welche mehrheitlich unsere alltägliche Umgebung bestimmen.

Die Beiträge in diesem Band sind chronologisch geordnet, und zwar ausgehend von der Gegenwart in die Vergangenheit, beginnend mit Texten zu zeitgenössischen Moden bis hin zu Fragen an Kleidungsstücke

der frühen Neuzeit. Die Beschäftigung mit Mode und Gender kommt nicht ohne eine historische Perspektive aus. Hier ist die Bedeutung einer Beschäftigung mit Modegeschichte als Designgeschichte besonders relevant. Nur eine historische Auseinandersetzung kann aufdecken, wie modische Konventionen naturalisiert und essenzialisiert werden. So kann deutlich werden, wie hergestellt bestimmte Auffassungen und wie veränderbar sie daher auch sind. Es erschließen sich Überschneidungen oder Widersprüche bestimmter Entwicklungen. Wir haben auf weitere Kategorisierungen durch Kapitel verzichtet, auch wenn wir hier die Beiträge thematisch geordnet vorstellen.

Zuvor noch eine Bemerkung. Zum System Mode gehört neben der Repräsentation auch die industrielle Produktion. Dieses Thema, das auch als soziale Nachhaltigkeit bezeichnet werden kann, fehlt weitgehend in diesem Band. Es lässt sich konstatieren, dass unsere Kleidung heutzutage zu einem großen Teil von schlecht bezahlten Frauen in prekären Arbeitsbedingungen im sogenannten Globalen Süden hergestellt wird. Die Branche ist bekannt für ausbeuterische Verhältnisse, auch die Verkäuferin im Kaufhaus oder Praktikant:innen in den Modemetropolen waren und sind oft davon betroffen. Neben der Produktion zementiert auch der Vertrieb veraltete Geschlechterverhältnisse, dort sind neue Lösungen gefragt. Regt die Mode also auf der einen Seite innovative Sichtweisen an und spielt mit Konventionen, lohnt es sich auf der anderen Seite, unsichtbar gemachte Teile des Systems zu analysieren und zu kritisieren. Wie z.B. das feministische Projekt, Stimmen von Heimarbeiterinnen der St. Galler Spitzenindustrie zu sammeln und zu veröffentlichen.⁴⁴

Drei Beiträge argumentieren aus diskursanalytischer Perspektive. **Melanie Haller** untersucht das von Anfang an ambivalente Verhältnis des europäischen Feminismus zur Mode, das nicht zuletzt auf der historischen Gleichsetzung von Frau und Mode und dem daraus resultierenden misogynen Diskurs gründet. Die Autorin zeigt, wie entgegen diskursiver Stereotypen Kleidung in der feministischen Bewegung lustvoll, differenziert und bewusst eingesetzt wurde. **Verena Potthoff** fragt nach den Möglichkeiten von Mode als emanzipatorischer Praxis entlang der Thesen von Jacques Rancière. Sie analysiert dabei Möglichkeiten und Grenzen des Spiels mit Binarität und Non-Binarität im gegenwärtigen Modesystem. **Sarah Held** widerspricht in ihrem engagierten Text der scheinbar unumgänglichen profitorientierten Verwertungslogik im Geschäft mit der Mode. Mit konkreten Beispielen kann sie belegen, wie sich feministische Ermächtigungsstrategien diesen Mechanismen entziehen und patriarchale ökonomische Strukturen unterlaufen.

Handwerk ist Thema im Text von **Laya Chirravuru**. Sie legt eine differenzierte Sicht auf das patriarchal strukturierte indische Kunsthandwerk dar. Ihre umfangreiche, interviewbasierte Forschung zur Produktion von Bandhani-Stoffen zeigt, dass jede (Produktions-)Gemeinschaft anders organisiert ist, sodass ein einheitliches Verständnis von Geschlechterfragen nicht angebracht ist. Erst Ansätze, welche die Abhängigkeit der Geschlechterdynamik von sozialen, arbeitsorganisatorischen und ökonomischen Kontexten anerkennen, haben das Potenzial, eine nachhaltige soziale Wirkung zu erzielen.

Eine Reihe von Texten widmet sich den Kleidern selbst, ihrer Gestaltung und ihrem Gebrauch. So entwickelt der junge Designer **Jonas Konrad** im ersten Text des Bandes Überlegungen zu Männlichkeit und reflektiert damit seine Abschlusskollektion »*das neue blau*«, die in einer ausführlichen Bildstrecke vorgestellt wird. Konrad verknüpft auf persönliche Weise Theorie und Praxis und wird damit dem Thema in besonderem Maße gerecht. **Aliena Guggenberger** untersucht die Bedeutung des Geschlechts der Entwerfer:in in der deutschen Reformkleidbewegung. Frauen wie Emmy Schoch konnten nicht nur die Ansprüche an ein Kleid aus eigener Erfahrung, sondern auch Entwurf und Umsetzung sinnvoll miteinander verknüpfen. **Elisabeth Hackspiel-Mikosch** setzt sich mit der Kleidung indigener Frauen in Bolivien auseinander. Sie kontextualisiert, analysiert und interpretiert Aspekte einer politischen Selbstermächtigung. **Anna-Brigitte Schlittler** entwickelt Überlegungen dazu, wie das Reiten weibliche Erscheinungsbilder geprägt oder auch gebrochen hat. Damit thematisiert sie einen wichtigen Moment der emanzipatorischen Frauenmode, die Mobilität, in diesem Fall den Sport. Ausgehend vom Reitkostüm interessiert Schlittler dabei eine virtuose Zirkusreiterin ebenso wie Beispiele für eine exklusiv feminine Schaulust. Ein anderer Raum der Bewegungsfreiheit ist im 19. Jahrhundert die Straße, mit der entsprechenden Mode beschäftigt sich **Birgit Haase**. Damit analysiert sie ein sehr frühes Beispiel von weiblicher Adaption eines männlichen Kleidungsstückes, von ihr als im wahrsten Sinne des Wortes als fortschrittlich beschrieben. **Adelheid Rasche** befragt als Sammlungsleiterin kenntnisreich kostbare, über 400 Jahre alte Stücke aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, ob diese für Männer oder Frauen bestimmt gewesen waren. Interessant wird es gerade dann, wenn sich die Frage nicht eindeutig beantworten lässt bzw. die Kleidungsstücke im Laufe der Geschichte unterschiedlich gelesen wurden.

Kostüme, in der Modegeschichtsschreibung noch immer zu wenig bearbeitet, bieten sich für die Thematisierung von Genderauffassungen in der Kleidung an. **Laura Haensler** und **Larissa Holaschke** von der Zürcher

Hochschule der Künste analysieren aus der Perspektive der Trendforschung den Pyjama als zeitgenössisches Phänomen mit Geschichte. Sie destillieren eine Typologie von Pyjamaträger:innen anhand von Kostümen aus Filmen und Fernsehserien. **Dorothea Nicolai** widmet sich der Hosenrolle, eine weibliche Partie, die einen Mann darstellt und singt. Die sprechende Bezeichnung entstand im 19. Jahrhundert. Anhand des *Rosenkavaliers* von Richard Strauss beschreibt sie, wie das Spiel mit den Geschlechtern auf der Bühne zur Komödie wird und was dies für die Darsteller:innen und ihre Kostüme bedeutet.

Mehrere Texte befassen sich mit Produktion und Repräsentation der Kategorie Gender in so unterschiedlichen Medien wie Modemagazinen, Serien, Fotografie oder Musikvideos. **Mariama de Brito Henn** geht von der Protest-Maskulinität der US-amerikanischen Schwarzen Diaspora aus, die sich gegen das unerreichbare Ideal weißer Männlichkeit richtet, dabei aber Homophobie, Misogynie und strikte Gendergrenzen adaptiert und verstärkt. In den 1990er Jahren setzte durch Schwarze maskuline Lesben die kritische Adaptation dieses Habitus ein, die schließlich bei Künstler:innen wie Young M.A in einen Prozess der Analyse der Konstruktion und Dekonstruktion von Männlichkeit mündete. **Wibke Schwarzhans'** Foto-Essay verweist mit Referenzen auf Warenästhetik, Schaufensterdisplays und Modemagazine auf die der Konsumkultur inhärenten Widersprüche von Begehren, Machtgesten und geschlechtlich codierten Identitäten. **Evelyn Echle** setzt sich mit der Erfolgsserie *Sex Education* auseinander. Sie zeigt anhand der Figur Eric Effiong, wie Charaktere, die abseits des Mainstreams angelegt sind, einerseits als *role model* fungieren, andererseits über Kleidung, Accessoires und Make-up Ikonografien schaffen, die Debatten über den Umgang mit (nicht-)normativen Geschlechterrollen und Sexualitäten aufgreifen. **Elif Süssler-Rohringer** nimmt eine besondere Episode in der globalen Geschichte der Modemagazine in den Blick: In den 1980er Jahren wurde in der Türkei der deutschsprachigen Ausgabe der *Burda Moden* das Booklet *Burda Kadın* beigelegt mit anderen Inhalten als in der Originalausgabe. Die Beilage nahm zwar an zeitgenössischen, feministisch ausgerichteten Debatten – etwa zu gender-codierter Arbeit – teil, setzte diese aber häufig in einen nationalistischen Rahmen mit konservativen Standpunkten. Ebenfalls im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts angesiedelt ist **Katja Böhlhaus** Blick auf Väter als Motiv in der ostdeutschen Modefotografie. Interessant ist, wie sich DDR-spezifisch eine am Alltag ausgerichtete Modefotografie mit dem Bild von Vätern verknüpft. Die Rolle Letzterer war auch dadurch geprägt, dass ihre Partnerinnen berufstätig waren.

Innerhalb von Ausbildungen an Kunsthochschulen werden Auffassungen von Mode und Gender tradiert oder aufgebrochen. **Nils Lange** und **Jörg Wiesel** vom Studiengang Mode-Design in Basel unterhalten sich mit **Carlota Castella i Gutiérrez** und **Lou Gattlen** darüber, wie sich Auffassungen von Gendernormen verlernen lassen. Ausgehend von Virginia Woolfs *Orlando* kreist das Gespräch um Potenziale des Trans*seins bis zu den Anliegen der Diplomarbeiten des Sommers 2023. **Katharina Tietze** beschäftigt sich mit der Geschichte der Kunstgewerbeschule Zürich, einer Vorgängerinstitution der heutigen Zürcher Hochschule der Künste, an der sie lehrt. Die 1906 gegründete Textilkasse kann exemplarisch für Gestalterinnenbiografien des 20. Jahrhunderts untersucht werden, Tietze macht einen Anfang.

Wir bedanken uns bei allen, die Tagung und Publikation ermöglicht haben. Vor allem der großzügige Beitrag der Zürcherischen Seidenindustrie-gesellschaft hat uns beflügelt, ebenso die Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds. Ohne das engagierte Team von Trends & Identity, vor allem Larissa Holaschke, Dagna Salwa und David Jaeggi, wäre das Projekt nicht möglich gewesen. Es war uns eine Freude, es auch für und mit dem *netzwerk mode textil* zu realisieren. Unser besonderer Dank gilt Miriam Wiesel und Amy Klement für ihr umsichtiges Lektorat und Manu Beffa für die ein-fallsreiche Gestaltung des Buches.

1 Alabanza, Travis: »It is hard being this chic«, in: *Viscose*, Nr. 4 (2023), S. 70–81, hier S. 80. 2 Ebd., S. 81.

3 Vinken, Barbara: *Ver-Kleiden*; Wien / Salzburg 2022, S. 36.

4 Ebd., S. 38.

5 www.netzwerk-mode-textil.de

6 Anschaulich wird dies zum Beispiel im aktuellen Fotoband *Black Masculinities*, hg. von Joshua Amisshah, der sich gegen Stereotypisierungen wendet und Vielfalt, auch in modischer Hinsicht, aufzeigt.

7 Crenshaw, Kimberlé: »Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics«, in: *University of Chicago Legal Forum*, Vol. 1989, Iss. 1, Article 8.

8 Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*; New York / London 1990, S. 33.

9 Hall, Stuart: »Cultural Identity and Diaspora«, in: Jonathan Rutherford (Hg.): *Identity. Community, Culture, Difference*; London 1990, S. 222.

10 Pollock, Griselda / Parker, Roszika: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*; New York 1981.

11 Buckley, Cheryl: »Made in Patriarchy. Toward a Feminist Analysis of Women and Design«, in: *Design Issues*, Bd. 3, Nr. 2 (1986), S. 3–14.

12 Z.B. die »Damsels of Design« in der US-amerikanischen Autoindustrie der 1950er Jahre (Sellers, Libby: *Women Design. Pioneers in in architecture, industrial, graphic and digital design from the 20th century to the present day*; London 2017); oder Heidy Studer-Welter in der schweizerischen Schuhindustrie in den 1940er Jahren (Schlittler, Anna-Brigitte: »Enter

- the Shoe. Design in the Making»; in: Anna-Brigitte Schlittler / Katharina Tietze (Hg.): *Bally. A History of Footwear in the Interwar Period*; Bielefeld 2021, S. 95–126.
- 13 Buckley 1986 (wie Anm. 11), S. 5.
- 14 Zur Fachgeschichte vgl. z.B.: McNeil, Peter: »Conference Report: »The Future of Fashion Studies«, University of Warwick, April 30, 2009«, in: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture*, Bd. 14, Nr. 1 (2010); Granata, Francesca: »Fashion Studies In-between: A Methodological Case Study and an Inquiry into the State of Fashion Studies«, in: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture*, Bd. 16, Nr. 1 (2012), S. 67–82. Spezifisch zur Methoden-Diskussion: Steele, Valerie: »A Museum of Fashion Is More Than a Clothes Bag«, in: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture*, Bd. 2, Nr. 4 (1998), S. 327–335.
- Einen Einblick in die Fülle der Ansätze und Themen gibt z.B.: Black, Sandy et al. (Hg.): *The Handbook of Fashion Studies*; London / New York 2013.
- 15 Stockholm University, 2008–2017.
- 16 Wolter, Gundula: *Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine Kulturgeschichte der Hose*; Marburg 1991.
- 17 Dies: *Hosen, weiblich. Kulturgeschichte der Frauenhose*; Marburg 1993.
- 18 Vinken, Barbara: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*; Frankfurt am Main 1993.
- 19 Lehnert, Gertrud: *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*; München 1997.
- 20 Lehnert, Gertrud / Weilandt, Maria (Hg.): *Neue Perspektiven der Modeforschung*; Bielefeld 2016.
- 21 Lehnert, Gertrud: »Queere Mode / Körper. Leigh Bowery und Alexander McQueen«; in: Lehnert, Gertrud / Weilandt, Maria (Hg.): *Ist Mode queer? Neue Perspektiven der Modeforschung*; Bielefeld 2016, S. 17–26, hier S. 19.
- 22 Ebd.
- 23 Butler 1990 (wie Anm. 8).
- 24 Vgl. dazu z.B. McNeil, Peter: »Macaroni Masculinities«; in: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture*, Bd. 4, Nr. 4 (2000), S. 373–403.
- 25 Vinken, Barbara: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*; Frankfurt am Main 1993.
- 26 Pioniere dürften Shane White und Graham White gewesen sein. Dies.: *Stylin'. African American Expressive Culture from Its Beginnings to the Zoo Suit*; Ithaca / London 1998.
- 27 Z.B. Miller, Monica L.: *Slaves to Fashion. Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*; Durham / London 2009.
- 28 Ein Überblick findet sich unter: <https://fashionandrace.org/database/reading-lists-fashioning-black-queer-genders/> (Zugriff: 17.7.2023).
- 29 Geczy, Adam / Karaminas, Vicki: *Queer Style*; London / New York 2013.
- 30 <https://exhibitions.fitnyc.edu/exhibitions-timeline/a-queer-history-of-fashion-from-the-closet-to-the-catwalk/> (Zugriff: 13.7.2023).
- 31 Vänskä, Annamari: »From Gay to Queer. Or, Wasn't Fashion Always Already a Very Queer Thing?«; in: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture*, Bd. 18, Nr. 4 (2014), S. 447–464.
- 32 Joseph, Abigail: »A Wizard of Silks and Tulles«. Charles Worth and the Queer Origins of Couture»; in: *Victorian Studies*, Bd. 56, Nr. 2 (2014), S. 251–279.
- 33 Vgl. z.B.: Kawamura, Yuniya: *The Japanese Revolution in Paris*; Oxford / New York 2004.
- 34 »Western cultures are obsessed with demonstrating their civilised ways – to show that they are different from, and superior to, other cultures, hence the emphasis on newness and nowness.« (Craik, Jennifer: *The face of fashion. Cultural studies in fashion*; London / New York 1994, S. 36.)
- 35 Jansen, Angela M.: »Fashion and the Phantasmagoria of Modernity. An Introduction to Decolonial Fashion Discourse«; in: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture*, Bd. 24, Nr. 6 (2020), S. 815–836, hier S. 815 f.
- 36 Chen, BuYun: »Toward a definition of »fashion« in Tang China (618–907 CE)«; in: Gertrud Lehnert / Gabriele Mentges (Hg.): *Fusion Fashion. Culture beyond Orientalism and Occidentalism*; Frankfurt am Main 2013, S. 15–25.
- 37 Gaugele, Elke / Titton, Monica (Hg.): *Fashion and Postcolonial Critique*; Wien 2019.

- 38 Checinska, Christine: »(Re-)fashioning African Diasporic Masculinities«; in: Gaugele / Titton 2019, ebd., S. 74–87.
- 39 Ebd., S. 81–84.
- 40 Ebd., S. 85.
- 41 Oyèwùmi, Oyèrónké: »Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects«, S. 3–21; in: dies. (Hg.): *African Gender Studies. A Reader*; New York 2005.
- 42 Buckley, Cheryl: »Made in Patriarchy II. Researching (or Re-Searching) Women and Design«; in: *Design Issues*, Bd. 36, Nr. 1 (2020), S. 19–29.
- 43 Ebd., Anm. 19, S. 23. (Buckley bezieht sich mit dem Begriff »wild things« auf Judy Attfield.)
- 44 <https://vergisssmein-nicht.info> (Zugriff: 18.7.2023).

A close-up photograph of a man's back and shoulder. He is wearing a light blue and white vertically striped short-sleeved shirt that is unbuttoned at the back, revealing his skin. His hands are resting on his shoulders. The background is a plain, light-colored wall.

JONAS KONRAD

DAS NEUE BLAU



















Talents: Alpha Barry, Joshua Hupfauer, Thomas Konrad, Samuel Lasch, Maximilian Zschiesche
Schmuck: Janina Au; Fotograf: Felix Konrad; Assistentin: Martha Hupfauer

VON ROTEM UND BLAUEM

Früher war Rot meine Lieblingsfarbe. Ich hatte glatte, schulterlange Haare, und mein Lieblingskleidungsstück war ein rosafarbenes Kleid mit weißer Spitze, das ich mir aus dem Schrank meiner Mutter geborgt hatte. Ich spielte lieber mit Puppen als Fußball und konnte es nicht leiden, wenn ich Grasflecken auf meiner Hose hatte. Irgendwann kam der Punkt, an dem ich meine Puppen aus dem Zimmer verbannte. Ich ließ die Kleider im Schrank hängen und griff stattdessen zu T-Shirt und Jeans, verabschiedete mich sogar von meinen langen Haaren. Ich veränderte mich und löste mich im Zuge dessen auch von Eigenschaften und Gewohnheiten, die mir guttaten, die zu mir gehörten.

Rückblickend habe ich mich oft gefragt, warum das so war. Niemand hatte mich dazu gezwungen, ich wollte das damals so. Dabei komme ich immer wieder zu dem Schluss, dass ich bereits als kleiner Junge bemerkt hatte, nicht dem zu entsprechen, was in unserer Gesellschaft als »männlich« galt. Und nun dieses Männlichkeitsbild zu erfüllen versuchte. Meine neue Lieblingsfarbe war Blau.

Aussagen wie »Boys don't cry – Jungen weinen nicht!« zeigen auf, wie sehr das stereotype Verständnis von Männlichkeit in der heutigen Gesellschaft verankert ist: Jungen und Männer sollen keine Emotionen zeigen und stattdessen stark, kompetitiv und dominant sein. Ein solches Männlichkeitsbild wird unter anderem durch vorherrschende patriarchale Systeme gestützt, die den »normativen« Mann an die oberste Stelle im Geschlechterverhältnis stellen. Doch genau darin besteht das Paradox: Die Regelungen und Vorschriften für angemessenes »Mann-Sein« wurden von Männern aufgestellt. Also müssen auch Männer die Initiative ergreifen, um diese zu verändern.

Ist es also an der Zeit, dass »Mann« sich von der bisher vorherrschenden Definition von Männlichkeit löst, sie erweitert und diversifiziert und damit das »Blau« neu definiert? Meine persönlichen Erfahrungen und die vor allem durch die Ausstellung *Masculinities. Liberation through Photography* im Barbican Centre, London 2020, angeregten Fragen nach dem aktuell vorherrschenden Männerbild, akzeptierten Abweichungen und Pluralität visueller Ausdrucksformen mündeten in die Thematik meiner Bachelor-Abschlusskollektion *das neue blau*.

M Ä N N L I C H K E I T E N

Der Cambridge Dictionary definiert *masculinity* wie folgt: »The characteristics that are traditionally thought to be typical of or suitable for men.«¹ Das bezieht sich auf Eigenschaften wie etwa physische Größe und Stärke,

Durchsetzungsvermögen oder Risiko- bzw. Gewaltbereitschaft.² Interessant ist, dass es im Deutschen bislang nicht üblich ist, das Wort »Männlichkeit« im Plural zu gebrauchen.³ Dies suggeriert, dass es nur eine Form des Mann-Seins gibt, was wiederum die Frage aufwirft, ob eine derart eng gefasste Begriffsbestimmung der heutigen – von Vielfalt geprägten – Gesellschaft gerecht werden kann. Was also ist Männlichkeit?

»Männlichkeit ist selbstverständlich, Männlichkeit ist gleichbedeutend mit Macht. Sprich weiße, heterosexuelle Mittelklasse-Männlichkeit [...] ist die höchst selbstverständliche Norm, an der Weiblichkeit, aber auch ethnische Zugehörigkeit, Homosexualität und Armut gemessen werden. Anders als das Gegenteil der oben genannten Kategorien kennen wir Männlichkeit nicht. Männlichkeit ist kaum zu sehen oder greifbar zu machen, definiert allerdings diverse andere Kategorien als problematisch und / oder abweichend.«⁴

Bei genauer Betrachtung stellt sich heraus, dass der Versuch, Männlichkeit zu beschreiben, komplizierter ist, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Die Männlichkeitsforschung ist das wissenschaftliche Feld, das sich damit befasst, wie Männlichkeiten konstruiert und wodurch sie beeinflusst werden. Dabei haben sich über die Jahre hinweg zwei Hauptströmungen herauskristallisiert: Der biologische Essentialismus sieht den Unterschied der Geschlechter als von der Natur gegeben, wohingegen sich der Sozialkonstruktivismus damit befasst, ob und wie Gender durch den »Einfluss von Erziehung, Sozialisation und Kultur«⁵ entsteht.

Die Soziolog:innen Michael Kimmel und Raewyn Connell⁶ folgten letzterem Ansatz und setzten sich ab den frühen 1990er Jahren näher mit dem Begriff der Männlichkeit auseinander. Kimmel sieht dabei die Antihaltung gegen das Weibliche als den Kern jeder zeitgenössischen und historischen Definition von Männlichkeit und stellt fest, dass die Angst vor Entmannung zu übertrieben männlichen Verhaltensweisen und Einstellungen führt.⁷ Connell prägte vor allem den Begriff der *hegemonialen Männlichkeit*. Sie definiert Männlichkeit als »eine Position im Geschlechterverhältnis«⁸ und behauptet, dass in einer Gesellschaft eine Vielzahl unterschiedlicher Männlichkeiten koexistiere (Pluralität) und jeder dieser Formen ein anderes Ausmaß an kultureller Macht zukomme (hierarchische Ordnung). Die hegemoniale Männlichkeit sei dabei jene, die in oben genanntem Geschlechterverhältnis an der Spitze steht.⁹ Grund dafür, dass Männer sich an dieser Norm orientieren, sei laut Connell vor allem die »patriarchale

Dividende«. »Männer profitieren vom Patriarchat durch einen Zugewinn an Achtung, Prestige und Befehlsgewalt. Sie profitieren aber auch materiell.«¹⁰

Das jedoch ist nur eine Seite der Medaille: Kimmel erkennt, dass das normative Männlichkeitsbild ein Paradox darstellt. Männern verschafft es einerseits Vorteile und Privilegien (*male privilege*¹¹), andererseits besitzt es das Potenzial, ihnen und ihrer Umwelt zu schaden: So scheinen Männer zwar alle Macht zu besitzen, als Individuen jedoch fühlen sie sich machtlos. Dies hängt mit der Konstruktion von »Männlichkeit« zusammen, die so eng definiert ist, dass nur ein Bruchteil aller Männer davon profitieren kann, wohingegen der Rest, etwa aufgrund von Sexualität, Ethnie, Klasse oder Alter, entmachtet wird.¹² Das Gefühl der Machtlosigkeit wird dann oft mit dominantem Verhalten kompensiert.

»[...] the same system that puts men at an advantage in society is essentially the same system that limits them, inhibits their growth and eventually leads to their break down. [...] The fact is that patriarchy disempowers the majority of men. It is of course a system that grants men privilege, however, it is not beneficial to the majority of men. [...] However, as much as patriarchy disempowers men, it disempowers women to a greater degree. And so many men hold on to that entitlement and privilege, as a means of feeling superior to another person.«¹³

Das stereotype Männlichkeitsbild begünstigt dabei nicht nur gewalttätiges Verhalten und führt zu Unterdrückung anderer Gesellschaftsgruppen. Es übt außerdem großen Druck aus, einer starren Geschlechterrolle zu folgen und der sogenannten *Man Box* zu entsprechen, jenem »begrenzte[n] Raum, in dem sich normgerechte Männlichkeit bewegen kann«.¹⁴ Das kann zur Folge haben, dass Gefühle wie Empathie, Schmerz oder Trauer nicht zugelassen bzw. nicht angemessen ausgedrückt werden. Dadurch wird der Aufbau enger, solider Beziehungen gehindert, was bis zur emotionalen Deprivation führen und starke, negative Auswirkungen auf die psychische Gesundheit haben kann.¹⁵ Außerdem begünstigt die *Man Box* das Vermeiden bestimmter – vor allem feminin konnotierter – Verhaltensweisen, wodurch die volle Entfaltung des eigenen Identitätsausdrucks gehemmt wird. Dabei gilt anzumerken, dass ein solches Männlichkeitsbild nicht nur von den in unserer Gesellschaft vorherrschenden, patriarchalen Strukturen gestützt, sondern auch von den Medien bestärkt und in der Erziehung aufrechterhalten wird. Aussagen wie »Sei ein Mann« und »Jungen weinen nicht« sind Ausdruck genderspezifischer Kindessozialisation.¹⁶

TRANS-ITIONING MASCULINITY

Doch nicht alle Aspekte des normativen Männlichkeitsbildes sind negativ einzuschätzen: Viele Werte wie Stärke, Kraft und Mut sind per se nicht schlecht. Solche normativen Verhaltensweisen müssen stets in Relation zu den situativen Umständen gesetzt und verstanden werden.¹⁷ Aktuelle Theorien und Konzepte, beispielsweise über sogenannte *equality masculinities*, die auf ein egalitäres Verhältnis zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit bauen, setzen genau an diesem Punkt an und stellen den rein destruktiven Charakter von Männlichkeit infrage.¹⁸ Gerade in der heutigen, sich konstant verändernden Gesellschaft *kann* die Definition von Männlichkeit nicht als starr verstanden werden: Sie ist abhängig von sozialen, kulturellen und ökonomischen Faktoren sowie von Raum und Zeit.¹⁹ Kimmel betont dabei vor allem den fluiden Charakter von Männlichkeit und begreift dies als große Chance: »Men, both individually and collectively, can change.«²⁰

Indem das Patriarchat und die vorherrschende Norm von Männlichkeit hinterfragt und der Angst vor Entmannung entgegengewirkt wird, kann ein Verständnis entwickelt werden, welches Männlichkeit und Weiblichkeit nicht als etwas Komplementäres, sondern als Punkte eines breiten Spektrums sieht. Dies würde es ermöglichen, aus der Gänze des menschlichen Potenzials zu schöpfen, was wiederum Anreiz für Wandel schaffen und ein *trans-itioning* des Männlichkeitsbegriffs einleiten könnte. Verschiedene Hilfsorganisationen sowie soziopolitische Bewegungen wie die des Feminismus und vor allem der Queer-Community haben dazu bereits einen großen Beitrag geleistet und aufgezeigt, »that masculinity is not a style, that it is fungible, that it can exhibit variations not only within set populations but even within one individual's life, and, most profoundly, that it is not necessarily tied to biological sex«.²¹

DEGENDERING AND RECOMPOSING²²

Was also, wenn das Konzept der Männlichkeit erweitert und diversifiziert werden würde? Liegt der Schlüssel des Problems in einer Dekonstruktion von Gender – in der Auflösung der festen Grenzen zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit? Connell entwickelt in ihrem Buch *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten* das Konzept des *degendering and recomposing*. Dabei nimmt sie Bezug auf die im feministischen Diskurs über Gleichheit und Differenz der späten 1970er Jahre behandelte Problematik der Gendergleichheit: Gleichheit kann zu Vereinheitlichung führen und damit zur Folge haben, dass alle Differenzen – positive wie negative – ausgelöscht werden. Um dem entgegenzuwirken, sei es von großer Bedeutung, das

Erbgut der Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit im Gleichstellungsprozess nicht zu verlieren. Stattdessen sollen diese erweitert und neu kombiniert werden, um eine Dekonstruktion von Gender zu ermöglichen, die nicht alle Unterschiede beseitigt.²³ Bezieht man dies auf das Konzept der Männlichkeit, würde ein fluides Spektrum an Möglichkeiten entstehen, ohne Werte und Normen des heteronormativen Mannes zu unterschlagen. Dieser Vorgang sollte jedoch nicht nur auf einer gesellschaftlichen Ebene stattfinden, sondern auch auf einer körperlichen. Es bedarf »einer neuen *Verkörperlichung* [Herv. i.O.] (re-embodiment) für Männer, einer Suche nach neuen Arten des Empfindens, Gebrauchens und Präsentierens von männlichen Körpern.«²⁴

M E N S W E A R

Kann Mode Raum für solche neuen Erfahrungen schaffen? Mode dient als Kommunikationsmittel wie auch als zentrales Medium der Selbstdarstellung. Gertrud Lehnert versteht den Modekörper²⁵ als »wesentliches Medium des performativen Gendering«²⁶: »So werden visuelle Wahrnehmung und Auffassungen von Identität und Geschlecht [...] in hohem Maße von der Kleidermode geprägt und ständig verändert.«²⁷ Es erscheint also sinnvoll, einen Blick speziell auf die Kleidung der Männer zu werfen. Diese hat seit der »Great Male Renunciation«²⁸ gegen Ende des 18. Jahrhunderts, im Vergleich zur Frauenmode, stark an Mannigfaltigkeit verloren. Ausgehend vom Justaucorps entwickelte sich der Anzug, der dann für lange Zeit im Zentrum der männlichen Garderobe stand: Männermode sollte sich auf den Ausdruck eines unverrückbaren Männlichkeitsbildes beschränken und wurde folglich nur als Randerscheinung betrachtet.

Ab der Jahrhundertwende kam es dann jedoch zu einer *Menswear Revolution*²⁹: Die Männermode entfaltete sich zu einer Disziplin, in der die eigene Identität frei erkundet und ausgedrückt werden konnte. Dabei liegt die große Chance darin, dass sie nun in ihrer Gesamtheit – sowohl im Design wie auch in der bildlichen Darstellung, getragen, im schriftlichen Diskurs und als Industrie – in Anlehnung an Michel Foucault als »discursive formation«³⁰ verstanden werden kann: Es entstehen verschiedene, mitunter konkurrierende Herangehensweisen an das Thema *Menswear*. Dies lässt unterschiedliche, individuelle Aussagen zu, wodurch neue Identitätsformen kreierte werden können.³¹

Dass Mode Raum für neue Subjektivität schafft und die Auseinandersetzung mit Bildern modisch gekleideter Männer anderen Männern dabei hilft, neue Formen männlicher Identität auszudrücken, haben Ben Barry und Barbara Phillips mit ihrer Studie »Destabilizing the gaze towards

male fashion models« belegt: »New imagery will enable men to transverse the boundaries and burdens of normative masculinity by enabling them to continue to destabilize gender and sexuality.«³² In Anbetracht dessen stellt sich die Frage, inwiefern sich eine noch größere Vielfalt in der Männermode auf das Verständnis von Männlichkeiten auswirken würde. Kann Mode als Katalysator gesellschaftlichen Wandels dienen?

DAS NEUE BLAU

Die Bachelor-Abschlusskollektion *das neue blau* setzt bewusst an der Schnittstelle von Männlichkeit und Mode an, um mittels Diversifizierung auf der Ebene der Mode die Diversität von Männlichkeiten parallel darzustellen. Die Arbeit befreit sich vom derzeitigen Verständnis des »klassischen Blau« als Metapher für Männlichkeit und entwickelt davon ausgehend ein facettenreiches Spektrum, ohne sich in Gänze vom Blau zu lösen. Es entsteht eine Eigenständigkeit in der Vielfalt des Blaus, die jedoch nicht als Gegensatz zu oder als Ausschluss anderer Farben verstanden werden soll. In der Konzeptentwicklung wurde zunächst nach aktuellen Codierungen geforscht, die eine genderfokussierte Positionierung provozieren. In einer breiten, visuellen Recherche wurden die binären Systeme untersucht und Elemente aus der Modewelt gefiltert, die allgemein unter »männlich« und »weiblich« klassifiziert werden. Dabei spielten nicht nur bestimmte Kleidungsstücke eine Rolle, sondern auch Materialität, Details und Farben. Es entstand ein Konzeptkreis (Abb. 1) mit zwei gegensätzlichen Polen – Blau und Rosa – und einem fluiden Bereich dazwischen. Diese Übersicht wurde Grundlage für das Einleiten des eigenen Designprozesses, für die Dekomposition von vestimentären wie körperlichen Codes, für »Ent-Netzung«, um dann im nächsten Schritt spielerisch eine Re-Komposition, eine »Neu-Vernetzung« zu erproben.

Anzug, Hemd, Jeans, Blumann, Tanktop, Herrenmantel – Kleidungsstücke, die üblicherweise mit der männlichen Garderobe in Verbindung gebracht werden, wurden für den Gestaltungsprozess als »baseline blue« definiert und dienten als Ausgangspunkt für die Formentwicklung. Daraus haben sich folgende drei Ansätze entwickelt: Zunächst wurde mit dem Element des »Sich-das-T-Shirt-über-den-Kopf-Ziehens« gespielt: Der vordere Saum des Oberteils wird dabei über den Kopf gestülpt, wodurch der Oberkörper und besonders die Brust betont werden. Überträgt man dieses Vorgehen auf das Hemd, entsteht im Rücken ein Ausschnitt, der an ein weibliches Abendkleid erinnert und im Kontrast zur Vorderansicht steht (Look 1). Der zweite Punkt spielt mit dem Mergen zweier sich kontrastierender Kleidungsstücke. So wurde beispielsweise ein Männer-String über ein



1 Konzeptkreis *das neue blau*



2 Line-up *das neue blau*

Sakko gezogen (Look 2). Platziert man den String so, dass er im Sakkoschlitz in der hinteren Mitte sitzt, entsteht eine neuartige Form des Einteilers. Ausgelöst durch die Taillierung des Strings bildet die Mehrweite des Sakkos im unteren Bereich eine Art Schößchen, ein weiblich konnotiertes Element. Der dritte Formfindungsansatz spielt mit der Idee der Transformation: Durch das Fallenlassen des über den Schultern liegenden Herrenmantels verwandelt sich Look 5 in ein Kleid, das den Mantel als Schleppe hinter sich herzieht.

So entstehen nicht binär definierbare Hybride, die sich in dem fluiden Bereich zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit bewegen. Die entwickelten Einzelteile werden daraufhin zu Looks zusammengestellt, die mittels Styling abgerundet werden und ins finale Line-up (Abb. 2) der Kollektion münden. Das Konzept des *degendering and recomposing* ermöglicht es dabei, in allen Bereichen des Designprozesses stets – wenn auch teils nur subtil – den Bezug zum Blau zu wahren und unterschiedliche Potenzierungen zu erarbeiten. Dadurch entsteht letztlich eine große Variationsbreite: Das Blau wird zu einem bunten Spektrum.

VON BLAUEM UND ROTEM

das neue blau sucht nach einer Möglichkeit, wie ein vielfältiges Bild koexistierender Männlichkeiten gedacht werden kann, um ein Zeichen für mehr Akzeptanz zu setzen. Männlichkeit sollte im Plural und als wandelbar verstanden werden: So, wie sich das Lieblingskleidungsstück oder die Lieblingsfarbe im Laufe des Lebens ändern kann, kann auch der persönliche Ausdruck von Männlichkeit verschiedene Formen annehmen. Die Diversifizierung von Männlichkeit hat aus meiner Sicht das Potenzial, Geschlechter-subjektivitäten grundlegend infrage zu stellen und damit einen Wandel auszulösen, der mehr Freiräume schafft: Freiräume für eine selbstbestimmte Auseinandersetzung mit der eigenen Identität und dem eigenen Gender – für eine Zukunft, in der Blau nicht mehr nur blau ist, sondern auch grün, schwarz, gelb, beige, rosa, lila, orange, fliederfarben, grau, pink, türkis, weiß, rot ...

1 <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/masculinity> (Zugriff: 29.1.2022).

2 Vgl. Pardo, Alona: »Performing Masculinities«, in: Alona Pardo / Barbican Art Gallery / Martin-Gropius-Bau (Hg.): *Masculinities. Liberation through Photography* (Ausst.-Kat. Barbican Art Gallery, London / Gropius Bau, Berlin); München / London / New York 2020, S. 9–18, hier S. 10.

3 Auch wenn dies im alltäglichen Sprachgebrauch (noch) nicht der Fall ist, findet zumindest in der geschriebenen Sprache ein »Herantasten« an die Pluralform »Männlichkeiten« statt. Das Heft der Bundeszentrale für politische Bildung vom Mai 2020 zum Beispiel titelt

Geschlechterdemokratie und setzt sich auch mit Männlichkeiten auseinander. Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): *Geschlechterdemokratie (= Informationen zur politischen Bildung, Bd. 1/2020, Heft 342)*; Bonn 2020.

4 Bussemaker, Jet / Hermes, Joke / Tonkens, Evelien: »Het doorbreken van mannelijkheid als stilzwijgende norm. Inleiding op het thema«, in: *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* 2 (1995), S. 115–131, zitiert nach: Tricht, Jens van: *Warum Feminismus gut für Männer ist*; Berlin 2019, S. 29.

5 Tricht 2019 (wie Anm. 4), S. 21.

6 Weitere bedeutende Wissenschaftler:innen des Sozialkonstruktivismus sind u.a. Lynne Segal, Jonathan Rutherford und James W. Messerschmidt.

7 Vgl. Kimmel, Michael S.: »Masculinity as Homophobia – Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity«, in: Abby L. Ferber / Kimberly Holcomb / Tre Wentling (Hg.), *Sex, gender, and sexuality: The new basics. An anthology*; New York 2009, S. 58–70, hier S. 62, 64–67.

8 Connell, Raewyn: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, hg. von Meuser, Michael / Müller, Ursula (= *Geschlecht und Gesellschaft, Bd. 8*); Wiesbaden 2015, S. 124.

9 Vgl. ebd., S. 130.

10 Ebd., S. 136.

11 *Male privilege* bezieht sich auf Vorteile und Rechte auf sozialer, politischer wie wirtschaftlicher Ebene, die Männern allein aufgrund ihres Geschlechts zugeschrieben werden.

12 Vgl. Kimmel 2009 (wie Anm. 7), S. 67–69.

13 Bola, J.J.: *Mask Off. Masculinity Redefined*; London 2019, S. 8, 62.

14 Tricht 2019 (wie Anm. 4), S. 82.

15 In der Dokumentation *The Mask You Live In* (USA 2015, R: Jennifer Siebel Newsom) weist Dr. Niobe Way auf Folgendes hin: »[...] at the exact age we begin to hear emotional language disappear in boys narrative in the national data, that's exactly the age boys begin to have suicide rates higher by five times than girls.« Newsom 2015, zitiert nach Bola 2019 (wie Anm. 13), S. 37.

16 Vgl. Urwin, Jack: *Boys don't cry. Identität, Gefühl und Männlichkeit*; Hamburg 2019, S. 53–74.

17 So kann es durchaus wichtig sein, in manchen Situationen Tränen zurückhalten zu können, was aber nicht ausschließen sollte, dass in anderen Momenten die kathartische Funktion des Weinens nicht von essenzieller Bedeutung ist. Vgl. ebd., S. 69 f.

18 Vgl. Messerschmidt, James W.: »Engendering Gendered Knowledge: Assessing the Academic Appropriation of Hegemonic Masculinity«, in: *Men and Masculinities* 15 (2012), S. 56–76, hier S. 73.

19 Vgl. Hines, Sally: *Wie ändert sich Gender? Große Fragen des 21. Jahrhunderts*, hg. von Taylor, Matthew; München 2019, S. 69. Siehe auch: Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*; Frankfurt am Main 1991, S. 165 f.

20 Kimmel 2009 (wie Anm. 7), S. 59.

21 Katz, Jonathan D.: »Queering Masculinity«, in: Pardo / Barbican Art Gallery / Martin-Gropius-Bau 2020 (wie Anm. 2), S. 43–50, hier S. 43.

22 Diese Begriffe gehen zurück auf Raewyn Connell. Vgl. Connell 2015 (wie Anm. 8), S. 302–304.

23 Vgl. ebd., S. 302 f.

24 Ebd., S. 302.

25 »Der Modekörper ist mehr als eine textil modellierte Körperskulptur. Er wird zur Substanz von Identität, indem er kulturelle Normen auf das Subjekt überträgt. [...] Das Konzept Modekörper schließt alle Sinneseindrücke und Wahrnehmungsmöglichkeiten sowie die mit diesen verbundenen Zuschreibungen und Wertungen von Ästhetik, Gender und sozialer Zugehörigkeit der Subjekte in das Verständnis der Kleid-Körper-Beziehung mit ein [...]«

Lehnert, Gertrud: *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*; Bielefeld 2013, S. 51 f., zitiert nach Burde, Julia: *Die Begradigung der Taillenkontur in der Männermode (= Fashion Studies, Bd. 9)*; Bielefeld 2019, S. 16 f.

26 Burde 2019 (wie Anm. 25), S. 19.

27 Lehnert 2013 (wie Anm. 25), S. 51.

28 Flugel, John Carl: *The Psychology of Clothes*; London 1930, S. 110.

29 Jay McCauley Bowstead, Hochschuldozent für Kultur- und Geschichtswissenschaften am London College of Fashion, spricht in seinem gleichnamigen Buch von ebendieser *Menswear Revolution*. Vgl. Bowstead, Jay McCauley: *Menswear Revolution. The Transformation of Contemporary Men's Fashion*; New York 2018.

30 Ebd., S. 28. Siehe auch: Foucault, Michel: *The Archaeology of Knowledge*; London 1989, S. 117.

31 Vgl. Bowstead 2018 (wie Anm. 29), S. 28.

32 Barry, Ben/Phillips, Barbara: »Destabilizing the gaze towards male fashion models: Expanding men's gender and sexuality identities«, in: *Critical Studies in Men's Fashion 3* (2016), S. 17–35, hier S. 32.

A close-up photograph of a person's face, smiling broadly, showing their teeth. They are wearing a thick, braided necklace with a large, ornate, beaded pendant. The background is a light-colored, draped fabric. The entire image has a green color cast.

MARIAMA DE BRITO HENN

FEMALE MASCULINITY

A photograph of a person wearing a patterned garment, possibly a traditional African dress, with a beaded necklace. The image is heavily blurred and has a warm, yellowish-orange color cast.

SCHWARZE MÄNNLICHKEIT
AUF WEIBLICHEM KÖRPER

Butches, Dykes und Studs, wer sich ein bisschen mit lesbischer Terminologie befasst hat, dem wird bekannt sein, dass es sich hierbei um sich männlich präsentierende Frauen handelt. Dabei machte diese demonstrative Aneignung eines männlich konnotierten Stils und Habitus diese Personen oftmals als eindeutig queer lesbar. So gehörten Butches, Dykes und Studs mit zu den vehementesten Verteidiger:innen queerer Räume.

Die Präsentation von Männlichkeit auf dem weiblichen Körper gibt in ihren verschiedensten Formen einen vielschichtigen Einblick in die Konstruktion von Maskulinität¹ in Bezug auf Race, Klasse und Gender. So spielt Mode nicht nur eine wichtige Rolle in der Darstellung dieser weiblichen Maskulinität, sondern auch bei deren sozialer Verortung. Schwarze, sich maskulin präsentierende Frauen orientieren sich selten an einem bürgerlich weißen Vorbild von Männlichkeit, sondern richten sich nach den, in ihren Communitys, gebräuchlichen Ausdrucksformen von Schwarzer Maskulinität. Da die Schwarze Diaspora kein kultureller Monolith ist, kann sich dieser Ausdruck von Land zu Land und Kultur zu Kultur immens unterscheiden. Für diesen Essay wird ein Fokus auf US-amerikanische Blackness und Schwarze Hyper-Maskulinität als Vorbilder queeren Ausdrucks gelegt. Als Beispiele werden die Musikvideos dreier lesbischer Künstlerinnen herangezogen, Da Brat, Young M.A und Shake 070.

Wenn in diesem Kontext also von Blackness gesprochen wird, umfasst dies kulturelle und soziale Praktiken Schwarzer US-Amerikaner. Blackness, als Konstrukt, ist ein rein US-amerikanisches Phänomen und tief in der Geschichte des Landes verwurzelt. Das systematische Zerschlagen traditioneller Kulturen und Praktiken aus vornehmlich west- und zentralafrikanischen Kulturen hatte zur Folge, dass neue gefunden werden mussten. Diese bildeten das Bindeglied und das spätere Rückgrat der Schwarzen Bevölkerung in ihrem Bestreben nach Freiheit und Gleichheit. US-amerikanische Schwarze Männlichkeit ist auch nur in diesem Kontext zu verstehen. Der Schwarze männliche Körper wurde seit jeher verunglimpft, entmännlicht und verteufelt. Immer zwischen hyper-sexualisiertem *Mandingo* und dümmlichem *Coon*², rassistischen Stereotypen aus dem 19. Jahrhundert, die sich in der einen oder anderen Form bis heute gehalten haben. Mit einem klassisch bürgerlichen Auftreten, in Anzug und Kostüm, bemühte sich die Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre, diesen Bildern entgegenzuwirken.

Das brutale Zerschlagen der Bürgerrechts- wie Black-Power-Bewegung sowie die Ermordung von Dr. Martin Luther King Jr. und Malcolm X hinterließen, trotz gesellschaftlicher Verbesserungen, einen bitteren Nachgeschmack. Die gesellschaftliche Teilhabe schien ungreifbar. Gerade



1 *I'm Your Pusher* – Ice-T, (USA 1988, R: Rick Elgood)

für Schwarze Männer hieß dies, die Versprechen der Männlichkeit von Macht, Einfluss und Sicherheit blieben ihnen verwehrt. Selbst wenn sie den Regeln der bürgerlichen weißen Gesellschaft folgten.

Ein neues Vorbild der Männlichkeit sollte aus dieser Erkenntnis entspringen, der Pimp (Zuhälter). Publikationen wie Iceberg Slims (Robert Beck) *Pimp. The Story of My Life* von 1967 und Blaxploitation-Filme wie *Willie Dynamite* (1974) und *Dolemite* (1975) verfestigten das Image des super maskulinen Zuhälters in der Schwarzen Pop-Kultur. Gekennzeichnet durch auffällige und extravagante Outfits, ergänzt durch teuren Schmuck, luxuriöse Autos und natürlich einen Harem von Frauen, stellte die Rolle des Zuhälters ein demonstratives Abwenden vom unerreichbaren Idealbild weißer Männlichkeit dar. Diese Form der Protest-Maskulinität zeichnet sich unter anderem durch das Verstärken bereits vorhandener Charakteristika wie Homophobie, Misogynie, strenge Gendergrenzen und Dominanz aus.³ Dient aber auch als eine Form der Selbstermächtigung, gerade bei marginalisierten jungen Männern.⁴

Diese Hyper-Maskulinität des Pimps prägte folglich auch den aufkommenden Gangsta-Rap, dessen frühe Vertreter wie Ice-T in Figuren wie Iceberg Slim und Dolemite Vorbilder fanden. Aus dem Pimp wurde der Gangsta. In *I'm Your Pusher* von 1988 vergleicht Ice-T seinen kommerziellen Erfolg mit dem Geschäft eines Drogenhändlers: »I'm selling dope in each and every record store.« Im dazugehörigen Musikvideo durchlebt er klassische Szenen eines Gangsters, vom illegalen Handel mit CDs auf der Straße bis zur Auseinandersetzung mit der Polizei. (Abb. 1) Natürlich immer im passenden Outfit, sei es der dünne rote Anzug mit schwarzen



2 Give it 2 You – Da Brat, (USA 1995, R: Michael Merriman)

Akzenten und V-Ausschnitt oder ganz in Schwarz mit Seidenhemd. Auch die Accessoires passen zum Image, demonstrativ hängt eine Goldkette mit Miniatur-Revolver um den Hals, und die Finger zierte eine goldene »14 K Gold«-Aufschrift. Mit dem Aufstieg des Gangsta-Raps erreichte Schwarze Hyper-Maskulinität die breite Masse. Vorbei die Zeiten des hautengen Anzugs, die neue männliche Uniform bestand aus Baggy-Hosen, übergroßen Oberteilen und aufgeplusterten Jacken. Nur der Hang zu teurem Schmuck und Autos blieb erhalten.

Rapper wie Ice Cube, The Notorious B.I.G. und 50 Cent konstruierten damit in der Pop-Kultur Amerikas ein Bild von Schwarzer heterosexueller Männlichkeit, das unwiderruflich mit authentischer Blackness verbunden ist. Dabei nutzen sie gekonnt die Faszination und Angst, die diese extreme Performance von Männlichkeit bei der weißen bürgerlichen Gesellschaft auslöst. Bedient und unterwandert werden hier alte Stereotype von (Hyper-)Sexualität, Distanziertheit und körperlicher Hyper-Maskulinität.⁵

Wenn also Schwarze maskuline Lesben den Stil und Habitus von Schwarzen Männern adaptieren, spielen da oftmals Bilder mit hinein, die bereits mit Klassen- und Race-Zugehörigkeiten belegt sind und als gewalttätig und gefährlich gelesen werden.⁶

Da Brat (Shawntae Harris-Dupart) erreichte als erste weibliche Rapperin in dem bis heute männlich dominierte Genre 1994 Platinum-Status für ihr Debüt-Album *Funkdafied*. Als dritte Single erschien im Oktober desselben Jahres *Give it 2 You*. Das dazugehörige Musikvideo von 1995 setzt die noch junge Künstlerin auf eine Ebene mit den Größen des Genres wie The Notorious B.I.G. und Sean Combs (P. Diddy) sowie Zeitgenossen Too

Short und das Duo Kris Kross. Die Handlung ist schnell erklärt: Da Brat rettet eine langweilige Party mit ihrem gekonnten Auftritt.

In einer weißen extra großen Lederjacke, unter der sie einen mindestens genauso großen grauen Strickpullover trägt, fordert sie erst die dröge Band und dann das stille Publikum zum Feiern auf. Ihr Outfit wird abgerundet von einer tief sitzenden Baggy-Jeans, braunen Timberland-Stiefeln und diamantbesetzter Namenskette. (Abb. 2) Der »OG funk bandit« orientiert sich hier stilistisch an Rappern wie The Notorious B.I.G., der in einem ähnlichen Outfit auf der Party erscheint.

Doch nicht nur stilistisch misst sie sich im Video mit ihren männlichen Counterparts, auch in ihrem Rollenverständnis. Dabei geht das weiter als nur Gestik und Mimik. Das Video fängt damit an, dass sie, gerade erst aufgestanden, ihrer Freundin versichert, dass sie es noch rechtzeitig zu deren Feier schafft. Dort angekommen trifft sie, zur Verzweiflung der Gastgeberin, auf eine lahme Party. Da Brat schreitet mit einem beiläufigen »I got you babe« zur Bühne und rettet die Stimmung.

1995 war Da Brat noch 25 Jahre von ihrem Coming-out entfernt, dabei betonte die Künstlerin in einem Interview mit *VIBE*, dass ihre Sexualität zwar ein offenes Geheimnis gewesen sei, doch im homophoben und frauenfeindlichen Klima des 1990er-Jahre-Hip-Hops ein Coming-out ihr Karriereende bedeutet hätte. Ähnlich verhält es sich mit Queen Latifah, einer ihrer Zeitgenoss:innen. Wie schon Jack Halberstam schrieb, »although we seem to have a difficult time defining masculinity, as a society we have little trouble in recognizing it [...]«. ⁷ Die Performance von Maskulinität durch den weiblichen Körper wird in ihrer Umgebung mit den Konnotationen von Männlichkeit gelesen, also als stark, selbstbewusst und aggressiv. Weibliche Maskulinität dient somit nicht nur dem Ausdrücken einer möglichen Sexualität, sondern auch als Form einer gewissen Selbstermächtigung. Frauen nehmen sich, ähnlich ihrem männlichen Gegenüber, in ihrer Performance von (Hyper-)Maskulinität auch einen gewissen Anspruch an Teilhabe und Selbstbestimmung heraus. ⁸

Fast 20 Jahre später gelang Young M.A (Katorah Kasanova Marrero), einer offen lesbischen Rapperin, mit ihrer Single *Oooooo* 2016 der Durchbruch. Als sie 2021 *Don Diva* mit der Rapperin Rubi Rose rausbringt, ist sie schon längst nicht mehr aus der Szene wegzudenken. Im Video huldigt die Musikerin einem der erfolgreichsten New-School-Rapper der 1980er Jahre, LL Cool J. Der Rapper wurde, neben seinem musikalischen Einfluss, vor allem für seine Physis bekannt. In seinen späteren Musikvideos präsentierte er sich oft in hautengen Oberteilen oder ganz ohne, während er betörende

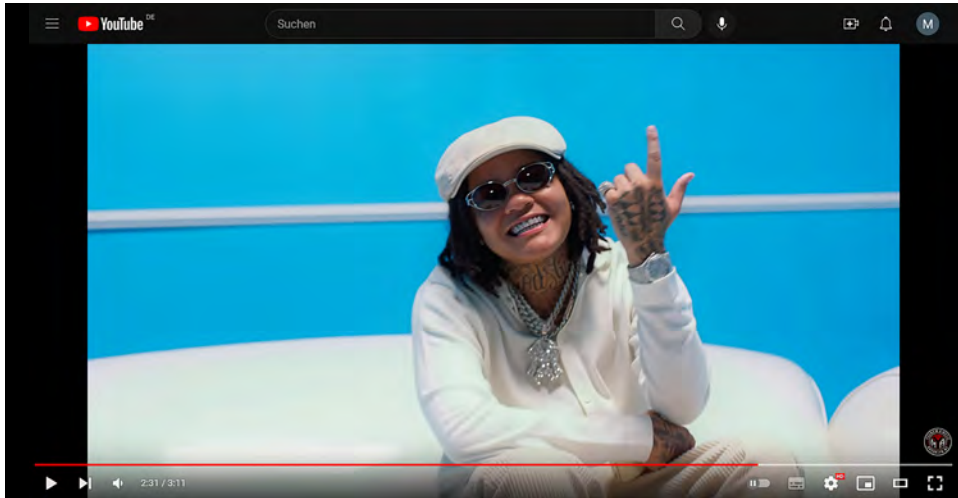
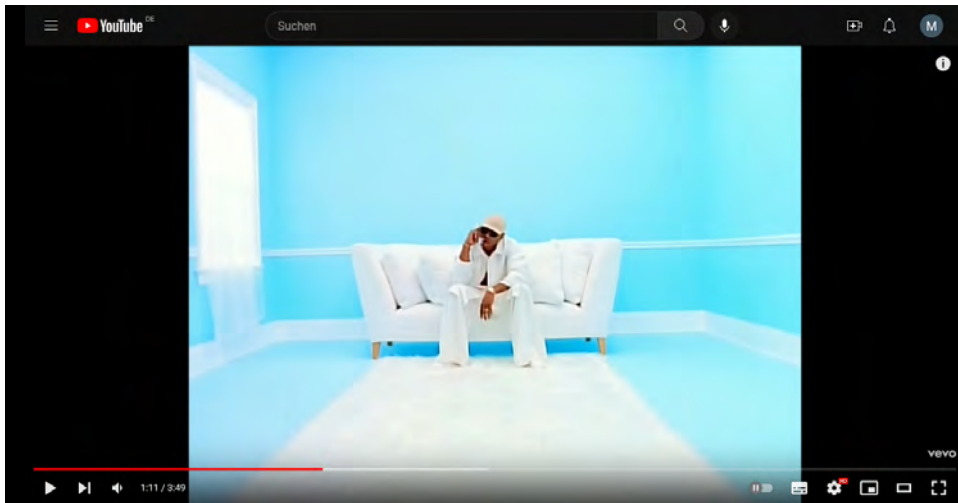
Liebeserklärungen oder explizite Beschreibungen seiner sexuellen Fertigkeiten von sich gab. *Ladies Love Cool James* wurde damit der erste Pin-up-Boy des Hip-Hop. Seine Performance von Hyper-Maskulinität richtete sich nach dem Erreichen seines kommerziellen Erfolgs und Status in der Szene eher an das weibliche Publikum.

Ähnlich verhält es sich mit Young M.A., wie LL Cool J bezieht sie sich in ihren Texten gerne auf ihre sexuellen Fähigkeiten, wobei sie selbst hier lyrisch ihren männlichen Gegenübern in nichts nachsteht, von Gewaltbildern »first i beat a n*** up then I beat the coochie though« bis hin zu misogynen Rollenverständnissen »hoes can't tell me shit, i wear the big drawers«.

Auch in ihren Outfits referenziert Young M.A. LL Cool Js Video zu *Doin' it* (ein nicht weniger expliziter Song von 1995). Ob im lila Anzug mit Fedora oder sportlich vorm Luxus-Wagen, die Rapperin ist in ihrer Darstellung noch extremer, in ihren Gesten noch expliziter, in ihren Accessoires noch auffälliger. LL Cool J wirkt im Vergleich mit Young M.A. in seinem weißen Outfit fast schon schlicht, sind die weite Hose und das nicht geknöpfte Hemd doch nur mit dünner Goldkette an Hals und Arm geschmückt. (Abb. 3, 4) Demgegenüber trägt Young M.A. gleich zwei dicke diamantbesetzte Silberketten am Hals, samt New-York-Yankees-Anhänger. Weitere Diamanten schmücken ihre Uhr und die Grillz (Zahnkappen). Die weite weiße Cordhose kombiniert sie mit einem weißen Henley-Shirt und Schiebermütze.

Young M.A. bedient in vielerlei Hinsicht auch außerhalb ihres Kleidungsstils Hyper-Maskulinität, mit ihrem Fokus auf sexuelle Fähigkeiten und Errungenschaften, ihren oftmals gewaltverherrlichenden Texten und ihrer Zurschaustellung von ökonomischem Erfolg. Auch die negativen Züge, wie Homophobie, ziehen sich durch ihre Texte: »fuck your man he a dick eater«. Die Performance von Hyper-Maskulinität durch Schwarze lesbische Frauen bedient sich oft derselben Mechanismen der Abgrenzung zum Femininen durch Homophobie und Misogynie.

Im letzten Jahrzehnt brechen Künstler:innen wie Kendrick Lamar, Tyler, The Creator, und Lil Uzi Vert mit dem Konzept der Hyper-Maskulinität im Hip-Hop. Themen wie toxische Männlichkeit, Gender und Sexualität werden lyrisch wie stilistisch ausgehandelt. In einem seiner neuesten Videos, *Rich Spirit* (2022), beendet Kendrick seine Performance in einem mit weißen Strasssteinen besetzten Anzug. Seine Bewegungen tanzt er weich statt hart. An seinen Ohren hängen fast schon feminin wirkende, kurze Diamantketten. Der Anzug, wie seine Bewegungen, ist fließend, soll ihn weder größer machen noch auf einen muskulösen Körperbau hinweisen. Kendrick verarbeitet in seinem Album *Mr. Morale & The Big Steppers* (2022) seine Erfahrungen

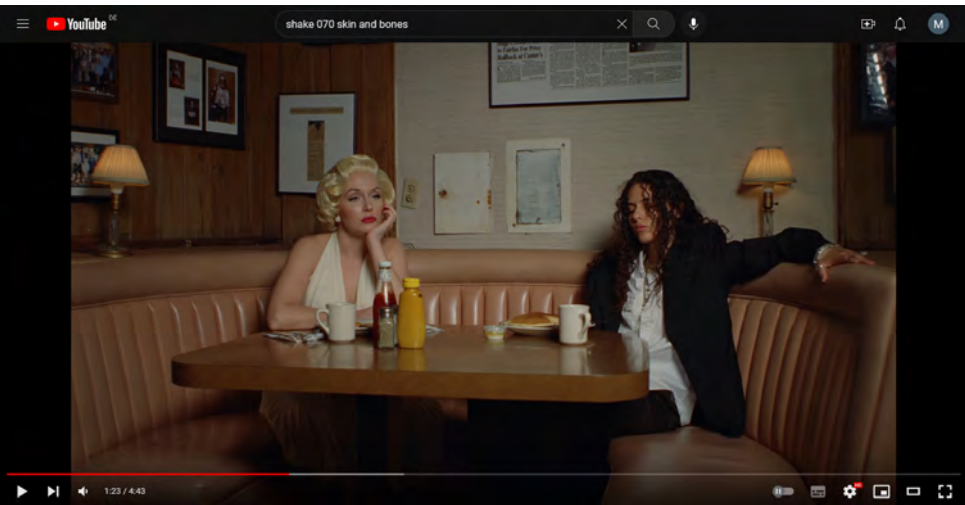
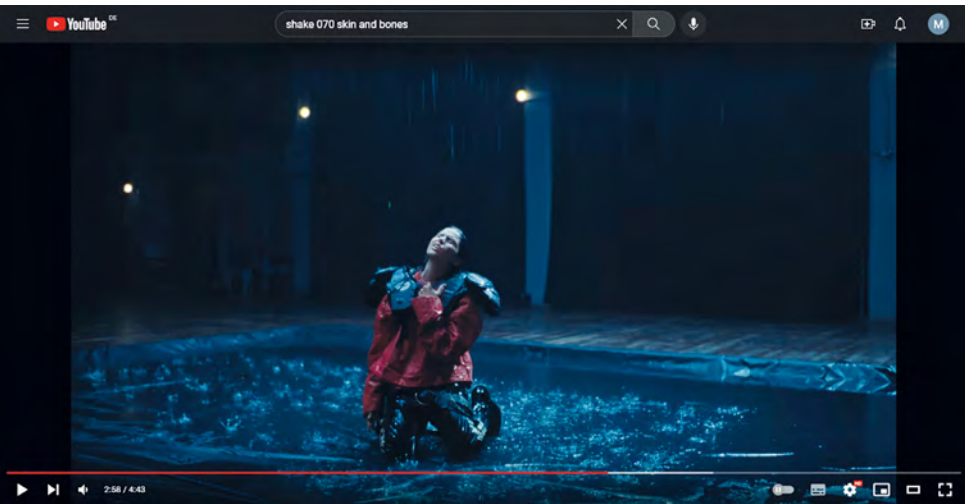


3 *Doin' it* – LL Cool J, (USA 1996, R: Hype Williams)

4 *Don Diva* feat. Rubi Rose – Young M.A., (USA 2021, R: Jake The Shooter)

als Schwarzer Mann und Vater in Amerika. Wie toxische Maskulinität ihn und seine Familie fast gebrochen hätte und er durch Therapie und spirituelle Hilfe einen besseren Umgang mit sich und seiner Männlichkeit gefunden hat. In vielerlei Hinsicht spricht er damit Themen an, die in der Schwarzen Community nach wie vor verpönt sind.

Tyler, The Creator, und Lil Uzi Vert zeigen, dass das Aushandeln von Sexualität und Gender oftmals mit dem hyper-maskulinen Männerbild kollidiert. Fiel Tyler, The Creator, zu Anfang seiner Karriere mit homophoben und gewalttätigen Texten auf, war im Video zu *A Boy is A Gun* (2019) kommentarlos ein junger Mann das Objekt seines Herzschermerzes. Tyler, The Creator,



5, 6 *Skin and Bones* – 070 Shake, (USA 2022, R.: Noah Lee)

der hier als sein Alter Ego IGOR auftritt, trägt auffallend einen pastellgrünen Anzug mit Goldketten um den Hals und ein türkisfarbenes Buchstaben-Armband, während er seinem Liebhaber hinterherläuft.

Ein Spiegelbild dieses neuen Aushandelns von Männlichkeit ist Shake 070 (Danielle Balbuena). In ihrem Video zur Single *Skin and Bones* von 2022 setzt sich die Künstlerin von Beginn an als Gegenstück zur klassischen weißen Weiblichkeit in Szene. Von einem Bild dreier Grazien aus dem frühen 19. Jahrhundert schwenkt die Kamera auf Shake 070 in einem weiten schwarzen Anzug mit klobigen schwarzen Stiefeln. Sie sitzt breitbeinig auf einem Hocker in einem improvisierten Fotostudio auf einer Theaterbühne.

Am Ende der Szene rüstet sie sich mit American-Football-Schulterpads gegen die einsame Dunkelheit des leeren Theaters. (Abb. 5)

Auch im zweiten Outfit, wieder ein schwarzer Anzug, diesmal mit schmalerem Schnitt, und weißes Hemd, setzt sie sich dem klassischen Weiblichkeitsbild entgegen. Das Set-Design lässt auf eine Date-Situation deuten, ihr Gegenüber ein aktuelleres Bild erstrebenswerter Weiblichkeit, Marilyn Monroe bzw. eine Marilyn-Darstellerin. (Abb. 6)

Shake 070 bedient sich nicht mehr der klassischen Bilder Schwarzer Hyper-Maskulinität. Thematisch befasst sie sich allerdings dennoch mit dem Gefängnis, das diese Hyper-Maskulinität darstellt. Denn während diese im Hip-Hop langsam aufbricht, scheint ein solcher Diskurs im Sport noch fern. Die Schulterposter, die wie eine Rüstung anmuten, scheinen sie zeitweise zu erdrücken. Bis sie sich von den Schulterpolstern und ihrer Maske befreit.

Jack Halberstam hatte mit seiner Beobachtung vielleicht ganz recht, dass weibliche Maskulinität und diesem Fall Schwarze weibliche Maskulinität, einen einzigartigen Einblick gewährt in die Mechanismen, wie Männlichkeit konstruiert und dekonstruiert wird.

1 Vgl. Halberstam, Jack: *Female Masculinity*; Durham 1998.

2 Rassistische Karikaturen Schwarzer Menschen wie der *Coon* entstanden zur Zeit des transatlantischen Sklavenhandels und halten sich teilweise bis heute. Diese Karikaturen dienten unter anderem der Kommodifizierung Schwarzer Menschen, indem sie sie als dümmlich, bestialisch, faul usw. darstellten, um zu rechtfertigen, dass diese ohne die Führung des »weißen Mannes« dem Tier näher wären als dem Menschen. Die Essenzen einiger dieser Stereotypen lassen sich bis heute in den Medien finden.

3 Vgl. Walker, Gregory Wayne: »Disciplining Protest Masculinity«, in: *Men and Masculinities*, Vol. 9, Nr. 1 (2006), S. 5–22.

4 Vgl. Majors, Richard / Mancini Billson, Janet: *Cool Pose. The Dilemmas of Black Manhood in America*; New York u.a. 1992.

5 Vgl. Gray, Herman: »Black Masculinity and Visual Culture«, in: *Callaloo*, Vol. 18, Nr. 2 (1995), S. 401–405.

6 Vgl. Moore, Mignon: »Lipstick or Timberlands? Meanings of Gender Presentation in Black Lesbian Communities«, in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 32, No. 1 (2006), S. 113–129.

7 Halberstam 1998 (wie Anm. 1), S. 1.

8 Vgl. Kiesling, Elena: »The Missing Colors of the Rainbow. Black Queer Resistance«, in: *European Journal of American Studies* (2017); Walker 2016 (wie Anm. 2).



CARLOTA CASTELLA | GUTIÉRREZ,
LOU GATTLEN, NILS LANGE, JÖRG WIESEL

PER/ TRANSFORMING FASHION



UNLEARNING GENDER. EINE SKIZZE

JW: Die März-Ausgabe 2023 des *Frankfurter Allgemeine Magazin* zeigt die französische Schauspielerin Isabelle Huppert auf der Titelseite, darunter die thematische Aufmachung des ganzen Hefts: »Über Männer. Isabelle Huppert in Herrenmode«¹. Dem Shooting mit Isabelle Huppert² ist ein Interview mit der Schauspielerin beigefügt, das Annabelle Hirsch geführt hat. Madame Huppert trägt u.a. einen Mantel von Balenciaga, eine Hose von Giorgio Armani Homme, Handschuhe von Gucci, Kaschmirpullover von Jil Sander, ein Lederkleid von Hermès, eine Hose von Nensi Dojaka: Das Magazin hat sich ausschliesslich an Markt dominierenden Labels und deren »Herren«-Linien orientiert. Die »Frau für Ambivalenzen«,³ als die Huppert mit grosser journalistischer Geste inszeniert wird, hat vor genau dreissig Jahren Virginia Woolfs schillernde Figur Orlando gespielt: Orlando wechselt die Geschlechter wie die Zeiten und Jahrhunderte, hat Liebschaften und war, in der Regie von Robert Wilson, vor allem stimmlich »ambivalent«. Unter Bezugnahme auf die Untersuchungen von Roland Barthes zur Stimme haben Wilson und Huppert eine geschlechtliche Zuordnung der Stimme negiert; Isabelle Huppert hatte das bei Woolf und Wilson immer noch in eine Dramaturgie und Narration der geschlechtlichen Binaritäten eingespannte Szenario besonders akustisch in der »Rauheit der Stimme« evoziert.⁴ Ein Jahr zuvor hatten Sally Potter und ihre Hauptdarstellerin Tilda Swinton in ihrer Orlando-Verfilmung den Hauptakzent weniger auf stimmliche Ambiguitäten, denn auf Kostüme und ihre vermeintlich geschlechterspezifische Semantik gesetzt. Im Rückblick auf den Film und im Kontext der von Swinton 2019 kuratierten Ausstellung *Orlando*⁵ äusserte sich Tilda Swinton deutlich pointierter, zumal die dort gezeigten Arbeiten signifikant queere Positionen vorstellten:

»Für mich hat Orlando deshalb weniger mit dem Geschlecht zu tun als mit der Flexibilität des völlig wachen und empfindsamen Geistes. Die Ausstellung sowie das Heft sind eine Hommage an diese Unbestimmtheit und Grenzenlosigkeit. Sie zelebrieren eine umfassende und expansive Vision des Lebens, wie sie von den hier versammelten, außergewöhnlichen Künstler_innen vorgelebt wird.«⁶

CCG: Popular knowledgelinks self-presentation with the social definition of sexual identity. Therefore, as it was essential to self-present as your given binary gender in order to show your given sexual identity, it was also essential to use the same tools to dismantle the rules of the illusory rigid heterosexuality. Gendered clothes are the result of society's intention

to build and sustain an order based on sexual segregation and heterosexual male-oriented desire. While sexual identity is fluid and ambiguous, self-presentation enables dissident identities to broaden their possibilities of existence within a patriarchal society, by making themselves noticeable and thus taking up space. Hence, adopting a look which was visibly different to that of heterosexual women played a central part in the forming of a lesbian identity. That is because garments put the body in conversation, opening a dialogue between its apparent nature and the cultural context it is confined in. Clothes work as an element of transformation, changing the unprocessed »woman« and »man« into the processed femininity and masculinity.

Accordingly, gendered self-presentation functions to incite and support heterosexual desire, which is understood as the attraction of opposites. In this binary self-presentation, clothes for women are seen as unnatural or unpractical and as sexual, in contrast to the understood naturalness and functionality of clothes for men. This difference makes a clear distinction between how each binary gender is supposed to navigate society. Still nowadays the male fashion ideal is mainly connected to power, physical power conveyed through leisure attire and economic power showed through the use of the three-piece suit. Physical and economical power are perceived as attractive, thus constituting a man's sexual desirability. On the contrary, a woman's sexual attraction still exists in her ability to make herself into a



1 Lou Gattlen, »I am the cow climbing the mountain slopes that hides from human eyes«, BA Thesis Mode-Design 2023



2 Lou Gattlen, »I am the cow climbing the mountain slopes that hides from human eyes«, BA Thesis Mode-Design 2023

3 Carlota Castella, »ternura y resistencia; mi tributo a la lesbianidad«, BA Thesis Mode-Design 2023

Huppert an den Körper gelegt wird, und diese von der Schauspielerin in einem Prozess des Nicht-Identifizierens mit ihren Rollen⁷ und den Kostümen (Kleidern) der Figuren steht, bleibt die grosse Leerstelle des Artikels und schreibt damit unreflektiert eine Binarität der Geschlechter und deren mediengestützte Repräsentation fest und fort. (Abb. 1, 2, 3)

JW: Das ist auch deswegen umso bemerkenswerter, als es bereits in den 1990er Jahren – angeregt natürlich durch die Arbeiten Judith Butlers – Diskussionen gab, die die Binarität der Geschlechter und vor allem ihre kulturellen und politischen Repräsentationen infrage stellten. Von Juni bis September 1994 haben Hedwig Saxenhuber und Astrid Wege im Münchner Kunstverein die Ausstellung *Oh boy, it's a girl! Feminismen in der Kunst*, die anschliessend im Wiener Museumsquartier zu sehen war, kuratiert. In

desirable object. Women's fashion, especially the one seen as extremely »feminine«, plays a crucial role in this objectification. As Judith Butler pointed out, those physical expressions which mis-perform gender have the potential to break with the law of heterosexual coherence and consequently reveal its fabricated nature.

NL: Zurück zu Isabelle Huppert. Interessant ist ja, dass das Interview in keiner Weise die im Titel unterstellten Ambivalenzen auf das Spiel Hupperts und schon gar nicht auf die inszenierte Fotostrecke bezieht. In welchem Zusammenhang die präsupponierte Geschlechter-Binarität in der Auswahl der Mode, die

ihrem einführenden Aufsatz des Katalogs stellt Marie-Luise Angerer unmissverständlich klar:

»Und dieses Wissen betrifft auch die Zuschreibung / Festsetzung von weiblich / männlich, dass sie nicht das sein müssen, was man glaubt / sieht, dass sie auf anderes verweisen können, dass dieses andere als Potentialität eingeholt und nicht verdrängt wird.«⁸

LG: Die Konstrukte der Geschlechterbinarität und der Heterosexualität werden bedingungslos akzeptiert und erfordern keine Beweise, sie werden als Grundlage, als Norm gesetzt und bilden den inszenierten Ursprung. Sich von diesem Konstrukt abzuwenden, zu entfallen, ist ein radikaler und einer von Sanktionen behafteter Schritt, und genau deswegen bedeutet Trans*sein, radikal zu sein. Denn wir rütteln an genau dieser Grundlage, wir reißen die Grundlage auf, wir bringen Risse ins Fundament und hinterfragen die Norm. Trans*Körper sind fragmentarisch und in sich widersprüchlich, es sind Körper, die das Geschlecht und seine Beziehung zu Rasse, Ort, Klasse und Sexualität neu ordnen; Trans*Körper sind Körper, die palimpsestische Identitäten darstellen. Trans*Körper bringen Heterosexualität und die Geschlechterbinarität in eine Erklärungsnot und in eine Existenzkrise. Trans*sein ist ein Zittern und ein Beben. Trans*sein bedeutet abtrünnig zu werden. Durch die Inszenierung und Vermarktung von Heterosexualität definiert und unterstützt die Mode die Aufrechterhaltung der Norm der heteronormativen Körper und Beziehungen. Alle Körper, die dieser Norm entfallen, werden gebrandmarkt und als falsch bezeichnet. Im Versuch, die Bedeutung der Mode im Regime des heteropatriarchalen Regimes zu benennen und zuzuordnen, fällt es schwer, die verschiedenen Machtkonstrukte des Regimes und dessen Methoden der Einflussnahme und Beeinflussung zu trennen: Sie schwimmen zu einem großen Konstrukt. Deswegen sollen sie und können sie nicht getrennt und unterschieden werden.

NL: Am 11. Februar 2023 haben 23 Designer:innen des Studiengangs Mode-Design BA der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel ihre Abschlussarbeiten inszeniert und performt. Sie präsentierten ihre Projekte und ihre gestalterischen Visionen in einem Fashion Live Act. Es ist das Finale einer intensiven Studienzeit und gleichzeitig der Start in die Zukunft. »Doing Fashion« ist eine Kultur und Modedesign eine kulturelle Praxis. Wie koordinieren wir ästhetische und zirkuläre Methoden und Abläufe, wenn wir Mode machen? Und wie begegnen wir Forderungen



4, 5 Carlota Castella, »ternura y resistencia; mi tributo a la lesbianidad«, BA Thesis Mode-Design 2023

nach Diversität und Verantwortung im Kontext postkolonialer Diskurse – und markieren zugleich unseren kritischen Standpunkt? Modedesign spiegelt die ästhetische Vielfalt möglicher Körpergestaltungen. Die 23 Graduates beschäftigen sich mit anderen Körpern der Mode inmitten von Debatten, die die Konfrontation von Mensch und Maschine neu austarieren.« Ich hatte mir Rebellion nicht aufs Programm gesetzt, ich wollte einfach nur herausfinden, warum man bestimmte Dinge so und nicht anders macht»,⁹ so die erst kürzlich verstorbene britische Modedesignerin Vivienne Westwood in einem undatierten Interview.

JW: »Rebellion« wie zu Zeiten von Vivienne Westwood ist heute vielleicht nicht mehr das zentrale Stichwort, aber »herausfinden« zu wollen, »warum man bestimmte Dinge so und nicht anders macht«, schon. Das trifft auf viele der Abschluss-Thesen 2023 zu: Etwas so – und eben genau so, wie sie es gemacht haben – und nicht anders machen. Oder – wenn wir die Formulierung umdrehen: anders, aber nicht so. Bereits bei Vivienne Westwood waren queere Irritationen der Geschlechter-Binarität sehr präsent; sie hat Modedesign, auch -Ausbildung und -Studium, weltweit stark beeinflusst. Und nicht nur ihre ikonische Persona, sondern auch ihre Expertise auf dem Gebiet historischer Schnitte inklusive deren geschlechtlicher Codierungen und Semantiken haben dazu beigetragen: Sie »vertiefte sich in die historischen Schnittmuster im Archiv des Victoria and Albert Museums wie auch in die Bouchers und Watteaus (der Gemälde des Rokoko also) der Wallace Collection.«¹⁰ Und natürlich beherrschte sie britische

Schneider:innen-Kunst (Savile Row) – und das Spiel mit Normen, Normierungen und dem Unbehagen der Geschlechter.

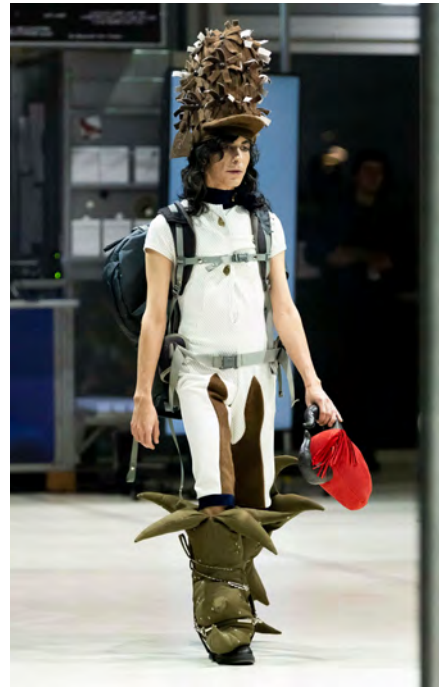
NL: Ich möchte an dieser Stelle Bezug auf unseren Titel nehmen: »Un-learning Gender«. Mit Jonah I. Garde und Simon Noa Harder kreiere ich ein Konzept »trans*formativer Pädagogiken« ein:

»Die unterschiedlichen Körper, mit denen wir anwesend sind – oder aufgrund derer wir nicht anwesend sein können –, die fühlen und schmerzen, haben in der dominanten Vorstellung nichts mit dem Wissen und den Fragen, die wir produzieren, zu tun. Eine Kernaufgabe trans*formativer Pädagogiken liegt deshalb darin, Vermittlungspraxen zu etablieren, die über Körper und körperliches Erleben ein tieferes Verständnis von Situiertheit innerhalb von Macht- und Gewaltverhältnissen ermöglichen. Zentral erscheint [...] dabei, dass Körper auch in Lehr- und Lernräumen – seien sie physisch oder virtuell – durch die darin eingeschriebenen Normen geformt werden.«¹¹

JW: Das ist zentraler Teil unseres Studienangebots; mit Jonah Garde und Simon Harder ist es wichtig,

»trans*formative Pädagogiken als verkörperte Vermittlungspraxis anzulegen, in der Lehrende und Lernende gemeinsam erkunden, was es bedeutet, mit unseren Körpern anwesend zu sein und mit diesen zu lernen. Eine solche Praxis setzt dazu an, die in normativen pädagogischen Logiken fest verankerte Trennung von Körper und Geist herauszufordern.«¹²

LG: Um hier anzuschließen und einen Schritt weiterzugehen: Eines meiner Themen im Kontext einer nicht auf heterosexuelle Binarität »abgerichteten« Mode ist das Begehren: Es geht darum, Heterosexualität als Ästhetisierung und Stilisierung und erotisierte Macht zu dezentrieren. Mode ist somit das Materialisieren von Begehren. Eine Methodik der Abgrenzung



6 Lou Gattlen, »I am the cow climbing the mountain slopes that hides from human eyes«, BA Thesis Mode-Design 2023

ist die Exklusivität. Mein Projekt ist eine Satire des Luxus, eine Auseinandersetzung mit dem Begehren und der Versuch, bewusst Begehren zu entfachen. Dieses Begehren wird jedoch nicht gestillt. Das Begehren, das die vestimentäre Binarität der Geschlechter durchbricht, materialisiert sich in meiner Arbeit – und in der von Carlota ebenso. Unsere Körper sind in Schnitt, Silhouette und Accessoires bereits eingetragen, unser Begehren sowieso. Und es überträgt sich in die Körper, die unsere Kleider tragen.

CCG: Diese Reflexion, die ich erwähne / ist nicht wörtlich zu nehmen, / Ich meine es eher als eine Idee von / das lesbische Archiv der Welt zu nehmen / und es durch meine ästhetische Linse zu verarbeiten___. / Das Ergebnis dieser archivarischen Verdauung ist / eine Mode, die als kollektive Praxis dient.¹³ (Abb. 4, 5, 6)

1 *Frankfurter Allgemeine Magazin*, März 2023.

2 Styling Natalie Manchot; Fotos Driu & Tiago, ebd., S. 30–36.

3 Ebd., S. 31.

4 Roland Barthes: »Die Rauheit der Stimme«, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*; Frankfurt am Main 1990, S. 269–278.

5 In der Aperture-Galerie in New York (24.5.–11.7.2019), dann im Literaturhaus München (8.11.2019–12.1.2020) und im Fotomuseum Winterthur (6.2.–29.5.2022) zu sehen.

6 https://www.fotomuseum.ch/wp-content/uploads/2022/03/FMW_Orlando_Handout_DE_mitAuge.pdf (Zugriff: 23.5.2022).

7 »Ich identifiziere mich keine Sekunde mit meinen Rollen, ich habe absolut nichts mit ihnen gemein«, Huppert, zitiert nach: *Frankfurter Allgemeine Magazin* 2023 (wie Anm. 1), S. 36.

8 Angerer, Marie-Luise: »Zur Indifferenz des Geschlechts? Gegen eine Erzählung der Meisterin«, in: *Oh boy, it's a girl! Feminismen in der Kunst* (Ausst.-Kat. Kunstverein München); München 1994, S. 14–24, hier S. 23.

9 Zitiert nach Wilcox, Claire: »Die Pionierin der Avantgarde«, in: dies.: *Vivienne Westwood*; Berlin 2005, S. 9–33, hier S. 9.

10 Ebd.

11 Garde, Jonah I. / Harder, Simon Noa: »Ansätze für trans*formative Pädagogiken. Ein Gespräch«, in: Ulla Klingovsky et al. (Hg.), *Bildung. Macht. Diversität – ein verschlungenes Feld*; Bielefeld 2021, S. 211–224, hier S. 215, online: <https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/3d/ff/65/oa9783839458266.pdf> (Zugriff: 12.10.2021).

12 Ebd., S. 214.

13 Im Original: »este reflejo que menciono / no es literal, / lo digo más como una idea de / tomar el archivo lésbico del mundo / y procesarlo a través de mi lente estética___. / siendo el resultado de esta digestión archivística / una moda servida como práctica colectiva.«

WIEBKE SCHWARZHANS

SHOOTING

LE MODÈLE OPTIQUE



Die Bildserie bringt Set-Fotografien eines Filmdrehs und Aufnahmen eines Fotoshootings zusammen. Parallel zum Film *Le modèle optique* (2020) entstanden, zeigt sie Momente von Stilllegungen: Blousons und Blumen warten im Hintergrund des Studios. Die Performer:innen referieren in ihren Posen auf die Bildwelten von Modemagazinen. Mit ihren überschrittenen schwarzen Blousons werden sie zu Modekörpern, denen eine geschlechtlich codierte Inszenierung eingeschrieben bleibt. Mit dem Spiegel und ihren Blicken blenden sie die Kamera.













Shooting (Le modèle optique), 2019

Fotografie und Konzept: Wiebke Schwarzhans; Performer:innen: Gloria Höckner, Su Jin Kim, Julischka Stengele; Assistent: Tobias Hübel, Anne Linke; Licht und Set-Design: Tobias Hübel; Gewandmeisterin: Katharina Sachsenweiger; Schneiderin: Paula Wichmann; Hair & Make-up: Ritu Juneja

Mit freundlicher Unterstützung der Heinrich-Böll-Stiftung, der Hamburgischen Kulturstiftung und der Hochschule für bildende Künste Hamburg





LAURA HAENSLER, LARISSA HOLASCHKE

SLEEPING BEAUTY



WIE DAS SCHLAFGEWAND
GENDER KONSTITUIERT



1 Charli und Dixie d'Amelio präsentieren sich auf YouTube bequem in Weihnachtspyjamas, *The Dixie D'Amelio Show with Charli D'Amelio*, 22.11.2020

Die »Homebody Economy«, der Markt für Produkte rund um das Thema »staying at home«, ist so erfolgreich wie nie zuvor.¹ Das Zuhausebleiben verliert zunehmend seine Assoziationen mit Untätigkeit und der damit einhergehenden Faulenzer:innenkultur. Mit JOMO (kurz für Joy of missing out) zelebriert die Generation Z² die Renaissance der Häuslichkeit und verbringt mehr Zeit zu Hause denn je: ein Zufluchtsort vor Hektik, Burnout, politischem Umbruch, vor Krisen wie der des Klimas oder dem Krieg in der Ukraine – mehr noch: Protestiert, interagiert und kommentiert wird von zu Hause aus, wie Charli D'Amelio, eine Schlafzimmer-Influencerin mit über 150 Mio. TikTok-Follower:innen,³ erfolgreich vormacht. Sie bezeichnet sich selbst als »Stubenhockerin«, die stolz und laut auf ihre antisozialen Eigenschaften verweist und ihr Leben im gemütlichen Zweiteiler zur Schau stellt. (Abb. 1)



2 WFH Work from Home Jammies, 2020

Wir befinden uns im Zeitalter der Bequemlichkeit: Die am Morgen erworbenen Lautsprecher kommen mit Same-Day-Delivery am Abend desselben Tages an, unser Mittagessen bestellen wir komfortabel per App direkt nach Hause, und in unserer Wohnung haben wir ein Zweitbüro mit flexiblen Arbeitszeiten eingerichtet.

Der Rückzug aus einer komplexen und unkontrollierbaren Welt und die Verlagerung in die eigenen vier Wände zeigen sich in Ritualen des Zuhauseesens, wie dem Baden, Schlafen oder Kochen. Dieser Wandel äußert sich in Phänomenen wie »Self Care«, »Hygge«, »Borecore«, »Social Cocooning« oder »domestic cozy«, die sich, beeinflusst

durch die Covid-19-Pandemie, in Konsumgewohnheiten und unsere Alltagskultur einschreiben. Ästhetisch und funktional finden sie Ausdruck in Kleidungsstücken der Home-, Lounge- und Sleepwear. Die »Sloungewear«, eine Symbiose aus Sleep- und Loungewear, lässt die Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Raum zunehmend verschwimmen, wie die Work from Home Jammies des japanischen Designers Taichi Ito anschaulich zeigen. Die Kombination aus legerem Jogginganzug und formellem Hemd ist maßgeschneidert für jeden Videocall und erweckt den Anschein einer frisch gebügelten Robe, ohne dabei auf wohlige Gemütlichkeit zu verzichten. (Abb. 2)

Heute ist das Schlafzimmer zum kulturellen Epizentrum und zur Schaltzentrale geworden: Die Relevanz, Aufladung und Ästhetik unserer Schlafbekleidung verändern sich. Es entstehen neue Konzepte von Kleidungsstücken, Schnitten und Materialien für das aus öffentlicher und privater Sphäre verschwimmende Dazwischen. Vor diesem Hintergrund befasst sich dieser Beitrag mit dem Zusammenhang von Körper, Performativität und Nachtkleidung und fragt, wie die Sleepwear und deren Repräsentation und Vermarktung geschlechtsspezifische Kodierungen herstellt und reproduziert.

Blicken wir in einem ersten Schritt auf den gegenwärtigen Markt, und auf Social Media zeigt sich, wie stark die Vorstellungen und Kodierungen von Gender mit dem Design und der Inszenierung von Schlafbekleidung verstrickt sind. Mit der Sloungewear beginnen die vermeintlichen Grenzen geschlechtsspezifischer Kleidung zu verschwimmen: Das Luxuslabel MCM oder Scotch & Soda lancierten jüngst eine »genderneutrale« Sleepwear-Kollektion mit androgynen Mustern und Unisex-Schnitten. Unter diesen



3 Pangaia-Loungewear-Kampagne, 2020

Begriffen finden sich oversized Kapuzensweatshirts und locker geschnittene Jogginghosen mit Gummizug und Bündchen aus Baumwolle, in Pastellfarben wie Beige, Flieder oder Himmelblau. Es mehren sich Begriffe wie »gender-neutraler Schnitt«, »size-inclusive«, »neutral colours« und »all-gender clothing«. Ein Blick zurück in die Geschichte der Schlafbekleidung verrät, dass dieses mit Neologismen bestückte Phänomen längst kein neues ist: Lange galt der Pyjama ausschließlich als Nachtbekleidung des Mannes, in den 1950er Jahren verbreitete sich der Schlafanzug auch bei der Frau. Parallel zu dieser Entwicklung brachte Calida 1957 die ersten Bündchen-Pyjamas auf den Markt.⁴ Die funktionalen Bündchen verhindern das lästige Hochrutschen der Hosenbeine und

das damit einhergehende Frieren an Armen und Beinen. Der Bündchen-Pyjama wurde zum Allrounder für die ganze Familie und entkoppelte Bequemlichkeit von bisher geltenden Geschlechterkonventionen. Bis heute gilt er als absoluter Klassiker. (Abb. 3, 4)



4 Calida-Werbung, Calida AG 1970

Auf Social Media zeigen sich Influencer:innen mit behaarter Brust im seidenen Negligé und brechen mit konventionellen Geschlechtervorstellungen und hegemonialen Genderperformativitäten. Calvin Klein lancierte im Sommer 2022 die Kollektion »This is Love«, die queere Liebe feiert und mit dem Slogan »Where do you hang out with your chosen family« versucht, die Vorstellung des heteronormativen Familienbildes infrage zu stellen.⁵

Andererseits zeigt sich eine Verfestigung binärer Gendercodes und scheinbarer geschlechtsspezifischer Präferenzen. Zygmunt Baumann beschreibt in seinem Buch *Retrotopia* die Dynamik der wachsenden Sehnsucht nach dem untoten Gestern und des Redesigns regressiver Werte und Normen: In einer sich immer schneller und komplexer bewegenden Welt erscheint die Kategorisierung der Geschlechter in »Mann« und »Frau« wie ein rettender Anker.⁶ Diese Zurück-zu-Tendenz zeigt sich deutlich an folgendem Beispiel: Der Sportbekleidungshersteller Under Armour lanciert in Kooperation mit dem Football-Superstar Tom Brady eine Schlafanzugkollektion mit dem Slogan »Rest. Win. Repeat«. Sie ist mit einem bio-keramischen Material ausgestattet, das durch das Reflektieren von Fern-Infra-rotwellen die Schlaf- und Regenerationsqualität steigern soll. Beim Design des Schlafanzugs für den sportiven Mann wird auf Technologie, rationale Nüchternheit und leistungsorientierte Optimierung des nach Energie ächzenden Körpers gesetzt. Mittels Technologisierung wird eine Stabilität der Geschlechterdifferenz aufrechterhalten und in soziale Praktiken eingelassen. Der Zusammenhang zwischen Technologisierung, Leistungsfähigkeit und Sportlichkeit zeigt sich auch in anderen Bereichen im Design, beispielsweise an der Gestaltung von Duschgels.⁷

Auf dem gegenwärtigen Markt und in den sozialen Medien eröffnet sich ein deutliches Spannungsfeld zwischen der Renaissance stilisierter Vorstellungen und Zuschreibungen von »Weiblichkeit« und »Männlichkeit« und einer sich öffnenden Diversität unkonventioneller, pluralisierender und postbinärer Geschlechtsidentitäten. Wesentlich einseitiger gestaltet sich die geschlechtsspezifische Repräsentation der Schlafbekleidung jedoch in der Populärkultur: Filme, TV-Serien und Werbung geben weitere Einblicke in gegenderte Handlungsspielräume, normative Verhaltensmuster und konstruierte Rollenbilder. Sie agieren sowohl als Spiegel der sozialen Realität als auch als Vorbild⁸ und Referenz der eigenen Performativität und eignen sich daher wunderbar als konsultierende Quelle, um die Interdependenz von Schlafbekleidung und Geschlecht sichtbar zu machen. Aus einer Sammlung verschiedenster Filme und TV-Serien können folgende sechs Typen identifiziert werden:



5 Sheldon Cooper in *The Big Bang Theory*, S9, E23, (US 2016, R: Anthony Rich)

gebeult und scheinen ihre ursprüngliche Form durch reges Tragen und Waschen allmählich zu verlieren. Die zerknitterten Stoffe in schalen Farben wie Senfgelb, Lindgrün oder Rosa unterstreichen die implizierten Charaktereigenschaften ihrer männlichen Träger: Oft handelt es sich, im Falle von Mr. Bean und den Weasley-Brüdern aus *Harry Potter*, um weltfremde, infantilisierte und ulkige Tollpatsche oder, im Fall von Sheldon Cooper und dem Professor von *Casa de Papel*, um introvertierte Genies, die sich in Beziehungen und sozialen Interaktionen unbeholfen und ungeschickt verhalten. Der Mann im vergilbten Streifenpyjama steht demnach für soziale Inkompatibilität und Infantilisierung – nicht selten werden solchen Charakteren eine aktive Sexualität und das Führen normativer Liebesbeziehungen abgesprochen. (Abb. 5)

STREBER IN STREIFEN

Nerds, Streber und Genies, in der Regel *weiße*, männliche Protagonisten, tragen in Film und Fernsehen einen etwas in die Jahre gekommenen und verwaschenen Baumwoll-Pyjama mit Streifen- oder Karomustern. Die Pyjamas sind ausge-

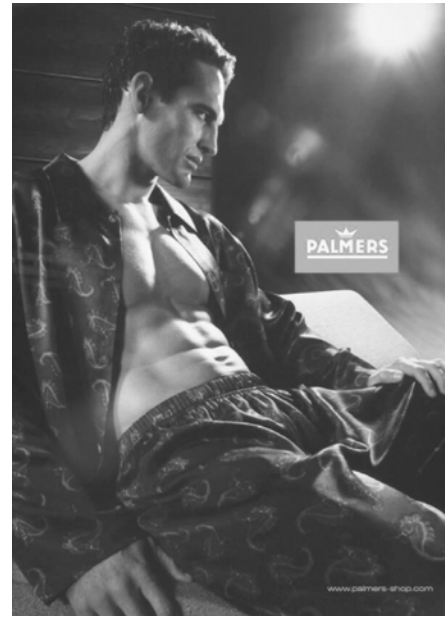


6 Mr. Big in *Sex and the City*, (US 2008, R: Michael Patrick King)

GESCHNIEGEL- TER GENTLEMAN

Ein gänzlich anderes Bild von Männlichkeit vermitteln Charaktere wie James Bond, Mr. Big von *Sex and the City* oder Al Pacino in *The Irishman*. Die selbstbewussten, gestandenen, meist attraktiven und einflussreichen Geschäftsmänner, Bösewichte und Auftragskiller zeigen sich im fein säuberlich gebügelten Zwirn, der durch den

körperbetonten und eleganten Schnitt einen uniformähnlichen Charakter aufweist. Die schicken Zweiteiler in klassischem Hellblau oder Navy sind aus reiner Baumwolle oder Seide und stehen für Erfolg, Selbstbewusstsein und Sex-Appeal. Oft werden die Männer halb liegend und mit leicht entblößter Brust gezeigt – dieser Phänotyp zeigt sich auch in der Pyjama-Werbung von Palmers aus dem Jahr 2002. Der elegante Gentleman im feinen Seidenpyjama ist ein privilegierter Mann mittleren Alters mit gesellschaftlichem und monetärem Status. (Abb. 6, 7)



7 Palmers-Werbung, Palmers Textil AG 2002

GEHEMMTER NACHTHEMDTRÄGER

Auch das Nachthemd hat in TV-Serien und Filmen seinen Auftritt: Von Männern getragen, wird es oft als ein mit Scham behaftetes Kleidungsstück dargestellt, das man, im Falle der Serie *New Girl*, nur widerwillig und zögernd vor seiner Partnerin überzieht. In der Serie *How I Met Your Mother* bezeichnet Barney seinen Freund Marshall sogar als »Crossdresser«, weil dieser aus Bequemlichkeitsgründen ein Nachthemd trägt. Erst später in der Folge erkennt Barney die scheinbaren Vorteile des Nachthemds und beginnt auch selbst, eines zu tragen. Kurz darauf lässt ihn seine Angebetete, aufgrund seiner Kleiderwahl, abblitzen. Das Tragen eines Nachthemds als Mann ist in der Populärkultur klar negativ konnotiert – Männer im Nachthemd werden ihrer Sexualität entledigt und, im Falle von Niles in *The Nanny*, auf spöttische Weise effeminiert. (Abb. 8)



8 Barney und Marshall in *How I Met Your Mother*, S4, E17, (US 2018, R: Rob Greenberg)



9 Madeleine Swann in *James Bond 007: Spectre*, (UK 2015, R: Sam Mendes)

SÉDUCTRICE IN SEIDE

Ganz anders zeigt sich die *Séductrice* im Seidengewand: Charaktere wie Madeleine Swann im James-Bond-Film *Spectre* oder Elvira Hancock in *Scarface* sind in einen Hauch von Seide in hellen Crème- oder Pastelltönen gehüllt und agieren sozusagen als Pendant zum geschniegelten Gentleman. Die in der Regel *weiße*, junge und attraktive Frau im *Négligé* steht für Verführung und gefährliche Versuchung, denn nicht selten greift sie selbst zur Waffe und streckt ihre unliebsamen Kontrahenten eigenhändig nieder. (Abb. 9)

SPAGHETTI- TRÄGERTEENS

Szenen von Pyjamapartys zeigen Teenager, die von ihrem ersten *boycrush* berichten und über unliebsame Kommiliton:innen herziehen. Die Populärkultur macht aus dem Sleepover nicht nur ein gänzlich weibliches und heteronormatives Phänomen, sondern stellt die heranwachsenden Frauen auf klischeierte und reduktionistische Weise dar. Da in solchen Szenen meist mehrere Personen an der Schwelle zum Erwachsenwerden zu sehen sind, ergibt sich bei der Betrachtung ihrer Nachtbekleidung ein hierarchisches und meist changierendes Bild zwischen Kindheit, Pubertät und Erwachsensein: Die Art der Nachtkleidung und die damit einhergehende Inszenierung der dargestellten Körper stehen in direktem Zusammenhang mit der implizierten »Reife« der

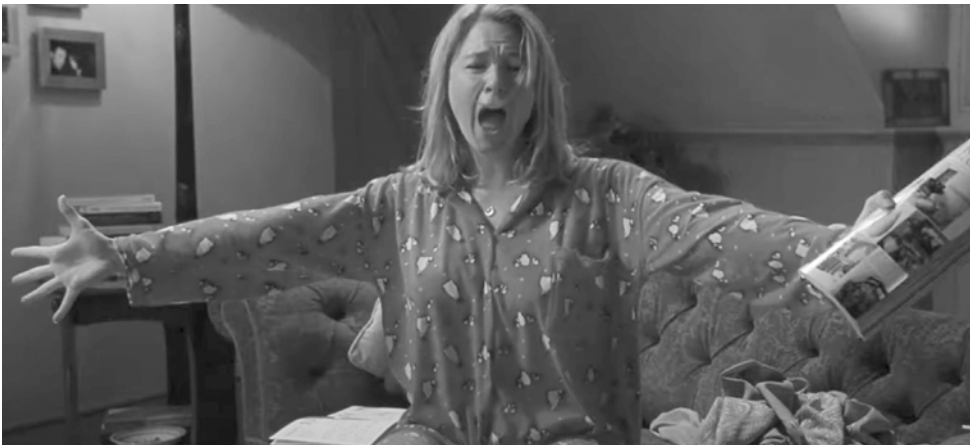
Filmcharaktere. Streifen- und Print-Pyjamas in Pastelltönen werden von Protagonistinnen getragen, die unerfahren, naiv und schüchtern sind. Im Gegensatz dazu tragen extrovertierte, selbstsichere und (sexuell) reifere Charaktere kürzere Hosen und knappere, unifarbene, oft mit Spaghettiträgern versehene Oberteile. (Abb. 10)



10 Julie, Hannah, Farrah und Yancy in *Plötzlich verliebt*, (US 2004, R: Joe Nussbaum)

KUMMER-QUEEN IN COMICPRINT

Renée Zellwegers Paraderolle als rauchende und Chardonnay trinkende Bridget Jones in *Schokolade zum Frühstück* zeigt eine Single-Frau, die sich scheinbar hemmungslos ihrem Liebeskummer und ihren Lastern hingibt. Sie flätzt sich im dick gepolsterten Wohnzimmeressel, flankiert von einer offenen Flasche Wein, einer angebrochenen Keksschachtel und einem leeren Eiskübel. Die Unordnung in der Wohnung skizziert das Bild einer Frau, deren Leben aus den Fugen geraten ist und die in ihrem Kummer und Frust zu versinken droht. Die suggerierte emotionale Instabilität wird durch das Tragen eines hellblauen oder pinkfarbenen Flanell-Pyjamas mit infantilem



11 Renée Zellweger als Bridget Jones in *Bridget Jones's Diary* »All By Myself«, (UK / IE / FR 2001, R: Sharon Maguire)

Schweinchen- und Pinguin-Print pointiert untermauert: Die Protagonistin fühlt Frust, Gleichgültigkeit und ist unzufrieden über ihr scheinbares Nicht-Entsprechen angestrebter Körpernormen. Die erwachsene Frau im Print-Pyjama, das sehen wir auch bei Fran Fine von *The Nanny* oder bei Mindy Lahiri in *The Mindy Project*, steht für Frust, Versagen und Unzufriedenheit. (Abb. 11)

Diese Auslegeordnung zeigt, wie Schnitte, Materialien, Muster und Farben von Schlafbekleidung und deren Inszenierung in Filmen und TV-Shows eng mit Vorstellungen von Geschlechterrollen verwoben sind. Dabei wird das getragene Kleidungsstück als Vehikel und Sichtbarmachung unmissverständlicher und pointierter Performativitäten, Agency's und Charaktereigenschaften eingesetzt. Eine vermeintliche Auflösung geschlechtsspezifischer Kodierungen nehmen wir nur wahr, wenn sich Frauen Kleidungsstücke aneignen, die durch Begriffe wie »unisex«, »agender« oder »gender-neutral« geprägt sind. Das knielange *Nightshirt* hingegen wird in der Regel nicht mit Begriffen assoziiert, die Genderkonventionen aufzulösen vermögen. Der Begriff selbst verweist nicht auf das Kleid, sondern auf das T-Shirt. Dieses Beispiel verdeutlicht, dass Begriffe, die für den Wandel und die Auflösung des binär geprägten Systems Mode stehen, nur zu einer einseitigen Auflösung von Gendernormen beitragen, nämlich die Angleichung an die Norm des Mannes. Der Androzentrismus, also die Normierung am Mann und die Annahme, »das Männliche« sei neutral und universal, halten sich trotz des immer relevanter werdenden Gender Shifts hartnäckig.

Dieses Phänomen wird auch in der Liebeskomödie *Ein Pyjama für zwei* sichtbar: Doris Day spielt die Rolle der karriereorientierten, ehrgeizigen Werbefachfrau, die für das Jahr 1961 einen sehr emanzipierten Eindruck macht. Dennoch fällt sie auf den charmanten Konkurrenten herein, teilt sich eines Nachts den seidenen Pyjama mit ihm und verfällt letzten Endes seiner Liebe. Im Film *Die Gräfin von London* trägt Sophia Loren einen hellgelben, seidenen Pyjama mit Knopfleiste, den sie sich ausleiht, während ihre eigenen Kleider trocknen. Beide Szenen stehen für eine missglückte, aus der Bahn bringende Handlung, die die Frauen in einen ihnen fremden Pyjama drängen und in der sie sich der Situation anpassen müssen.

Der Gender Shift, also die Wandelbarkeit von Geschlechternormen und Zugehörigkeiten, prallt am Beispiel des Schlafgewands auf die Stabilität der Geschlechterdifferenz und schafft einen retrotopischen

und regressiven Gegentrend: Diese zwei sich konträr bewegenden Stoßrichtungen stehen in gegenseitiger Abhängigkeit und werden sich auch zukünftig auf dem Markt, auf Social Media und in der Populärkultur manifestieren. Auch Megatrends wie Globalisierung, Gesundheit und Konnektivität sowie der Klimawandel haben tiefgreifende Einflüsse auf unser Konsumverhalten, unsere Werte und nicht zuletzt auf die Bedeutung, Ästhetik und Relevanz unserer Schlafkleidung: Phänomene wie Migrationsbewegungen, Anpassungen an neue Klimasituationen und die zunehmende Technologisierung werden sich auch in die Funktion und Gestaltung unserer Nachtgewänder einschreiben. Und das Bedürfnis nach einem leistungsfördernden und ausbalancierten Schlaf wird die Nachfrage nach Angeboten an Produkten, Dienstleistungen, Apps und Beratungsangeboten, die Regeneration und Optimierung versprechen, weiter antreiben.

Die Schlafbekleidung agiert als Vehikel kulturellen und gesellschaftlichen Wandels, an dem sich Bedürfnisse und Wünsche unserer Gesellschaft ablesen und verstehen lassen. Die eingangs erwähnte Sloungewear antwortet bereits jetzt auf das Bedürfnis nach einer ausgewogenen Work-Life-Sleep-Balance und übersetzt den Wunsch nach einem entschleunigten Alltag und mehr Raum für Genderidentitäten und Performativitäten in eine käufliche Ware.

1 Friend, Holly / Walpita, Shanu (2020): »Generation Homebody«, in: *LSN Global* vom 3.3.2020, <https://www.lsn-global.com/markets/article/25291/generation-homebody>

2 Als Generation Z werden junge Menschen bezeichnet, die zwischen 1995 und 2010 geboren sind. Als Eigenschaften dieser Generation gelten, dass sie immer online sind sowie fordernd und gesundheits- und umweltbewusst.

3 Stand Anzahl Follower:innen Februar 2023, <https://www.tiktok.com/@charlidamelio>

4 Vgl. Giusto, Lina (2016): »Die Damenwäsche mit dem Bündchen feiert ihren 75igsten Geburtstag«, in: *Luerner Zeitung* vom 11.6.2016, <https://www.luzernerzeitung.ch/wirtschaft/die-damenwasche-mit-dem-bundchen-feiert-ihren-75igsten-geburtstag-ld.1561495>

5 Die *chosen family* ist insbesondere für die queere Community ein wichtiger Begriff: Damit gemeint sind nichtbiologische verwandtschaftliche Bindungen und *kinships*, die zur gegenseitigen Unterstützung und Liebe frei gewählt werden.

6 Vgl. Baumann, Zygmunt: *Retrotopia*; Frankfurt am Main 2018.

7 Die metallgrauen oder eisblauen Pflegeduschen *for men* in robusten und sportlichen Flaschen werben mit 3-in-1-Formeln und hochkomplexen elektrolytischen Zusammensetzungen. Ein scheinbar banales Alltagsprodukt wird mit Komplexität und Technologie aufgeladen, um die vermeintlichen Bedürfnisse seiner *männlichen Zielgruppe* zu stillen.

8 Recht, Marcus: »(De)constructing the gendered Gaze: Geschlechts-spezifische Blickhierarchien in der TV-Serie »Buffy«, in: Alexander Ruhl (Hg.), *Konsum Guerilla: Widerstand gegen Massenkultur?*; Frankfurt am Main 2008.

Alle angegebenen Links: Zugriff: 24.2.2023.



SARAH HELD

FEMINISMUS IST KEIN LABEL

FEMINIST CHIC AUS
MATERIALISTISCH-FEMINISTISCHER
PERSPEKTIVE

Die Verwendung von Kleidung als Leinwand für politischen Protest hat eine lange Tradition. Diese reicht beispielsweise von jugend- bzw. subkultureller Kommunikation qua Statement-Shirt über Do-it-yourself-Mode zu feministischem Widerstand. Letzterer drückt sich vestimentär aus, hierbei sei an die grünen Dreieckstücher der Abtreibungsbewegung aus Argentinien erinnert.¹ Feminismen sind hip und boomen auf Shirts und Lifestyle-Produkten im *IRL* und *URL*. Dieser Artikel sieht eine Trennung zwischen (selbstgemachter) Mode im Kontext von revolutionären Ansätzen in feministischen Bewegungen und Mode als kulturelle Praxis im Rahmen von Modeproduktionen innerhalb kapitalistischer Verwertungslogiken. Diese Trennlinie zieht er mittels feministischer Kategoriebegriffe wie »liberal« und »Lifestyle« sowie der kontrastierenden revolutionären und materialistischen Feminismen. bell hooks versteht unter revolutionärmaterialistischem Feminismus mehr als eine liberale Gleichberechtigung, die ökonomische Selbstständigkeit und gesellschaftliche Gleichstellung von Frauen fordert: »Revolutionary thinkers did not want simply to alter the existing system so that women would have more rights. We wanted to transform that system, to bring an end to patriarchy and sexism.«² Dieser transformative Ansatz navigiert, neben weiteren Ansätzen, die Analyse der untersuchten Beispiele in diesem Artikel.

Zunächst ein Blick auf High Fashion: Dort begegnet man durchaus revolutionären feministischen Kämpfen – zumindest ihrer Reinszenierung. Karl Lagerfeld erzeugte für die Chanel Frühjahr / Sommer-Kollektion 2015 ein spektakuläres Straßen-Setting im Grand Palais auf der Paris Fashion Week 2014. Beim Finale der Prêt-à-porter-Schau ahmten Models in biederen Chanel-Kostümen eine Frauenrechtsdemo nach. Bei der modischen Ästhetisierung feministischer Widerstandspraxen kommunizierten die Models auf Schildern inhaltsleere Adaptionen politischer Forderungen, wie »We can Match the Machos«.³ Ähnliche Annexionen finden sich in der Mode von Viktor & Rolf in der Frühjahr / Sommer-Kollektion 2019.⁴ Diese verwendeten netzfeministische⁵ Rhetorik und Ästhetik, wie beispielsweise »I am my own Muse«. Dabei intendieren die Designer keinen revolutionären feministischen Kampf zur soziokulturellen und sozioökonomischen Umwälzung zum Beenden einer patriarchal und kapitalistisch geordneten Gesellschaft. Es handelt sich um leere Oberflächenrhetorik einer Washing-Strategie, die feministische Widerstandsformen zum apolitischen *Feminist Chic* avancieren. Die Vereinnahmung dieser feministischen Praxen attestiert Tansy E. Hoskins als Ambivalenz, da diese Mode gleichzeitig nährt und herausfordert: »Dress is most useful serving as a tool to keep resistance alive, to maintain cultural identity in the face of oppression and to inspire people

towards a new dawn.«⁶ Zur Untersuchung dieser Ambivalenz verlässt dieser Artikel die Ebene High-Fashion-Labels und zoomt lokal auf das Wiener Modelabel *maennerlol.com* und das Modeprojekt *Alpenhöhle*. Es ist zu fragen: Ist eine profitorientierte Modeproduktion als feministische Praxis möglich? Welche Diskrepanz entsteht, wenn Modelabels sich feministisch etikettieren sowie aktivistische Memes und Slogans aus dem feministischen Kampf zum Aufbau eigener Unternehmen kapitalisieren? Als Kontrastfolie werden feministische Solidarpraxen qua Mode aufgezeigt.

LIMITATIONEN UND POTENZIALE IN MODE UND FEMINISMEN

Das Konfliktfeld Feminismen und Mode wird hier im Anschluss an hooks' revolutionäre Positionierung vom Manifest *Feminism for the 99%* ergänzt, das ebenfalls für Feminismus mit radikal gesellschaftlicher Transformation und materialistischer Dimension plädiert.⁷ Dieser Ansatz steht in Abgrenzung zum liberalen Feminismus, der als individualisierendes Projekt hinsichtlich Ökonomieerfolg für privilegierte Frauen, Stichwort *girl boss*, im Sinne einer Chancengleichheit in der neoliberalen Dominanzgesellschaft plädiert und hegemoniale Verhältnisse erhält.⁸ Liberalfeminismus berücksichtigt keine reproduktiven klassen-, genderspezifische und rassistische Herrschaftsverhältnisse und beteiligt sich an neokolonialer Ausbeutung. Liberalfeminismus und Kapitalismus formen eine Allianz, die jenseits der gesellschaftlichen Bedürfnisse der 99% sind. Zudem demontiert das liberale Modell die politische Emanzipation und das Empowerment der (radikal-)feministischen Bewegung. bell hooks nennt die liberalen Entwicklungen des apolitischen »Lifestyle Feminismus« reine Konsumstrategie.⁹ Ein prominentes Beispiel im Kontext von Mode ist die Pop-Ikone Beyoncé Knowles, die sich feministisch branded, aber gerade durch die Sweatshop-Produktionsbedingungen ihres Labels Ivy Park berechtigterweise in der Kritik steht.¹⁰

FALLBEISPIEL: MÄNNER LOL

Diese scharfe Trennlinie der Feminismen veranschaulicht die Markeneintragung des feministischen Internet-Commons in Form des Memes »Männer lol« durch das Modelabel Männer lol der y'all OG. Die Diskrepanz zwischen Selbstproklamation als feministisches Modelabel und der Markeneintragung der OG ist schnell erzählt: Alles begann mit einem Graffito in Berlin. »Männer lol« stand in Grün an einer Häuserwand, zirkulierte abfotografiert durch die sozialen Medien und ging viral als spöttisch feministischer Hohn über hegemoniale Männlichkeit im Patriarchat. Der Spruch »Männer lol«

gehörte allen und war geflügeltes Idiom.¹¹ Das Musikprojekt Make Boys Cry nutzte ebenfalls die Popularität und designte im Jahr 2021 einen Schal mit dem Spruch »Männer lol« und spendete fünf Euro pro verkauftem Schal an Frauen in Not e.V.¹² Parallel und völlig unabhängig davon betrieb Lisa-Marie Dorfer in Wien die Online-Distro *maennerlol.com*. Dort verkaufte sie auf kommerzieller Basis zu individuellen Profitzwecken *Feminist Chic* mit politischen Slogans wie »Stoppt Femizide« und eben auch »Männer lol«.¹³ Mitte 2022 ließ sich Dorfer den Slogan »Männer lol« als Markennamen eintragen und relaunched die Distro als Streetwear-Label Männer lol. Ästhetisch homogenisiert und mit einer stark reduzierten Bandbreite an angebotenen Items sowie einer Preissteigerung um knapp 100 Prozent. Die Kollektion besteht aktuell aus T-Shirt, Kapuzensweater und Tasche mit dem Spruch »Männer lol« in Frakturschrift und wird um einen Siegelring mit gleichnamigem Spruch erweitert. In der Rubrik »Über uns« gibt sich das Label einen feministischen Anstrich:

»Wir sind Männer lol, aus einem Kollektiv entstanden, kämpfen wir für eine gleichberechtigte Gesellschaft – und zwar für uns alle. [...] Wir sind ein Modelabel, das mit Statements auf Sexismus und Ungleichheitsstrukturen aufmerksam macht. Mit unserer Mode bist du mutig und konfrontativ. Sie bestärkt dich wichtige Gespräche zu führen, anzuecken und Themen öffentlich zu machen. Unser feministisches Label dient als Stimme für uns alle.«¹⁴

Gemäß der oben genannten Maxime verortet sich das Label im liberalen Lifestyle-Feminismus und folgt einer kapitalistischen Verwertungslogik. Die Aneinanderreihung hohler Phrasen steht konträr zum feministischen Widerstand. *maennerlol.com* ist völlig apolitisch und postulierte zwar feministische Forderungen nach einer Gesellschaft ohne sexualisierte Gewalt an Frauen* via Kleidung, verklärt Widerstandspraxen dabei aber lediglich zum Ornament des *Feminist Chic*. Bereits vor dem Relaunch nutzte das Label feministische Commons und Protestrhetorik zur eigenen Profitschöpfung. Die Inhaberin verfolgt demnach liberalindividuelle Eigentumsinteressen mit vermeintlich radikaler Selbstdeklaration. Sie verfolgt keine materialistischen oder revolutionären Ziele eines Feminismus für die 99% unter Berücksichtigung sozioökonomischer und soziopolitischer Ausbeutungsverhältnisse. Die beschriebene Praxis der Unternehmerin Dorfer ist kein Einzelfall und der Absatzmarkt von *feminist apparel* inklusive liberaler Selbstpositionierung ein verbreitetes Phänomen,

siehe *The Spark Company*. Die neoliberale Demontage und kapitalistische Konsumation einer einst politischen feministischen Bewegung ist seit mehreren Dekaden Gegenstand von Angela McRobbies Forschung innerhalb der Cultural Studies zu Popkultur / Mode, beispielsweise in *Top Girls*.¹⁵ Das Label Männer lol sticht in diesem Online-Kleinlabel-Kosmos wegen seiner disparaten Stellung heraus, denn die proklamierte feministische Intention kollidiert mit dem rechtlichen Handeln des Unternehmens. Die Inhaberin verklagte das DIY-Projekt Make Boys Cry auf rund 83 000 Euro (Stand: Februar 2023 wegen Markenrechtsverletzung).¹⁶ Hier entsteht eine massive Diskrepanz zwischen der Existenz bedrohlichen Klage der y'all OG und dem feministischen Lippenbekenntnis.



1 Aufstand der Schwestern mit Alpenhölle-Sweater

VERSUCHE REVOLUTIONÄR-FEMINISTISCHER ARBEIT QUA MODE / KLEIDUNG

Das Projekt *Alpenhölle* fungiert als Beispiel für eine solidarische feministische Praxis gegen sexualisierte Gewaltverhältnisse in Österreich qua Mode. Das Projekt wurde 2021 von Alessia Celentano, Natalie Ananda Assmann und Katharina Blum¹⁷ als Kunstprojekt in Reaktion auf die Schließung von zwei Frauenhäusern in Salzburg und der damit verbundenen politischen Willkür gestartet. Neben der direkten Reaktion auf strukturelle Missstände hierzulande interveniert das Projekt gegen Österreichs hohe Femizidrate. Das solidarische Non-Profit-Projekt spendet den Erlös von knapp 10 000 Euro an den Verein Autonome Österreichische Frauenhäuser.¹⁸

Das Design kommuniziert auf dem rechten Ärmel und Frontprint die Notrufnummer der Frauen-Helpline, es macht die Tragenden zum lebendigen Infodisplay für Gewaltschutz. Auf der Brust prangt in großen Lettern »Alpenhölle« und »Heimat bist du toter Töchter«. (Abb. 1) Während der Backprint sehr plakativ mitteilt: »Der einzige Grund für Femizide ist das Patriarchat«. Der linke Ärmel zeigt ein Fadenkreuz. *Alpenhölle* praktiziert feministische Solidarität und ist gesellschaftskritisch. Die Botschaft steht diametral zur alpenländischen Heimatverklärung und der vermeintlichen

österreichischen Idylle mit Dirndl und Bergpanorama, stattdessen karikiert es nationalistische Heimatverbundenheit und sexistischen Patriotismus.

Das Projekt ist genuin kein Modelabel, aber es zeigt deutlich, dass feministisch motivierte vestimentäre Praxen durchaus transformatives Potenzial aufweisen können. bell hooks forderte in *Feminism is for Everybody*, revolutionäre feministische Anliegen auf Shirts, Sticker und Werbetafeln zu drucken, damit die Inhalte große Verbreitung finden und eine radikale soziale Umwälzung auf ideologischer und materieller Ebene anstoßen.¹⁹ *Alpenhölle* agiert gemäß hooks' Forderung, es praktiziert aktiv feministischen Support und keine Lifestyle-Produkte. Das Projekt fokussiert gezielt die Unterstützung von Gewaltbetroffenen und kanalisiert durch den Verkauf die kollektive Zusammenarbeit und das Bedürfnis einer soziokulturellen Veränderung. Als ergänzende Referenz für eine feministische Modeökonomie auf Mikroebene fungiert das 2017 in Mexiko von Janette Terrazas und Lise Bjørne-Linnert gegründete Label *Ni En More*. Es ist eine Non-profit-Manufaktur, die in Ciudad Juárez als Arbeitsplatzalternative für Frauen* gegründet wurde. Juárez ist weltweit als Chiffre für Gewalt gegen Frauen* bekannt. Seit den 1990er Jahren weist die Stadt eine eklatant hohe Femizidrate auf.²⁰ Dieser Missstand steht im kausalen Zusammenhang zum 1994 abgeschlossenen Freihandelsabkommen NAFTA (North American Free Trade Agreement) und dem Aufbau der US-grenznahen *Maquiladores* als Billigstproduktionszentrum.²¹ Die Lage und Arbeitsverhältnisse dort tragen wesentlich zur tödlichen Situation in der Region bei. *Ni En More* hat sich vom kleinen DIY-Label zur Manufaktur entwickelt, die erfolgreich als soziales Unternehmen auch in der Mode Anerkennung erhält, z.B. in der *Vogue* im Jahr 2020.²² Die Sprachfusion aus Norwegisch und Englisch heißt übersetzt »nicht eine mehr« und greift inhaltlich die Kampfparole »Ni una Menos« der gleichnamigen lateinamerikanischen Widerstandsbewegung auf, die gegen Femizide interveniert. Im Anschluss daran arbeitet die Non-profit-Modeproduktion auf materialistisch-feministischer Ebene gegen die verheerende Gewaltsituation und empowert Frauen*.

CONCLUSIO

Profitorientierte Mode-/Kleidungsproduktionen von High Fashion über Streetwear oder zu Klein-Label-Distros, die mittels feministisch-ästhetisierter Looks und Styles aufwarten, stehen im Widerspruch zum revolutionären Feminismus, der einen radikalen gesellschaftlichen Wandel auf materialistischer Ebene im Sinne der 99% fordert. Die liberalfeministischen (Marketing-)Strategien, die von *girl boss* (z.B. Beyoncé Knowles)

geführten Female-owned-Labels (z.B. *maennerlol.com*) folgen kapitalistischen Verwertungslogiken und (größtenteils) neokolonialen Ausbeutungsketten. Besonders deutlich wird die Limitation des Liberalfeminismus aus dem Blickwinkel der überausgebeuteten, primär weiblichen Arbeitskraft in den Sweatshops im Globalen Süden. Für die Arbeiter*innen in desaströsen Beschäftigungsverhältnissen macht es keinen Unterschied, ob das Unternehmen im Globalen Norden von Frauen* geführt wird. Daher fordert materialistischer und revolutionärer Feminismus mehr als reine Repräsentationsästhetik, Konsumstrategie oder das Durchbrechen der gläsernen Decke für einige wenige. Gerade die Herstellung von feministisch dekorierte Mode / Kleidung und die Praxis der y'all OG beabsichtigt keinen substantiellen Gesellschaftswandel, sondern ist kontraproduktiv für den Feminismus. Sie profitieren vom herrschenden System und perpetuieren Ausbeutungsverhältnisse mit *Feminist Chic*. Letzteres zeigt auch, dass hooks' in politischer Agitation verwurzelte Idee, radikal-feministische Forderungen im Sinne eines Spread-the-Word multimedial zu propagieren, gescheitert ist. Mehr als 20 Jahre nach hooks' Text ist diese Idee vom Kapitalismus gewinnbringend vereinnahmt worden.

Projekte und Manufakturen wie *Alpenhöhle* und *Ni En More* weisen hingegen Züge eines revolutionären und materialistischen Feminismus auf, indem sie innerhalb ihrer jeweiligen Handlungsmacht (*agency*) solidarisch-feministisch produzieren und kollektive Empowerment-Möglichkeiten bieten. Tansy E. Hoskins folgend, muss an dieser Stelle eingeräumt werden, dass sie quasi Pflaster auf einer klaffenden Wunde sind²³ und innerhalb kapitalistisch organisierter Gesellschaften immer Ausbeutungsverhältnisse herrschen. bell hooks hebt hervor, dass die Bruchstellen des (kapitalistischen) Systems lokalisiert werden müssen und dort die Hebel angesetzt werden können. Ganz in diesem Sinne propagiert das Schlusswort: Bildet revolutionäre und radikale feministische Bündnisse, um mittels (künstlerisch-)interventionistischer (Gestaltungs-)Praxen sozioökonomische und soziopolitische Verhältnisse zu unterminieren, denn das Überwinden des Patriarchats kann nur Hand in Hand mit der Abschaffung des Kapitalismus gehen.

-
- 1 Titton, Monica: »Afterthought. Fashion, Feminism and Radical Protest«, in: *Fashion Theory*, 23:6 (2019), S. 747–756.
- 2 hooks, bell: *Feminism is for everybody. Passionate Politics*; Cambridge, Mass., 2000, S. 4.
- 3 Chanel Youtube-Channel, <https://www.youtube.com/watch?v=emkZ5rVlv7Q> vom 1.10.2014
- 4 https://www.youtube.com/watch?v=6Txg25u_KTM vom 23.7.2022 (Zugriff: 24.2.2023).
- 5 Die Kapazität dieses Beitrags lässt eine ausführliche Kritik am Netzfeminismus als Bestandteil des Liberalfeminismus nicht zu.
- 6 Hoskins, Tansy E.: *Stitched Up. The Anti-Capitalist Boog of Fashion*; London 2014, S. 164.
- 7 Arruzza, Cinzia / Bhattacharya, Tithi / Fraser, Nancy: *Feminismus für die 99%. Ein Manifest*; Berlin 2018, S. 4 f.
- 8 Ebd., S. 10–13.
- 9 hooks 2000 (wie Anm. 2), S. 5.
- 10 (Shank, 2016) https://www.huffpost.com/entry/how-beyonces-ivy-park-lab_b_10143234 (Zugriff: 24.2.2023).
- 11 Mahlberg, Sarah: »Männer Lol: Ein Meme wird kommerzialisiert«, <https://www.deutschlandfunk.de/maenner-lol-ein-meme-wird-kommerzialisiert-dlf-dc0036b5-100.html>, vom 3.8.2022 (Zugriff: 24.2.2023).
- 12 Ebd.
- 13 archive.org/waybackmachine, 2021 (Zugriff: 10.1.2023).
- 14 maennerlol.com/pages/ueberuns (Zugriff: 24.2.2023).
- 15 Vgl. McRobbie, Angela: *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*; Wiesbaden 2016.
- 16 <https://www.gofundme.com/f/schadenersatz-lol>, 2023; https://www.instagram.com/schadenersatz_lol/ 2023.
- 17 Anschließend von Hannah Jäger in der 3. Auflage weitergeführt.
- 18 <https://www.instagram.com/alpenhoelle>, (<https://alpenhoelle.jimdofree.com/about-1/>) (Zugriff: 24.2.2023).
- 19 hooks 2000 (wie Anm. 2), S. 6.
- 20 Held, Sarah: *Zur Materialität des feministischen Widerstands. Textile Agency gegen sexualisierte Gewalt und Femicides*; Berlin / Heidelberg 2021; Driver, Alice: *More or Less Dead. Femicide, Haunting, and the Ethics of Representation in Mexico*, Tucson 2015; Staudt, Kathleen: »Globalization and Gender at Border Sides. Femicide and Domestic Violence in Ciudad Juárez«, in: M. Marchand / A. Sisson (Hg.), *Gender and global Restructuring: Sightings, Sites, and Resistances*; London 2011, S. 187–200; Portillo, Lourdes: *Señorita Extraviada-Missing Young Women*; Mexiko 2001. Dokumentation.
- 21 Held 2021, ebd.
- 22 (Bobb, 2020) <https://www.vogue.com/article/ni-en-more-juarez-mexico> (Zugriff: 24.2.2023).
- 23 Hoskins 2014 (wie Anm. 6), S. 167.



VERENA POTTHOFF

MODE ALS EMANZIPATORI- SCHE PRAXIS?



QUEERNESS IM ANSCHLUSS
AN JACQUES RANCIÈRE

»The best way I can explain my gender is as fluid. Sometimes I wake up feeling like a powerful queen and other days I wake up feeling as if I'm just a guy being a dude, and other times I identify outside of the gender binary entirely.«

Nikki Hiltz in einem Interview am 20. Juni 2021

Im Dezember 2020 sorgte das Cover der amerikanischen *Vogue* für Furore: Erstmals in ihrer 128-jährigen Geschichte zeigte sie dort ein männliches Model allein auf der Titelseite. Der US-amerikanische Sänger Harry Styles trug für diese Aufnahme ein bodenlanges, gesmoktes Volantkleid aus transparenter, cremefarbener Spitze, entworfen von Gucci-Designer Alessandro Michele. Ergänzt wurde es mit einer taillierten Smokingjacke.¹ Weltweit wurde dies als Versinnbildlichung eines gesellschaftlichen Neuverständnisses von Männlichkeit gelesen. Michele selbst hatte bereits für die Menswear-Kollektion seines Debüts im Herbst 2015 bestickte Anzüge, Satinhemden und Spizentops über den Laufsteg geschickt – wohlgermt an Models beiderlei Geschlechts. Er hat damit nicht nur ein neues romantisches und zerbrechliches Männerbild proklamiert, sondern gleichzeitig auch die Grenzen zwischen den Geschlechtern selbst fluide werden lassen. Seine Präsentation war der Auftakt zu zahlreichen entsprechenden Neuinterpretationen, Präsentations- und Verkaufskonzepten, auch seitens der Modeindustrie. So brachte Zara im Frühjahr 2016 eine Unisex-Kollektion mit dem Titel *ungendered* heraus, die in der Fotokampagne von männlichen und weiblichen Models getragen wurde. Das Londoner Kaufhaus Selfridges konzipierte im Rahmen von *Agender* ein übergreifendes, geschlechtsneutrales Einkaufserlebnis in den Bereichen Mode, Accessoires und Kosmetik.

Es scheint etwas in Bewegung geraten zu sein in Sachen Gender und Genderidentität. Und es zeigt sich – einmal mehr –, dass Mode zum einen immer Ausdruck aktueller Bedürfnisse, Fragestellungen und Entwicklungen ist, darüber hinaus aber auch unmittelbar in die soziale Realität einzugreifen vermag.

Diese politische und emanzipatorische Bedeutung von Mode ist nicht neu. Denken wir beispielsweise an die Reformkleidung, welche die Frau von Reifrock und Korsett befreite und damit gängige Rollen- und Geschlechterbilder infrage stellte. Legendär ist auch Yves Saint Laurents Kollektion für das Frühjahr 1967, in der er einen Smoking für die Frau über den Laufsteg schickte und damit den Beginn einer neuen Frauenmode, einer neuen Weiblichkeit markierte. In gewisser Weise war Mode schon immer ein

Medium, mit dem sich eine gesellschaftliche Gruppe – in der Regel Frauen – zunächst äußerlich von den ihnen zugeschriebenen Rollenbildern emanzipieren konnte. Bemerkenswert ist hierbei, dass es in der Regel Designer oder Designerinnen waren, die dem bestehenden Frauenverständnis ein neues, besseres und zeitgemäßes Frauenbild entgegensetzten.

Der französische Philosoph Jacques Rancière untersuchte das Emanzipatorische, dessen politische und soziale Verflechtung, am Beispiel der Kunst. Er verfolgt hierbei einen ganz anderen Ansatz. Für ihn ist Emanzipation nichts institutionell Gegebenes. Er denkt Emanzipierung – und das ist dem Begriff im Grunde immanent – prinzipiell vom Individuum aus. Ausgehend von seinen Untersuchungen der Interdependenzen zwischen Kunst und Politik entwickelt er ein Szenario, das den/die Einzelne:n befähigen soll, sich aus gesellschaftlichen Zuschreibungen und den daraus resultierenden Möglichkeiten zu lösen und alternative Handlungs- und damit auch Partizipationsweisen aufzuzeigen.

Nun lässt sich für die Mode eine formale und institutionelle Nähe zur Kunst feststellen. Zum einen zeigt sich Mode als Kunst selbst, etwa Mode mit extrem skulpturalem Charakter. Ihre Untragbarkeit ist eines der Kriterien, die sie der Kunst zuordnen. Daneben gibt es aber auch konzeptuelle Mode, die weniger auf kommerzielle Vermarktung abzielt, als vielmehr gesellschaftliche und kulturelle Fragestellungen visualisiert, wie u.a. der türkisch-zypriotische Designer Hussein Chalayan mit seiner Kollektion *Afterwords* aus dem Jahre 2000². Es ist zu beobachten, dass sich beide Bereiche zunehmend vermischen. So machen Künstler:innen Mode oder arbeiten mit Designer:innen zusammen, wie beispielsweise 2021 der britische Künstler Noel Fielding mit dem italienischen Luxuslabel Fendi. Auf der anderen Seite wird Mode selbst immer häufiger zum Gegenstand internationaler Kunstausstellungen, und auch die Präsentationen der Modekollektionen ähneln vermehrt künstlerischen Performances, wie aktuell Louis Vuittons Men's Wear Show Fall Winter 2023 in Paris, die mehr an ein Filmset oder eine Theaterkulisse erinnerte als an einen Catwalk³. Die Verbindungen, Parallelen und Überschneidungen sind vielfältig, bis hin zu der Tatsache, dass der ökonomische Aspekt, die Vermarktung – die die Mode lange Zeit dem Profanen und Oberflächlichen zuordnete – auch bei der Kunst zunehmend im Vordergrund steht.

Ziel dieses Beitrags ist es, anhand Rancières politischer Ästhetik das emanzipatorische Potenzial der Mode und deren Wirkmechanismen zu präzisieren und einzuordnen und die jeweiligen subversiven Strategien gegeneinander abzugrenzen.

DIE POLITIK DES ÄSTHETISCHEN

Jacques Rancière hat die politische Wirkmächtigkeit des Ästhetischen am Beispiel der Kunst untersucht. Entgegen der gängigen Auffassung betrachtet er Kunst und Politik nicht als zwei voneinander getrennte Kategorien, bei denen das Politische der Kunst lediglich darin bestehe, politische Fragestellungen zu thematisieren oder den reflexiven Hintergrund für das Verständnis künstlerischer Produktion zu bilden, sie »vermischen«⁴ sich. Beiden – Kunst wie Politik – schreibt er das Potenzial zu, gesellschaftliche Strukturen sichtbar zu machen, aber auch aufzubrechen und zu durchmischen. Den Begriff des Politischen konzipiert Rancière neu und bezeichnet damit Tätigkeiten, die die etablierte gesellschaftliche Verteilung unterbrechen und somit die vermeintlich natürlich gegebene, hierarchische Ordnung außer Kraft setzen.

Die *ästhetische* Dimension bezieht sich ihm zufolge nicht auf den Umgang mit Kunstwerken oder Ähnlichem, sondern beschreibt das Verhältnis zur wahrgenommenen Welt. Rancière geht davon aus, dass Revolution und Umwälzungen immer zuerst ästhetische, sinnliche Angelegenheiten sind.⁵

Mit Blick auf die Kunst fragt Rancière nach der Möglichkeit, durch die Anordnung von Worten, Bildern oder Formen zugleich auch die Aufteilung eines gemeinsamen sozialen Raums vorzunehmen. Inwiefern beeinflusst die Konstellation von Worten, Linien und Flächen nicht nur die Lesart von Kunstwerken, sondern auch bestimmte Konfigurationen des Sichtbaren und somit politisch Denkbaren?⁶

Es ist vor allem der *Bruch* mit dem Schema der Adäquatheit, nach dem die gesellschaftlichen Möglichkeiten bestimmten festgelegten individuellen Voraussetzungen entsprechen, der bei Rancière zum zentralen Funktionsprinzip wird.⁷ Ein einziges unpassendes Detail, das die gewohnte Darstellung stört, hat Auswirkungen auf die Realität, indem es der etablierten Ordnung eine mögliche andere entgegensetzt.⁸ Das Aufeinandertreffen und Vermischen heterogener und unvereinbarer Elemente evoziert einen *Dissens*, der sich als produktive Spannung zwischen Wirklichkeit und möglichem Sein erweist. Diesen *Dissens* – und das ist für Rancière essenziell – gilt es aufrechtzuerhalten, um statt einer bloßen Neuinterpretation generelle Bedeutungsoffenheit und multiple Lesbarkeiten zu erzeugen.

Politisch wirksam wird Kunst, wenn sie die Zeichen ihrer »konsensuellen Bestimmung« entzieht und »vieldeutig zur Disposition« stellt.⁹ Emanzipation zeigt sich demnach als »verstörender Modus«¹⁰, der die

vermeintlich naturgegebenen Zuschreibungen – seien sie biologisch, gesellschaftlich oder ästhetisch begründet – stets von neuem entkräftet.

DAS EMANZIPATORISCHE POTENZIAL DER MODE

Neben ihrer formalen und institutionellen Affinität besitzt Mode auch eine strukturelle Ähnlichkeit zur Kunst: Auch sie fungiert als ein Prinzip der Wahrnehmung und Identifikation, das kulturelle oder soziale Zugehörigkeiten und Strukturen aufzeigt, gleichzeitig aber auch das Spiel mit ebendiesen Grenzen ermöglicht.

Als textile Erweiterung des Körpers konstruiert und formiert Kleidung insbesondere einen wesentlichen Aspekt von Identität, das Geschlecht. Entsprechend dem Konzept des *doing gender* ist der spezifische Umgang mit Kleidung eine jener diskursiven Praktiken, welche die kulturellen und soziohistorischen Vorstellungen von Geschlechterdifferenz und den entsprechenden Rollenbildern performativ in die soziale Wirklichkeit transformieren, sie materialisieren.

Die disruptiven und subversiven Prinzipien, die Rancière für die Kunst herausgearbeitet hat, lassen sich auch für die Mode anwenden. So ermöglicht auch modisches Handeln *Interventionen*, die gesellschaftliche *Störungen* verursachen, indem sie durch visuell dargestellte, kalkulierte Überschreitungen mit sozialen Interaktionsregeln und Normen spielen oder diese gar negieren und umkehren. Das Sich-Bekleiden und Schmücken sind, so Jennifer Craik, spezialisierte Darstellungs- und Verhaltenstechniken, die das Individuum erlernt hat, um sich in seinem sozialen Körper angemessen darzustellen. Gleichzeitig fungieren auch die bekleideten Körper selbst als Orte, über welche die in einer Gesellschaft herrschenden Normen vermittelt werden.¹¹ Entsprechend vermögen Brüche oder *Veruneindeutigung* in der vestimentären Inszenierung des Selbst zunächst vorgegebene, vermeintlich naturalisierte Geschlechteridentitäten aufzubrechen und zu modifizieren, im weiteren Verlauf aber auch die binären Codes selbst zu destabilisieren. Das »Gleiten der Bedeutungen«¹² verursacht ein *Gleiten* der Grenzen und damit ein *Gleiten* der Möglichkeiten.

UNBESTIMMTHEIT ALS SCHWELLENERFAHRUNG

Wie sprachliche Äußerungen haben auch modische Aussagen performativen Charakter. John Langshaw Austin hatte es bereits im Hinblick auf Sprechakte festgehalten: Performative Handlungen sind stets selbstreferenziell,

denn sie bedeuten das, was sie tun, und sie sind zugleich wirklichkeitskonstituierend, indem sie die Wirklichkeit herstellen, die sie aufzeigen.¹³ Gerade aufgrund dieser Tatsache vermag das Performative eine Dynamik auszulösen, die begriffliche Gegensätze destabilisiert und zuletzt kollabieren lässt. Für unser Verständnis zentrale dichotomische Begriffspaare – z.B. Mann oder Frau – verlieren ihre Eindeutigkeit, geraten in Bewegung und beginnen zu oszillieren.¹⁴ Zwischen den Gegensätzen öffnet sich ein Raum, ein labiler »Zwischen-Raum«¹⁵. Dieser Zustand der »Liminalität«¹⁶ eröffnet nun seinerseits »kulturelle Spielräume« für Experimente und Innovationen: »in liminality, new ways of acting, new combinations of symbols are tried out«.¹⁷

Sichtbar und damit gesellschaftlich real werden solche Zustände durch sogenannte »Schwellensymbole«¹⁸, etwa Kleidungsstücke oder Accessoires, die auf einen vermeintlich eindeutigen geschlechtsspezifischen Zusammenhang verweisen. Diese markieren die Grenzen zwischen der gewohnten Ordnung und dem, was jenseits dieser Grenzen möglich ist. Sie definieren diese Grenzen auch inhaltlich.

Der Ästhetik des Performativen liegen demnach ähnliche Prinzipien zugrunde wie Rancières politischer Ästhetik. Sie konfrontieren die gesellschaftliche Wahrnehmung mit neuen ungewohnten Perspektiven und provozieren uns, nicht in vermeintlichen Festschreibungen, sondern in Möglichkeiten zu sehen und zu denken. Neben der Kunst vermag also auch die Mode, ästhetisch und subversiv in die *Aufteilung des Sinnlichen*¹⁹ einzugreifen. Ihr Potenzial geht noch darüber hinaus, indem sie alternative Genderidentitäten und soziale Wirklichkeiten nicht nur visuell aufzeigt, sondern performativ erzeugt. Der Effekt mag hier noch umfassender sein, da Mode als Alltagsphänomen in der öffentlichen Wahrnehmung omnipräsent ist und auf diese Weise fortwährend gesellschaftlich wirksame Aussagen macht. Verstärkt wird dies durch die Tendenz, dass modische Veränderungen und damit zwangsläufig auch gesellschaftliche Neubewertungen grundsätzlich auf Verbreitung angelegt sind. Hinzu kommt, dass ein emanzipatorischer Umgang mit Kleidung grundsätzlich jedermann möglich ist, was Rancières Ansatz einer politischen Selbstermächtigung entspricht.

Nun gibt es seitens der Gender Studies und Queer-Theorien auch kritische Einwände. Judith Butler betont, dass Gendercrossing auf nicht unproblematische Weise subversiv sei, die Inanspruchnahme geschlechtsspezifischer Symbole zwar durchaus disruptiv als Teil eines Transformationsprozesses eingesetzt werden könne, gleichzeitig jedoch die

Gefahr bestehe, hiermit gerade den Glauben an deren *Natürlichkeit* zu befestigen.²⁰ Auch Kayte Stokoe kritisiert, Crossdressing sei limitierend, weil es voraussetzt, offenkundig das jeweils gegenteilige Geschlecht zu performen, man sich also weiterhin innerhalb dieser Binarität bewege.²¹ Die wechselseitige Aneignung geschlechtsspezifischer Attribute, wie sie schon seit Jahrhunderten praktiziert wird, um die jeweils damit verbundenen Fähigkeiten und Möglichkeiten für sich geltend zu machen²², ist allein nicht hinreichend, um bestehende Vorstellungen von Gender ins Wanken zu bringen. Erst die Ambiguität und der fortwährende *Dissens* eröffnen einen multiplen Gestaltungs- und Interpretationsraum. Mit diesem Aspekt hatte sich auch die Modedesignerin Isabelle Dingler in ihrer Kollektion *DeGender Fashion* auseinandergesetzt. Klassische maskuline Elemente wie das Herrensakko verlieren durch die femininen Armausschnitte und den Schmuck ihre Eindeutigkeit. Gleiches gilt auch für die anderen Teile und Outfits ihrer Kollektion. Das *Vermischen* von traditionell männlich und weiblich konnotierten Merkmalen – hinsichtlich Schnitt, Farbe und Materialität – erzeugt eine Indifferenz, die eine eindeutige Zuordnung erschwert und stattdessen multiple Interpretationsmöglichkeiten eröffnet. (Abb. 1)

Genderfluidität bedeutet mehr als Unisex-Mode, die eher auf eine Neutralisierung der Geschlechter hinausläuft.²³ Grenzen und Kategorisierungen müssen als notwendige Muster vorausgesetzt werden, um deren Überschreiten und damit die Neubefragung der Bedeutungen überhaupt erst möglich zu machen. »Könnte eine performative Äußerung gelingen, wenn ihre Forderung nicht eine ›codierte‹ oder iterierbare Äußerung wiederholte«,²⁴ schreibt Jacques Derrida im Hinblick auf die Zitatförmigkeit performativer Handlungen. Die Konstitution von Gender vollzieht sich demnach im Rahmen der binären Geschlechterkategorien, weil diese uns historisch und kulturell verfügbar sind. Diese geraten aber ins Wanken, sobald Inkohärenzen auftreten.



1 Kollektion *DeGender Fashion* von Isabelle Dingler, Pforzheim 2020

QUEERE STRATEGIEN IN KUNST UND ALLTAG

Die narrativen Schauplätze für visuelles und subversives Agieren mit Genderidentitäten sind vielfältig. Sie reichen von künstlerischen Performances, wie etwa *drag*, filmischen Darstellungen oder Musikvideos bis hin zu den unterschiedlichsten Inszenierungsstrategien im Alltag. Mit Blick auf deren Potenzial kulturell verankerte und vermeintlich naturalisierte Vorstellungen von Gender nicht nur kritisch infrage zu stellen, sondern gar zu erschüttern und zu modifizieren, rückt auch die Frage nach der Relevanz des jeweiligen Umfeldes und Kontextes in den Fokus.

Ein Kriterium, so die These, scheint eine gewisse *Alltagsnähe* oder vermeintliche *Natürlichkeit* zu sein. Sobald die Darstellung ins Extreme gerät, beispielsweise eine Dragqueen, die wie in der ProSieben-Serie *Queen of Drags*²⁵ sämtliche Merkmale des Weiblichen – bis hin zu Mimik und Gestik – einsetzt und überspitzt, wird das Spiel mit den Genderrollen als künstlich empfunden und dem Bereich des Künstlerischen oder Subkulturellen zugeordnet. Auch Butler bezweifelt, dass das »Parodieren der herrschenden Normen« allein hinreiche, um diese zu durchbrechen.²⁶ (Abb. 2)



2 Drag Vava Vilde bei den Aufnahmen zu *Queen of Drags*, Los Angeles 2019

Ganz anders verhält es sich im Falle von Mark Bryan, einem heterosexuellen Familienvater, der einfach gerne Röcke und High Heels trägt und das Tragen von Frauenkleidung weniger als Ausdruck einer sexuellen Identität, sondern vielmehr als Erweiterung seines modischen Repertoires versteht. Auch wenn für ihn selbst das spielerische Vergnügen an der Mode im Vordergrund steht, könnte sein unbestimmter und mehrdeutiger, aber *selbstverständlicher* Umgang mit Kleidung aufgrund der Nähe zu unserer Lebenswelt und Alltagserfahrung nicht nur dazu anregen, andere Formen von Männlichkeit zu erproben, sondern insgesamt die tradierten eindeutigen Kategorisierungen in Bewegung bringen.²⁷ (Abb. 3)

Der Aspekt der Kommerzialisierung hat in diesem Zusammenhang eine höchst ambivalente Rolle. Wie eingangs

beschrieben, zeigen die andauernden Debatten zur Nonbinarität längst Auswirkungen in der Modewelt. Androgyne oder Trans*-Models haben Laufstege und Fotoecken erobert. Das schwedische Label Hope kennzeichnet jedes Teil der Kollektion sowohl mit der männlichen als auch der weiblichen Konfektionsgröße. Das Züricher Mode-Kollektiv *prototypes* verzichtet vollständig auf eine geschlechtsspezifische Zuordnung.

Zweifellos laufen modische, subversive Interventionen Gefahr, lediglich als Stimulus und Impuls von etwas Neuem, Provozierendem von der Modeindustrie aufgegriffen zu werden und mit der kommerziellen Verbreitung an politischer Emanzipationskraft zu verlieren. Wir kennen es von den Elementen der Punk-Mode, der Jogginghose oder zuletzt dem Kopftuch. Aber hierin liegt auch ein Potenzial: Die allgegenwärtige Sichtbarkeit bewirkt einen Gewöhnungseffekt, eine Normalisierung, die das vermeintlich Unvorstellbare auf Dauer sichtbar und damit denkbar und möglich macht. Am Ende steht möglicherweise das Ausbilden neuer zitierfähiger Praxen.



3 Mark Bryan auf dem Weg ins Büro, Crailsheim 2021

1 <https://www.standard.co.uk/news/uk/harry-styles-wears-dress-first-male-cover-of-us-vogue-b69598.html> (Zugriff: 22.2.2023); <https://metro.style/fashion/inspiration/harry-styles-vogue-us/28152> (Zugriff: 22.2.2023).

2 https://www.youtube.com/watch?v=hgG_vslpXW4 (Zugriff: 28.1.2023).

3 <https://www.youtube.com/watch?v=q2lrkyZ7HsQ> (Zugriff: 28.1.2023).

4 Rancière, Jacques: *Ist Kunst widerständig?*; hg. und übersetzt von Frank Ruda/Jan Völker, Berlin 2008b, S. 85.

5 Vgl. Rancière, Jacques: *Politik und Ästhetik. Im Gespräch mit Peter Engelmann*; hg. von Peter Engelmann, übersetzt von Gwendolin Engels, Wien 2016, S. 18.

6 Vgl. Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*; hg. von Maria Muhle, 2. Aufl., Berlin 2008a, S. 64, 77.

7 Vgl. ebd., S. 81. Im Aufbrechen der Genrekonventionen in der Kunst, nach denen die Art und Weise der Präsentation der Protagonist:innen ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Stellung entsprach (Hauptfiguren einer Tragödie waren Götter, Ähnliches galt auch für Porträts oder Biografien), sieht Rancière den Anfang für das Aufbrechen der hierarchischen Zuordnung, die dem bis dahin unbedeutenden Individuum zur Sichtbarkeit verhalf. Vgl. ebd., S. 27, 53 f., 77.


8 Vgl. Rancière 2008b (wie Anm. 4), S. 65.

- 9 Mühleis, Volkmar: *Der Kunstlehrer Jacotot. Jacques Rancière und die Kunstpraxis*; Paderborn 2016, S. 118, vgl. auch Rancière 2008a (wie Anm. 6), S. 62.
- 10 Mühleis 2016, ebd., S. 13.
- 11 Craik, Jennifer: »Mode als Körpertechnik. Körperarbeit, Modearbeit«, in: Gabriele Mentges, *Kulturanthropologie des Textilen* (2005), S. 278–304, hier S. 292 f.
- 12 Lehnert, Gertrud: »Queere Mode | Körper. Leigh Bowery und Alexander McQueen«, in: Gertrud Lehnert / Maria Weilandt (Hg.), *Ist Mode queer? Neue Perspektiven der Modeforschung*; Bielefeld 2016, S. 17–36, hier S. 21.
- 13 Vgl. Fischer-Lichte: Erika: *Ästhetik des Performativen*; 10. Aufl., Frankfurt am Main 2017, S. 38 f.
- 14 Vgl. ebd., S. 295 f.
- 15 Ebd., S. 305.
- 16 Ebd. Den Begriff der *Liminalität* (von lat. *limen* – die Schwelle) als Zustand der Schwellenphase hatte Victor Turner im Rahmen seiner Ritualforschung geprägt. Dieser mag zunächst suggerieren, die Schwellenerfahrung zielen auf eine dauerhafte Transformation. In künstlerischen (und sozialen) Performances geht es jedoch vielmehr darum, die Unsicherheit der Schwellenerfahrung selbst ästhetisch zu isolieren und in dieser unauf lösbaren Spannung ihr reflexives Potenzial freizusetzen. Vgl. hierzu auch ebd., S. 307.
- 17 Turner, Victor: »Variations on a Theme of Liminality«, in: Sally F. Moore / Barbara G. Myerhoff (Hg.), *Secular Ritual*; Assen 1977, S. 40, in: Fischer-Lichte 2017 (wie Anm. 13), S. 306.
- 18 Müller, Michael R.: »Die Apartheid der Mode. Eine symboltheoretische Revision der formalen Modesoziologie«, in: Gudrun M. König / Gabriele Mentges (Hg.), *Die Wissenschaften der Mode*; Bielefeld 2015, S. 185–218, hier S. 200.
- 19 Vgl. hierzu Rancière 2008a (wie Anm. 6), S. 25 f., Rancière 2008b (wie Anm. 4), S. 43 f., Rancière 2016 (wie Anm. 5), S. 64.
- 20 Vgl. Butler, Judith: *Körper von Gewicht*; 10. Aufl., Frankfurt am Main 2019, S. 317.
- 21 Vgl. Stokoe, Kayte: *Reframing Drag. Beyond Subversion and the Status Quo* (= *Routledge Research in Gender and Society*); Abingdon / New York 2020, S. 2.
- 22 Für den Zeitraum ab dem 18. Jh. vgl. hierzu insbesondere Gaugele, Elke: »Drags, Garçons und Samtgranaten. Mode als Medium der Gender(de)konstruktion«, in: Mentges 2005 (wie Anm. 11), S. 305–319, hier S. 307–316.
- 23 Unter diesem Aspekt wurde seinerzeit auch Zaras Kollektion *ungendered* in den Medien kontrovers diskutiert (s. hierzu auch <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/30256/1/just-how-progressive-is-zara-s-new-ungendered-range> [Zugriff: 28.1.2023]).
- 24 Derrida, Jacques: »Signatur, Ereignis Kontext«, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*; Frankfurt am Main / Berlin / Wien 1976, S. 150.
- 25 <https://video.prosieben.de/serien/queen-of-drags> (Zugriff: 28.1.2023).
- 26 Vgl. Butler 2019 (wie Anm. 20), S. 177.
- 27 Auszug aus einem Interview mit Mark Bryan, geführt am 30.1.2023. Dennoch sind es gerade die extremen Darstellungen von Grenzüberschreitungen, die über die mediale Verbreitung solche Alltagsperformances erst ermöglichen. (Anm. d. Verf.)



LAYA CHIRRAVURU

LOCATING SYNERGIES



WITHIN GENDERED DIVISIONS OF LABOUR
IN THE INDIAN CRAFT OF BANDHANI

It is a widely agreed fact that craft-making across global communities has traditionally been an activity with intriguing gender dynamics. Within India's vast diversity and rich cultural heritage of crafts, gender has played a notable role in practices that are shaped by and continue to shape the social structure of each community. Historically, and quite broadly, Indian crafts have been categorized under two purposes: commercial or personal use. Families producing commercial crafts had the male craftworker as the central protagonist, while his wife was his assistant and his children his apprentices.¹ Personal crafts were done by women to embellish their garments or those of their children for wedding ceremonies, be given as gifts, or become part of a dowry.²

The rise of fashion in the era of commercialization resulted in the fact that, today, most crafts are systematically organized as commercial crafts to serve the desirable purpose of catering to fashionable lifestyles. Many of them involve a clear division of labour and are perceived as male-dominated, while women are seen participating passively in 'background' activities as they are engaged in other household chores. By highlighting the mobility and capacity constraints arising from women's domestic responsibilities, one set of researchers emphasizes that the flexibility of the working conditions is one of the fundamental motivations for women artisans to pursue craft-making as a means of livelihood.³ In this connection, there has been an increase in organizations that focus chiefly on decentralized operations so as to allow women to work from the convenience of their homes. Conversely, another set of scholars argue that crafts traditionally led by women have generally been classified as leisure-time activities, and have therefore failed to present women as craftworkers contributing to the economy.⁴ In turn, the very domestic origin of certain 'feminine' crafts contributed to the construction of gendered roles and the corresponding value systems in craft production.⁵ While an official national survey reports that 47.4% of India's handicraft industry workforce consists of women,⁶ it is debated that their labour is largely considered part-time home-based work, and is generally underpaid.⁷

The abovementioned studies offer a general overview of the cultural systems that produce unequal divisions of labour through a broad lens of gender imbalance. While some aspects of gendered practices emerge from frozen impressions of 'tradition' and 'heritage',⁸ others point to the socio-spatial relations⁹ that produce specific gender codes. Each craft ecosystem is nonetheless self-organized and presents its own complexities and an intersectional social order that is constantly in motion. This diversity of craft production itself calls for a closer inspection of social systems, and

for a keener observation of opportunities that are overlooked owing to a standard rhetoric of gender inequalities. Considering the recent shifts in the craft landscape, I argue that analysing the barriers in gendered craft production necessitates a context-specific evaluation with a focus on craft practice, geographical



1 A dyed piece of Bandhani textile with the ties yet to be opened

location, market influence, production (infra)structure, and socio-political interventions – all of them factors that jointly affect the aspects of mobility and agency, and the perceived capacities of each gender.

This paper presents a case study of the tie and dye craft of Bandhani, which is prominent in the states of Gujarat and Rajasthan in Western India. The craft involves a fascinating gendered division of labour, whereby the tying is done mostly by women, while men handle the dyeing and sale in the market. Extending from the broad assessments of gender imbalances, I take a new look at how these paradigms have been challenged in the craft of Bandhani. Based on interviews with male and female craftworkers from various economic levels, I unpack the logics, choices, and negotiations behind the division of labour within two distinct clusters so as to examine whether it is discriminatory towards a particular gender, or if it is a domestic and social organizing of labour that is harmonious, or at times even synergistic.

AN OVERVIEW OF THE TWO CLUSTERS OF BANDHANI

Bandhani, also known as Bandhej, is a craft that evolved as a meticulous tie and dye process involving multiple steps. It is a technique of resist dyeing, in which the fabric is pinched and small ties are made with thread on a cotton, silk, or wool base. The fabric is then dyed, with the resulting fabric revealing an undyed pattern of dots. The traditional Bandhani textiles gained immense popularity across Europe and the Americas in the seventeenth and eighteenth century, thus expanding the international commercial links of the craft.¹⁰ Traditionally, a significant part of the production, the tying and dyeing, has been a household activity practiced over generations. Within a cultural network of diverse actors engaging in this trade,¹¹ I put a particular focus



2 Freshly dyed pieces of Bandhani fabrics put out to dry

on gender attributes in the craft-making and how they have evolved. For a more in-depth inquiry, I found it extremely useful to explore two distinct clusters of craft production. Since Bandhani is seen in both Gujarat and Rajasthan, it is important to understand the resources and socio-economic backgrounds of these states.

G U J A R A T

Bandhani in Gujarat was traditionally the intergenerational expertise of the both Muslim and Hindu caste of Khatri.¹² Gujarat experienced a massive earthquake in 2001, which severely affected many craft clusters. Afterwards, the state government led initiatives to train more village communities in the craft, especially in tying, in order to strengthen the trade and rebuild the craft economy. Slowly, both men and women from an increasing number communities and religions joined forces. Another crucial catalyst in this region is the Somaiya Kala Vidya (SKV), an institution that offers design education especially for artisans in diverse crafts.¹³ Over the years, SKV has trained a new class of artisan-designers to expand their respective crafts through design-oriented thinking, business management, branding, and marketing.

R A J A S T H A N

In Rajasthan, Bandhani has a strict division of labour. A prominent practice that has led to socio-economic development here, however, is the formation of self-help groups (SHGs) by women. The SHG model of trade unions involves savings-based microfinancing, whereby rural women come together to contribute small amounts of money to a group fund on a regular basis, and use it as capital to either invest in local craft businesses, or to obtain simple personal loans from the community fund. This model has proven to be quite successful¹⁴ and is also supported by the state government as well as NGOs¹⁵ through a variety of financial schemes providing additional support. My focus here is on three districts, known together as the Shekhawati region. An important aspect here is that most men from these villages have moved to countries in the Middle East for work. So, in their

absence, women have found greater motivation and need to earn money through tying Bandhani.

GENDER-BASED CAPABILITIES: PERCEPTIONS AND PROJECTIONS

The craft process in Gujarat, as it was consistently narrated by my interview partners, starts with men preparing the design. It is then rendered on a tracing sheet and transferred to the fabric by applying a temporary blue pigment known as *neel*, and is then passed on to women for tying. This step takes anywhere between a few weeks to a few months, depending on the intricacy of the design, the fabric, and the product. In some cases, elderly men also do the tying to supplement their income from home. Next comes the dyeing, which is again done by men. Sometimes, when the design involves multiple colours, it requires multiple rounds of tying and dyeing. Finally, it is once again men who take the Bandhani fabric to sell in the local market, to suppliers, or at craft exhibitions.



3 A woman making the Bandhani ties along the printed design



4 A man dyeing a fabric tied in the Leheriya style, which results in a wave of stripes

During the conversations I had, most of my interview partners stated that there is no gender discrimination, but the division of labour is nonetheless structured around the lifestyles and cultural roles of men and women. The reasoning for this is that, traditionally, women have always participated in producing Bandhani in their leisure time for a few hours in the afternoon after finishing their household duties. While working in the private sphere, they would gather together and sing traditional local songs to motivate each other during the mechanical work of many days. Every young girl in the Khatri community is expected to be skilled in the craft of Bandhani tying. Due to the social and cultural norms that expect men to be the breadwinners for the family, men handle all tasks related to the public sphere.

Considering the co-dependency of the work shared asymmetrically between men and women, it is first important to look at the nature of each task and the labour involved in order to ascertain the corresponding value. The master craftsman Abdul Aziz Khatri's description in response to this question is particularly insightful:

'There is hard work in every step, but of different kinds: Design involves *dimag ki mehnat* (labour of the mind) as well as the hand to some extent. Because every design starts from a new thought, from scratch.

Dyeing requires *haath ki mehnat* (labour of the hand and muscle power). The dyeing formula itself is like learning how to ride a bicycle – once you learn it, you know it. But it requires endurance to the heat of the dye bath, and strength for the washing. Understanding different consumer tastes, both in the domestic and international markets also requires some thinking.

Tying demands *sabr ki mehnat* (labour of perseverance). The mind is fully focused, but there is also the hard test of one's patience and perseverance, because you work with the same piece every day for about one or two months.'

This perspective acknowledges different kinds of labour that cannot be measured on the same scale. But the implication is that design and dyeing are associated with ‘brain work’, whereas tying does not require a thought process but is instead a mechanical activity. I will provide a brief examination of this notion later on in this paper.

Another indicator of value in the collaborative work is the means of compensation. Whereas tying and dyeing are both activities that are paid per piece, several studies so far indicate that women earn far less as piece-workers, since they are mostly home-based and invest fewer hours in the work.¹⁶ In comparison, men who work at the market or dye several pieces a day effectively earn more by dedicating more hours to their respective roles.

A third and frequently disregarded aspect of value is the joy¹⁷ factor. All my interview participants unanimously stated that the most rewarding moment in the crafting process is when the ties are unravelled at the end to reveal the moment of truth.¹⁸ Now, since the textile is produced in sequential steps, the fabric is passed on to the men to be dyed and left out to dry. The dyers are thus ultimately the ones who unveil the much-awaited outcome of the co-production. Typically, the women who have meticulously tied the fabric are not present to witness this rewarding sight.¹⁹

Some craftsmen assured me that the people who do the tying do not care about the end result once they have received their payment, suggesting that they are emotionless hands at work that simply execute the job. Regarding the earlier rationale of ‘brain work’ vs. mechanical work, the artisan-designer Zakiya Adil Khatri had a fresher perspective to offer:

‘For one of my collections inspired by the heritage monuments of India, I created a design inspired by a decorative gate. I gave the piece to an artisan to tie. When she brought it back, I saw that it was very badly done. I said: “What did you do?”



5 A man opens the ties of a multi-coloured Bandhani textile to reveal the final outcome

Does it even look like a gate to you?” She looked at me, shrugged, and said very casually: “Oh, you should have told me that it’s supposed to be a gate.”

Struck by this response, my husband and I conducted an experiment. We picked a design and shared it with two groups of artisans. With the first group, we shared the entire concept, showed them the mood board, and gave them a detailed explanation of what we envisioned. To the other group, with whom we had been working for a long time, we simply handed over the fabric as usual, without any information. To our surprise, the first group’s work surpassed our expectations! I then realized what a loss it had been so far to not share our concepts with the individuals doing the tying. We immediately decided that, at least within our capacities, we would bring a change to this system and ensure that the tyers participate in the conceptualization. Since then, we have made sure to invite both tyers and dyers to witness the end result being revealed before them.’

In her book *Critical Fabulations*, the designer Daniela K. Rosner underscores a similar assumption of intellect based on the gender of craftworkers.²⁰ In the above anecdote, Zakiya, a master craftsperson herself, points to two intriguing insights: by turning the design ideation and final unravelling of the ties into a group ritual, Zakiya not only acknowledged the joy factor, but also addressed the significance of all stakeholders thinking, producing, and seeing the quality outcome collaboratively. This experience highlights an opportunity to recognize individual capabilities and collective capacities so as to effectively establish synergies in the craft ecosystem.

CAPACITY BUILDING: MOBILITY AND AGENCY

In the Shekhawati region of Rajasthan, women artisans, who typically belong to various SHGs, receive Bandhani tying work from middle-men who are the dyers themselves in many cases. Locally known as *neelgar*, the middle-man transfers the design onto pieces of fabric and travels to remote areas of craft clusters to deliver it to the doorstep of women homeworkers for tying. He then collects the tied fabric, dyes it, and supplies it to craft showrooms or designer stores in the bigger cities. Although this supply chain provides work to women in the convenience of their home, it is their very immobility and lack of information about the shifting market demands that pose challenges in negotiating a suitable price for their work. Since most of their husbands live and work in the Middle East, the women are forced to rely on the piece rate quoted by the middle-men.



6 Men selling heaps of colourful Bandhani textiles in a small outlet in Jodhpur, Rajasthan

Among other social organizations, Rangсутra is a notable craft-based social enterprise that has a well-established base in the Bandhani cluster of the Shekhawati region. My conversation with Rangсутra's manager of operations²¹ shed light on their remarkable experience in navigating gendered roles.

In 2017, in collaboration with the Rajasthan state government, Rangсутra initiated a Bandhani project in a cluster called Churu in the Shekhawati region. Quality control was a major issue in the village-based model, since the artisans had various skill levels and did not adhere to strict guidelines for production. But one important aspect that was prevalent in the lifestyle of women in the region was their participation in SHGs and possessing considerable knowledge about the microfinancing model. Recognizing this as the most striking indicator of their potential agency, Rangсутra proposed the establishment of village centres where the women could gather and work in a more organized manner. After several rounds of persuasion, the enterprise managed to get the homebound women to travel to the village centres. During the skill assessment programmes, Rangсутra's team recognized the individual capabilities and involvement of the women, and trained specific women in the areas of marketing, business management, quality control, communication, pricing, planning, resource management, etc.²² Their objec-

tive was to support the women in establishing their own producer companies and becoming self-reliant. Gradually, along with the addressing of quality issues, this shaped an ecosystem in which the women were equipped with technical knowledge and skills so as to eliminate middle-men. My interlocutor pointed to the fact that while the company's supply chain still includes men at selected positions today, women have been able to develop a sense of ownership and solidarity by building a community and accessing first-hand knowledge about market mechanisms. In a cluster that had previously showed significant gender-based constraints, this case indicates the opportunity arising from collective empowerment, and also highlights the agency that comes with mobility and an expansion of roles for women artisans.

Agency also relates to the choice(s) women are able to make regarding their own roles and responsibilities. Quite intriguingly, it is sometimes their personal choices and motivations that 'minimize' their participation in the craft process. This became apparent in my conversations with women artisans in Kutch, Gujarat, who belong to relatively higher economic classes. They have either chosen not to continue the tying practice anymore or strategically outsourced agency in the supply chain from their husbands or fathers, who are well-established in the family business of Bandhani production. Unsurprisingly, it is the women who have received design education in the SKV that are observed to be achieving upward socio-economic mobility.²³

CONCLUSION

Several historical literature and research studies largely indicate the presence of a gender imbalance in the craft industry of India. While traditional systems of craft production have involved a gendered division of labour, it is useful to re-examine the gender dynamics while considering the shifting socio-political structures with respect to particular craft contexts. This article presents a case study specifically on Bandhani craft production, and dives deeper into the social organization of two different clusters to analyse the aspects of discrimination, harmony, and synergies. By highlighting context-specific opportunities, I have outlined the scope of design interventions and the role of social enterprises in examining existing nuances in the communities so as to achieve robust gender-sensitive planning.

Each community is organized differently and has its own capacities and constraints. Instead of a standard understanding of gender issues, it is essential to consider the different levels of awareness, adaptability, motivation, and responsiveness that arise from various socio-political structures.

While it is undoubtedly challenging to overcome the limitations within existing gendered roles and put the two genders on an 'equal' footing, the social order and infrastructure available in distinct clusters lay the foundation for developing suitable practices adapted to various groups practicing the same craft in different ways. Seen through a broader lens, such context-specific approaches hold the potential to bring about a sustainable social impact at different levels in multiple stages.


-
- 1 See Gupta for a historical overview of the social and gender-based organization of labor in commercial and personal crafts of India. Gupta, Toolika: *Indian Handicrafts: Epitome Of Design And Sustainability*, https://www.youtube.com/watch?v=YK_apC7Mhnl (retrieved June 01, 2021).
- 2 Maskiell, Michelle: »Embroidering the Past. Phulkari Textiles and Gendered Work as "Tradition" and "Heritage" in Colonial and Contemporary Punjab«, in: *The Journal of Asian Studies*, 58(02) 1999, 361–388.
- 3 Krishnamoorthy, Priya, Anandana Kapur, Aparna Subramanyam: *Business of Handmade. The Role of Craft-based Enterprises in (Formalising) India's Artisan Economy*, Mumbai 2021, 47.
- 4 Wilkinson-Weber, Claire: Women, work and the imagination of craft in South Asia, in: *Contemporary South Asia*, 13(3) 2004, 289.
- 5 Cummings, Cathleen, Cynthia Ryan: »Reimagining Contexts. Art, Authenticity, and Identity Among Female Artisans in India«, in: *Journal of Poverty*, 18(01), 2014, 36; Edwards, Clive: »"Home is where Art is". Women Handicraft and Home Improvements 1750–1900«, in: *Journal of Design History*, 19(01) 2006, 11–20.
- 6 NSDC-KPMG: *Human Resources and Skill Requirements in the Handloom and Handicrafts Sector - 2013-17, 2017-22*. NSDC, 26. NSDC-KPMG 2013, 26.
- 7 Krishnamoorthy, Kapur, Subramanyam 2021, 30.
- 8 Maskiell 1999, 361–88; Wilkinson-Weber 2004, 287–306.
- 9 Acharya, Jyotirmayee, Ragnhild Lund: »Gendered spaces - socio-spatial relations of self-employed women in craft production, Orissa, India«, in: *Norwegian Journal of Geography*, 56 2002, 207–218; see also Ranade 2007, 1519–26.
- 10 For a detailed account of Indian Bandhani during the colonial era and the origin of the ban-dana culture, see Postrel, Virginia: *The Fabric of Civilization. How Textiles Made the World*, New York 2020, and also her YouTube video *The Hidden History of Bandanas*: <https://www.youtube.com/watch?v=2fJLP2P3CH4> (retrieved June 01, 2021).
- 11 The cultural ecosystem of Bandhani was organized in a manner that brought many actors together. From the procuring of the raw material, the printing of the design, and the tying, dyeing, and sale, each cluster was divided up between various religions, castes, and genders.
- 12 See Khamir's YouTube video. Khamir: Bandhani. Voices of the Community, <https://www.youtube.com/watch?v=2fJLP2P3CH4> (retrieved June 01, 2021).
- 13 Somaiya Kala Vidya, previously known as Kala Raksha Vidyalaya, was established in Kutch in 2005 by the American anthropologist Judy Frater to encourage skilled artisans to gain holistic knowledge in design by training them in business, market strategies, and brand positioning.
- 14 For detailed insights into the inception of SHGs in India and their socio-economic impact see Kilby, Patrick: *NGOs in India. The challenges of women's empowerment and accountability*, London 2011, 1–42.

- 15 NGOs such as the Self-Employed Women's Association (SEWA), Sadhna, and Annapurna Mahila Mandal encourage and employ women belonging to numerous self-help groups.
- 16 Krishnamoorthy, Kapur, Subramanyam 2021, 31; Homenet South Asia: *Promoting Decent Work for Women Home-Based Workers in Value Chain. Cases from India and Nepal*, New Delhi 2021, 3–5.
- 17 Kulick briefly touches upon 'relatability', describing how a group of women craftworkers, after delivering the assigned work to her, expressed to her that they did not enjoy the process, since they were unable to relate to the design she conceived, and thus subsequently discontinued the work. Kulick, Gwendolyn: Conversational Spaces in the Craft for Empowerment System in Pakistan, in: Swiss Design Network Symposium 2021, SUPSI, HSLU, swiss-designnetwork, 451.
- 18 See Shila D.'s YouTube video Bandhani Bhuj from 2017, mins. 1:40–2:28, to sense the rewarding feeling of opening the ties of the Bandhani: <https://www.youtube.com/watch?v=LI69k-bMwCoY> (retrieved June 01, 2021).
- 19 Elderly women at home are occasionally given the task of opening the ties. This is a minor exception.
- 20 See Rosner, Daniela K.: *Critical Fabulations. Reworking the Methods and Margins of Design*, Cambridge Mass. 2018. See also a discussion of her work in the YouTube video: *Critical Fabulations*, <https://www.youtube.com/watch?v=3KT-QE5WKIO> (retrieved June 01, 2021).
- 21 My interlocutor here has chosen to remain anonymous.
- 22 For an in-depth study on Rangсутra's community organizing in Bikaner, see HomeNet South Asia, 2021, 31–44.
- 23 Cummings and Ryan 2014, 30–49.



EVELYN ECHLE

STREAMING GENDER



MODE, MASKE UND IDENTITÄT
AM BEISPIEL VON SEX EDUCATION

Mode kommt kommunikative Macht zu. Grundlegend dafür ist die Eigenschaft von Kleidung und Textilien, als Mittel zur Bildung von Gemeinschaft einerseits und als Möglichkeit der Differenzierung andererseits zu wirken. Sowohl Nachahmung als auch Abgrenzung manifestieren sich als sinnstiftende Zeichen für das kritische Hinterfragen gesellschaftlicher Normierungen. Das lateinische *textura*, Gewebe, ist der Ursprung unserer Worte »Textil« und »Text«; eine Spezifik des Textils liegt in seiner Eigenschaft, dass es Bild und Träger zugleich sein kann. Auf geradezu plakative Art machte sich Dior-Chefdesignerin Maria Grazia Chiuri in ihrer Debüt Kollektion 2016 dies zu eigen, als sie T-Shirts mit dem Zitat »We should all be feminists« über den Laufsteg schickte.¹ Ein Zitat, das den Titel eines Essays der nigerianischen Schriftstellerin Chimamanda Ngozi Adichie aufgreift.² Darin beschreibt Adichie die kommunikative Macht von Kleidung in Bezug auf normative Genderkategorien und die damit einhergehende Differenzierung, Dichotomisierung und Hierarchisierung in der Kopplung biografischer Notizen:

»I am trying to unlearn many lessons of gender I internalized while growing up. But I sometimes still feel vulnerable in the face of gender expectations. The first time I taught a writing class in graduate school, I was worried. Not about the teaching material, because I was well prepared and I was teaching what I enjoyed. Instead I was worried about what to wear. I wanted to be taken seriously. I knew that because I was female, I would automatically have to prove my worth. And I was worried that if I looked too feminine, I would not be taken seriously. I really wanted to wear my shiny lip gloss and my girly skirt, but I decided not to. I wore a very serious, very manly and very ugly suit.«³

Da Adichie, um sich auf der »sicheren« Seite zu wähnen, ausgerechnet das hoch codierte Kleidungsstück Anzug wählt, lässt diese transkulturelle Perspektive an Diskurse der frühen Gender Studies rund um den Begriff der Maskerade anschlussfähig werden.⁴ Das *unlearning* internalisierter Vorstellungen von Gender wird in dieser Auslegung zur widerspenstigen Praxis. Es sind Spannungsverhältnisse der sozialen Welt, die Adichie in Bezug auf Geschlechterrollen, sozialen Status und die Hoheit über den Ausdruck der eigenen Identität über Mode hinterfragt.

Gender-Codes sind dynamisch und gerade darin politisch, weil sie wandelbar sind und kritischen Erneuerungen, aber auch restaurativen Tendenzen unterliegen können. Mode kann dies unterstreichen oder unterlaufen. Es ist kein Zufall, dass sich in pluralistischen Gesellschaften ein besonders



1 Rosa Dias zeichnet für das Kostümdesign der britischen Netflix-Serie *Sex Education* (UK 2019–dato, Produzentin und Autorin: Laurie Nunn) verantwortlich, das Versatzstücke aus den 1980ern, 1990ern, 2000ern bis zu aktuellen Trends miteinander verbindet. Die zentralen Figuren, Eric Effiong (Ncuti Gatwa) und Otis Milburn (Asa Butterfield), sind ziemlich beste Freunde.

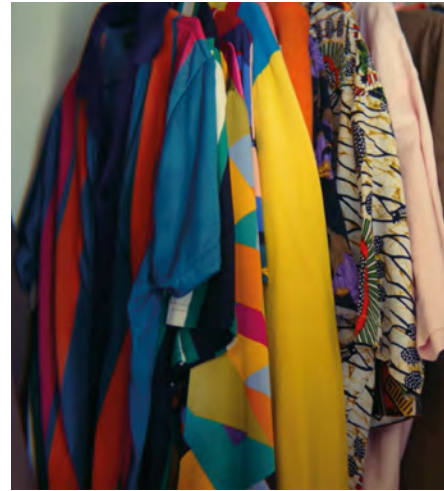
kreativer Umgang mit Mode findet, der kontinuierlich die kritische Auseinandersetzung von Mindsets fordert. Mode soll im Folgenden deshalb als System ästhetischer Produktions- und Rezeptionsweisen verstanden werden, das Identität(en) befragen, konstruieren und dekonstruieren kann. Ein Unterfangen, das in fiktionalen Universen vermeintlich leichter fällt. Vor allem in der Ausarbeitung komplexer Figuren in Literatur, Film oder Serien können *role models* geschaffen werden, die für Identitätsbildungen gestaltgebend wirken. Film- und Serienfiguren, deren Charakter abseits des stereotypen Mainstreams angelegt sind, schaffen über Kleidung, Accessoires und Make-up wirkmächtige performative Ikonografien, die in ihrem methodischen und kulturpolitischen Mapping von Gender vielfach gesellschaftliche Debatten über den Umgang mit (nicht-)normativen Geschlechterrollen und Sexualitäten aufgreifen. In der Analyse von Mode, Kostüm und Narration kann demnach, so die Annahme, eine kritische Reflexion von kulturell konstruierten Geschlechtsidentitäten erfolgen. Während die Attribuierung von Gender quer durch die Film- und Mediengeschichte mitunter äußerst plakativ über das (Film-)Kostüm erfolgte, zeigen sich mittlerweile diversity-sensiblere Zugänge. Nicht zuletzt sorgt die grundlegende Umwälzung der Medienlandschaft durch Streamingdienste für Produktionen, die Diskurse um queere Praxen experimenteller aushandeln. Die britische Netflix-Serie *Sex Education* (UK; 2019–dato) zeigt über das Kostümdesign der britischen Designerin Rosa Dias, wie

Stil, Material und Farbe Seriencharakteren nuancierte Attribuierungen geben und ihre Identitäten vielschichtig konstituieren (Abb. 1).

Das Aufgreifen und Repräsentieren eines populärkulturellen Kanons spielt in Bezug auf intersektionale Identitätsbildung und Selbstakzeptanz in der Charakterzeichnung der jugendlichen Protagonist:innen eine zentrale Rolle.⁵ Die Serie folgt in einer pluralistischen Figurenkonstellation dem Schulalltag Otis Milburns (Asa Butterfield) und seiner Freund:innen beim Erwachsenwerden in einer ländlichen Umgebung am Rande von Cardiff (Wales) und in einer nicht näher zu bestimmenden Zeit, obgleich sich über die *Mise-en-Scène* und das Kostümdesign sowohl 1980er, 1990er als auch aktuelle Trends erkennen lassen. Otis, dessen Mutter Dr. Jean Milburn (Gillian Anderson) eine emanzipiert agierende Sexualtherapeutin mit hausinterner Praxis ist, übernimmt die von zu Hause aufgeschnappten Wissensbrocken in eigene »Beratungsgespräche«, die er gemeinsam mit seiner Mitschülerin Maeve (Emma Mackey) auf dem Campus der High School in Form einer improvisierten Sex Clinic seinen heranwachsenden Mitschüler:innen anbietet. Jede Episode befasst sich über diese Rahmenhandlung mit Fragen der (jugendlichen) Sexualität und des Heranwachsens, wobei zahlreiche (Geschlechts-)Identitäten, transkulturelle Hintergründe und sexuelle Orientierungen zur Sprache kommen. In der Medienwirkungsforschung spielen Medien wie Fernsehen/Streamingdienste eine bedeutende Rolle für die Frage, wie Inhalte die Identitätsbildung von LGBTQ+-Jugendlichen beeinflussen.⁶ Es wird angenommen, dass Produktionen mit diversity-sensiblen Themen über Sexualität, Geschlechterrollen oder nicht-normative Beziehungen wichtige Bezugspunkte darstellen, die im (meist) heteronormativen Bildungs- und Familienumfeld nicht zur Verfügung stehen.⁷ Paradigmatisch hierfür steht in *Sex Education* die Figur des Eric Effiong (Ncuti Gatwa), die als Otis' bester Freund nicht auf die stereotype Rolle des *gay best friend* reduziert wird, sondern eine facettenreiche Charakterzeichnung erfährt. Erics selbstbewusst exaltierte Kleidung inklusive Make-up werden in der Serie als selbstverständlicher Teil seiner Persönlichkeit gestaltet. Die arbiträren Facetten seiner Lebenswelt – religiöse Wurzeln, Arbeiterkind, konservative ländliche Umgebung – stehen kontrastierend zu seiner schillernden Erscheinung, die in der Haltung eine Ironie und Vielschichtigkeit offenlegt, wie sie Richard Dyer in seiner Beschreibung von Camp als Akt der Selbstverteidigung und des Widerstands der queeren Community erkennt.⁸

Die heitere Ernsthaftigkeit (Aufrichtigkeit) kommt in *Sex Education* durch das Exaltierte und Überbordende zum Ausdruck, kippt aber nie in Richtung Persiflage. Wie zentral und feinsinnig die Serie Erics Persönlichkeit

über die Attribuierung durch Mode aus- handelt, wird deutlich, als in einer Episode (E5S1) der temporäre, radikale Bruch des Flamboyanten erfolgt. Als Eric in Drag ge- kleidet auf dem Nachhauseweg entlang der Landstrasse nachts zum Opfer eines homophoben Überfalls wird, gerät sein über Kleidung ausgedrücktes Selbstverständnis ins Wanken: Eine Horde junger Männer in einem Auto nähert sich ihm von hinten und geht ihn aufgrund seiner blonden Perü- cke zunächst in Catcalling-Manier an. Als Eric auf Augenhöhe ist und sich zu erken- nen gibt, springt die sich transfeindlich äü- ßernde Meute aggressiv aus dem Auto und verprügelt ihn. Die durch diesen Gewaltakt geschürte Angst Erics vor der Zuschaustellung der eigenen Identität wird über den Wechsel seines Stils evident. Wir sehen in einem Point-of-View-Shot den Inhalt von Erics Kleider- schrank, übernehmen also seinen Blick auf das sinnliche Sortiment (Abb. 2) der schillernd bunten Farben und Stoffe. Nach einigem Zögern greift Eric mit traurigem Blick zu einem olivgrünen T-Shirt mit olivgrüner Weste. Einem offensichtlichen Tarnlook also, um nach der Erfahrung körperlicher Gewalt und Repression in eine vordergründig Schutz bietende, heteronormative Maskerade zu schlüpfen, sich unauffällig darin zu verstecken (Abb. 3).



2 Erics Kleiderschrank bietet ein sinnliches Sortiment an bunten Farben und schillernden Stoffen.



3 Erics olivgrüner Tarnlook als heteronormative Maskerade, um die eigene Identität zu verbergen



4 Die Metamorphose der Metamorphose: Erics exquisites Outfit beim Schulball als Geste des Empowerments und als Bekenntnis zur eigenen Identität

Gerade der Begriff der Maske (aus dem französischen *masque* für Gesichtslarve, Kostüm, Verkleideter) respektive Maskerade avancierte in den 1990er Jahren zum Schlüsselbegriff der Gender Studies, mit dem die Diskussion um die kulturelle Konstruiertheit der Geschlechter geführt wurde.⁹ Durch das dekonstruktivistische Potenzial der Maskerade – also die Befragung dessen, was hinter der Maskerade steckt – wird der Begriff tragfähig für Diskussionen um Gender-Perfomanz in medialen Artefakten. Das Vestimentäre ist zentral für diese Theorie, vor allem mit Blick auf Strategien der Inszenierung von Geschlechtsidentitäten. Kurz: Die Dialektik des Zeigens und Verhüllens, die Verstellung der eigenen (Geschlechts-)Identität mit der Vorstellung einer anderen, wird in dieser kurzen Szene von Erics Metamorphose evident. Dieses umgekehrte Crossdressing zum cis / heterosexuellen Mann verändert seine Charakterzeichnung kurzfristig grundlegend. So schlägt er in E6S1 die ebenfalls als offen queer gezeichnete Figur Anwar ins Gesicht und zeigt damit eine Form der Aggression, die im Allgemeinen mit toxischer Männlichkeit assoziiert wird. Narrativ kann dies als

Kapitulation vor gesellschaftlich akzeptierten Geschlechternormen gelesen werden, um ihm im Tausch dafür vermeintliche körperliche Sicherheit zu gewähren. Erst nachdem Eric in E6S1 einer Epiphanie gleich eine queere Person of Color trifft, kehrt er zu seinen bunten Outfits und zu seiner Identität zurück. Die Inszenierung dieser Schlüsselszene ähnelt einem Lacan'schen Spiegelmoment: Eric trägt entlang einer Straße schwere Tüten voller Lebensmittel, als ein von hinten näher kommendes Auto plötzlich langsamer wird. Der bremsende Wagen weckt in Eric die traumatische Erinnerung des nächtlichen Übergriffs. Wir sehen ihn zögernd und verängstigt, ob er trotz olivgrüner Tarnung erneut zum Opfer homophober Aggression werde. Doch als er sich zu dem heruntergekurbelten Fahrerfenster beugt, zeigt sich sein älteres Spiegelbild: Eine PoC in gold-schwarzem Sakko, mit Lidschatten und blaumetallic-lackierten Nägeln fragt nach dem Weg. Die Selbstverständlichkeit, mit der nicht nur die Wegbeschreibung, sondern auch Maniküretipps ausgetauscht werden (»Stick to the short ones«), lassen Eric seine Verstellung überwinden, und er erscheint prächtig und in vollem Ornat mit High Heels beim abendlichen Schulball (Abb. 4), der als Klimax der gesamten Staffel inszeniert wird. »Why do you have to be so much?«, fragt ihn sein Vater kurz vor dem Betreten des Schulgeländes, besorgt darüber, sein Sohn könnte in dieser Aufmachung erneut Opfer eines Übergriffs werden. Eric kontert trotzig und selbstbewusst: »This is me. I'll be hurt either way. Isn't it better to be who I am?« Dem Versteckspiel in falscher Maskerade bereitet er ein Ende, statt Tarnlook zu tragen, drückt trägt Eric in der Fusion interkultureller Kleidungsstücke, Muster und Farben die vielfältigen Facetten seiner Identität für alle sichtbar aus.

Mediale Artefakte wie *Sex Education* sind kulturelle Produkte, die die Modi offenlegen, durch welche Gendernormen produziert werden. Die Verbindung zu Fragen nach Maske und Maskerade ergeben sich gleichsam strukturell: Die beschriebene Sequenz um Erics Metamorphose(n) und die biografische Notiz in Chimamanda Ngozi Adichies Essay beschreiben eine Doppelung von (inszenierter) Identität, deren kulturelle Konstruiertheit dadurch diskutierbar wird. Genderpolitische Analysen hinterfragen stets und fortlaufend die normativen Setzungen, wie auch Mode sie produziert. Gerade durch das performative Handeln wird Mode zur dynamischen Form, um eine eigene Identität ergreifen und gesellschaftlich begreifen zu können.

1 Das ebenfalls aus dieser Kollektion stammende Longsleeve »Why Have There Been No Great Women Artists?« sorgte dagegen für Irritationen, da der Kontext zum zitierten, 1971 von der Kunsthistorikerin Linda Nochlin verfassten feministischen Essay, der die institutionellen frauenfeindlichen Mechanismen der Kunstwelt analysiert, offensichtlich nicht gestiftet werden konnte. Oder in anderen Worten: Die kommunikative Macht konfligierte mit einer teils unterkomplexen Rezeption.

2 Adichie Ngozi, Chimamanda: *We should all be Feminists*; London 2014.

3 Ebd., S. 13.

4 Riviere, Joan: »Womanliness as Masquerade«, in: *The International Journal of Psychoanalysis* IJPA 10 (1929), S. 303–313.

5 Vgl. Crenshaw, Kimberlé: »Demarginalizing the intersection of race and sex. A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine«, in: *The University of Chicago Legal Forum* 1 (1989), S. 139–167.

6 Vgl. Butler, Judith: »Imitation and gender insubordination«, in: Diana Fuss (Hg.): *In-side/out. Lesbian theories, gay theories*; London 1993, S. 575–578; Campbell, Jane / Carilli, Theresa (Hg.): *Locating Queerness in the Media. A New Look*; New York / London 2017.

7 Aaron, Michele: »Towards Queer Television Theory. Bigger Pictures sans the Sweet Queer-after«, in: Glyn Davis / Gary Needham (Hg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*; London 2009, S. 63–76; Meyer, Michaela D. E. / Wood, Megan M.: »Sexuality and teen television. Emerging adults respond to representations of queer identity on Glee«, in: *Sexuality & Culture* 17.3 (2013), S. 434–448.

8 Dyer, Richard: *The Culture of Queers*; London 2002, S. 49–62. Vgl. Vázquez-Rodríguez, Lucía-Gloria / García-Ramos, Francisco-José / Zurian, Francisco A.: »The Role of Popular Culture for Queer Teen Identities' Formation in Netflix's *Sex Education*«, in: *Media and Communication* 9.3 (2021), S. 198–208.

9 Lehnert, Gertrud: *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Film*; Frankfurt am Main 1997; Garber, Marjorie: *Vested Interest. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*; London 2008; Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske. Die Geschichte einer Form*; München 2008.



MELANIE HALLER

FRAUEN- SACHE(N)?

KLEIDUNG UND MODE IM FEMINISMUS

Simone de Beauvoir, eine der Ikonen des westeuropäischen Feminismus, sagte in einem Interview mit dem *Observer* am 20. März 1960 in der Reihe »My clothes and I«: »I must tell you that I am not at all interested in clothes [...] I have so many other things to think about, so many other interests that they are not at all on my mind.«¹ Beauvoir tritt hier als Intellektuelle und zunächst erwartbar als distanzierte Konsumentin von Mode(n) auf. Im Laufe des Artikels betont sie ihre Priorisierung »klassischer« und »eleganter« Kleidung, ihren minimalistischen Umgang und auch ihre Leidenschaft für die besondere Materialität von Textilien und Kleidung, wenn sie etwa auf die Maanfertigungen bei »ihrer« Schneiderin eingeht. Ihre distanzierte Haltung findet sich auch in ihrem Buch *Das andere Geschlecht* in der hervorstechenden Kritik an den Phänomenen von Mode, welche für sie die Objektifizierung von Frauen im 19. und 20. Jahrhundert massiv reproduzierten. Beauvoir konzipiert dies in Abgrenzung zum Männerbild und der »männlichen« Kleidung: »Beim Mann hingegen sollen die Kleidung und der Körper kein Blickfang sein, sondern seine Transzendenz anzeigen. Für ihn besteht weder Eleganz noch Schönheit darin, sich zum Objekt zu machen.«² Beauvoir setzt hier sehr bewusst die Differenz von Mode und Kleidung ein, denn der systematische Wechsel im symbolischen System von Moden hängt für sie dezidiert mit einer Zurschaustellung von weiblichen Körpern und einer Objektifizierung von Frauen zusammen.³ Für Kleidung erkennt sie jedoch auch die soziale Dimension und das selbstbestärkende Potenzial an, indem Kleidung der Frau »erlaubt, sich ihre Person zu eigen zu machen«.⁴

Dieses Beispiel einer der bekannten Feministinnen des 20. Jahrhunderts zeigt auf, in welcher Komplexität die Diskurse um Gender, Mode / Kleidung⁵ und Feminismus changieren: zwischen einer suggestiven Setzung von Frauen und Mode(n) im Zuge der bürgerlichen Moderne hin zu einer Abgrenzung von Mode(n) durch den Feminismus und einer sozialen Wirkkraft von Kleidung besonders auch in Bezug auf die soziale Konstruktion von Genderidentitäten. Ausgehend von diesen diskursiven Annahmen, wird hier am Beispiel des Feminismus ein Verhältnis von Mode und Gender aufgezeigt. Eine Verbindung von Feminismus und Gender ist in der Geschichte der verschiedenen Frauenbewegungen selbstredend.⁶ Eine Relation von Mode und Feminismus erscheint jedoch zunächst nicht selbstverständlich und ist mit einer suggestiven Gleichsetzung von Frauen mit Mode verbunden. Diese auch heute noch in westlichen Gesellschaften präsente diskursive Gleichsetzung hängt mit der Geschlechterdifferenz in der Geschichte der Entstehung der europäischen bürgerlichen Moderne im 19. Jahrhundert

zusammen.⁷ »Der Mann«⁸ wird als das politisch handelnde, vergeistigte Subjekt beschrieben und in Abgrenzung dazu »die Frau« als körperliches Wesen zum Objekt degradiert. Beauvoirs erhellende Ausarbeitungen anhand vieler literarischer Beispiele aus dem 19. und 20. Jahrhundert bringen diese Geschlechterdifferenz und vor allem auch deren Beziehung zu Mode(n) auf den Punkt: »In der Regel betrachtet der Mann seine äußere Erscheinung nicht als einen Abglanz seines Seins. Umgekehrt verlangt die Gesellschaft selbst, daß die Frau sich zum erotischen Objekt macht.«⁹ Dieser Diskurs dominiert auch die Forschungen zu Mode und Kleidung, wie Jennifer Craik hervorhebt: »Women are fashionable but men are not. This lament is common in western cultures.«¹⁰ Entsprechend lassen sich vorwiegend ab Ende der 1990er Jahre auch Forschungen zu Frauenkleidung und Frauenmode(n) finden, die damit zum Teil sogar zur Reproduktion dieser gesellschaftlich angenommenen Geschlechterdifferenz auch in der Mode beitragen.¹¹ Christopher Breward hingegen hinterfragt diesen Diskurs 1999 in seiner Arbeit zum verborgenen männlichen Konsumenten in den Forschungen um die Jahrhundertwende zwischen 1860 und 1914:

»There is much evidence to sustain the notion that a feminisation of ›fashionable‹ consumption relegated its moral worth, endorsing the idea that fashion and femininity were profoundly linked for economic, social, ideological and cultural reasons during the period.«¹²

Ausgehend von dieser kritischen Position einer Gleichsetzung von Frauen mit Mode wird hier in Folge am Beispiel des Feminismus die notwendige soziale Kontextualisierung eines Verhältnisses von Gender und Mode aufgezeigt. Die Perspektive auf ein Verhältnis von Feminismus und Mode ist dabei von Anfang an ein ambivalentes Verhältnis. Seien es die bewusst geplanten und organisierten Darstellungen der Suffragetten in der ersten Welle der Frauenbewegung, die ambivalenten Auseinandersetzungen der zweiten Welle im 1970er-Jahre-Feminismus, vor allem im Zusammenhang mit den zentralen Erweiterungen einer intersektionalen Kritik durch die Schwarze Frauenbewegung, bis hin zur dritten Welle, welche ein »offensives« Verhältnis von Feminismus zu Kleidermoden aufzeigt.

Wie es verschiedene Forschungen zum Feminismus belegen, durchzieht die Geschichte eines Verhältnisses von Mode und Feminismus von Anfang an ein ihn begleitender misogyner Diskurs um die antimodische Feministin mit fehlender »Feminität«.¹³ Die »lila Latzhose« als antimodisches Statement steht dafür im nationalen Diskurs in Deutschland als ein

Mythos der zweiten Frauenbewegung oder sogar Symbol des Feminismus.¹⁴ Um es in den Worten eines Artikels aus der *Emma* von 1984 zu sagen, welcher den Titel trägt: »Vom Niedergang der Latzhose«:

»Die lila Latzhose wurde sprichwörtlich und avancierte über Nacht nicht nur zum Symbol der Abkehr von allen »männerfixierten Mode- und Schminkkisten«, mit denen sich die Frauen bis dahin herumgeschlagen hatten, sie wurde zum Symbol des (bundesdeutschen) Feminismus schlechthin. [...] Zwar durften die Haare nun rot sein, die Nägel aber doch bitte nicht. [...] wirklich en vogue war dagegen jetzt, wer hell-, dunkel- oder mittellila eingefärbte Latzhosen sein Eigen nennen konnte.«¹⁵

Bildliche Repräsentationen von Frauen in Latzhosen lassen sich jedoch weder in der *Emma* noch in den Forschungen zum Feminismus finden, zumindest nicht als eine dominant ästhetische Form.¹⁶ Auch bereits die erste Welle des Feminismus in England der sogenannten Suffragetten war von Anfang an von einem Bewusstsein über diesen Diskurs der antimodischen Feministin bestimmt. Nicht umsonst wählten die Suffragetten



1 Am 22.8.1908 wurden Mary Leigh und Edith New aus dem Gefängnis entlassen. Sie trugen die für die englische Suffragetten-Bewegung typischen weißen Kleider, teils mit Schärpe.

bewusst einen eigenen Kleidercode für ihre im öffentlichen Raum stattfindenden Demonstrationen und ihre Repräsentationen auf z.B. Plakaten: das auffallend weiße Kleid mit einer Schärpe in den Farben »purple, white and green«.17 (Abb. 1)

Die Linguistin Kat Gupta hat diese Repräsentation bzw. Miss-Repräsentation der britischen Suffragetten-Bewegung in der *Times* der Jahre 1908–1914 untersucht.18 Wie sie in ihrer Untersuchung zeigen kann, wurde die Repräsentation von Suffragetten von Beginn an wesentlich durch männliche Reporter und Journalisten geprägt.19 Entsprechend relevant erscheint aber die eigene mediale Repräsentation von Feministinnen, wie sie sich z.B. im deutschsprachigen Raum anhand der *Emma* zeigt, in welcher ein Verhältnis von Mode und Feminismus herausgearbeitet werden kann.

MODE(N) IN DER FEMINISTISCHEN BEWEGUNG: »DIE EMMAS UND DIE MODE«20

Bereits in der ersten Ausgabe der *Emma* vom Februar 1977, direkt auf Seite 3, findet »es« sich, und dort nicht etwa als Antipodin zum Feminismus, das Wort Mode: »*Emma* ist eine feministische Zeitschrift, denn wir werden immer einen konsequenten Frauenstandpunkt einnehmen. Wir werden uns in jeder Situation – ob das nun § 218, Wirtschaftspolitik oder Mode ist – fragen: Was heißt das für uns Frauen?«21

In der *Emma* finden sich seit ihrer Erstausgabe im Jahr 1977 immerhin 691 Ergebnisse22 zum Schlagwort Mode und 571 Treffer zu Kleidung: manche in Artikeln zur Modegeschichte (z.B. zur Hose), einige in Leserbriefen und vieles in Auseinandersetzungen mit Werbung und dem Modesystem – vor allem in einer ironisch bis sarkastischen Haltung zum darin deutlich sichtbaren Sexismus.23 Vorherrschend ist eine distanzierte Haltung zum Stereotyp der modisch interessierten Frau, jedoch nicht ohne darauf Bezug zu nehmen, dass Kleidung sehr wohl eine relevante Komponente im Leben von »Frauen« ist. Die Kritik einer »Mode an sich« zeichnet sich vor allem als Kritik am Modesystem und seinen normativen Reglements aus: Es ist vor allem eine Kritik an Körpernormen, wie sie sich etwa in Konfektionsgrößen,24 in der Modefotografie oder der Präsenz von High Heels25 abbilden, es ist ein Aufbäumen dagegen, »sich der Mode [zu] unterwerfen«.26 All diese Bezüge sind nicht ohne Bekenntnis zur Mode – wie Alice Schwarzer gleich zu Beginn im Artikel »Unsere Füße gehören uns!« bekennt: »Am letzten Samstag wollte ich Schuhe kaufen. Ich habe, das sei gleich gestanden, für Schuhe und Handtaschen ein besonderes Faible.«27

Es geht also in der *Emma* nicht um ein dichotomes Verhältnis zwischen modeverrückten Frauen jenseits einer feministischen Haltung und Latzhosen-tragenden Emanzen auf der anderen Seite. Es geht vielmehr darum, ein kapitalistisch geprägtes Modesystem infrage zu stellen und gleichzeitig die Freude an der Gestaltung des eigenen Körpers als einen Akt der Freiheit zu demonstrieren. Denn auch die *Emma* berichtet exemplarisch vom Klischee der modefeindlichen Feministin, auf welches offensichtlich häufig in anderen Medien Bezug genommen wird. In ihrem Vorwort zur neu gestalteten Ausgabe 9/1983 wird Bezug genommen auf die Reaktion anderer Medien und deren »Häme« gegen *Emma*: »Wie sie schon aussehe, diese *Emma*, wie eine graue Maus«, nicht ohne direkt in Folge zu betonen: »Nun, mit dem Graumäusigen hatte *Emma* es noch nie sehr.«²⁸ Wie es dieser kleine Ausflug zur bundesdeutschen Repräsentation des Feminismus der zweiten Welle anhand deren zentralen Organs, der *Emma*, bereits andeutet: Feminismus und der Ausdruck eines Gestaltungswillens in der Auswahl ästhetischer Kleidung, sei es nun modischer oder antimodischer Art, ist alles andere als fern vom Feminismus. Es lässt sich sogar vielmehr aufzeigen, wie sehr besonders auch bekannte Feministinnen sehr bewusst mit und in ihrer Kleidung ihr eigenes Verständnis einer Gender-Repräsentation performativ erzeugten – und damit ein Statement setzen für die Lust und die Freude an ästhetischer Gestaltung des eigenen Körpers. Wie Pamela Church Gibson in einem Artikel im *Women's Studies Quarterly* 2013 in ihrer Auseinandersetzung mit Simone de Beauvoirs Kritik am Phänomen der Mode und im Besonderen der Haute Couture betont: »All extant photographs show us a woman who through-out her life dressed with care and thought, who created for herself a chic and simple style, braided and arranged her hair most carefully, wore strong, noticeable pieces of jewelry, and was never without bright-red lipstick.«²⁹ (Abb. 2)

In der feministischen Bewegung wird Mode und Kleidung also entgegen aller diskursiv produzierten Stereotype durchaus bewusst eingesetzt, getragen und gelebt. Betty Luther-Hillmann beschreibt diese Strategie als Selbst-Präsentation eines Styles, der als Genderpolitik oder politische Taktik zu verstehen ist. Es geht in ihren Forschungen um die teils sehr konträren Ansätze von verschiedenen feministischen Bewegungen, die aber alle für sich eine Selbstbestimmung durch Kleidung beanspruchen für ein »freedom of choice in their dress«.³⁰ Feministische Bewegungen richten sich dabei gegen eine Unterdrückung von »Frauen« durch vom Modesystem gesetzte Mode(n) und Ideal(körper)bilder, welche auch einen normativen Anspruch an Genderidentitäten von »Frau-sein« postulieren. Diese



2 Gisèle Freund: Simone de Beauvoir, 1948

Position stellt sich gegen eine »normative self-presentation of womanhood«³¹ und ermöglicht »Frau-sein« hingegen über subjektive und gemeinschaftlich-feministische Aushandlungsprozesse.³²

Wenn hier als von »den« Feminist:innen die Rede ist, dann ist das ein Akt einer sozialen Konstruktion, der nur sehr bedingt etwas mit realen Personen und Akteur:innen des Feminismus zu tun hat. Diese Konstruktion zeigt: Feminist:innen und Mode / oder Anti-Mode gehören durchaus zusammen – auch wenn mediale Repräsentationen gern etwas anderes behaupten, um Feminist:innen »diese« Art der Genderkonstruktion eines selbst definierten »Frau-seins« zu verwehren und so letztendlich Ausschluss zu produzieren und normative Ideal(körper)bilder zu setzen.³³ Oder präziser: Feminist:innen und ihr durchaus objektiv wahrnehmbares Bewusstsein für die ästhetische Gestaltung ihrer Körper und die darin liegende Auseinandersetzung mit Geschlechterdifferenz zeigt ihr Spiel mit der »eigenen« Genderkategorie und deren Verwobenheit mit weiteren sozialen Kategorien wie Sexualität / Sexismus, Ethnien / Rassismus, Milieu / Klassismus, Körper, Alter etc.³⁴ Feministischen Bewegungen ging und geht es nie um einen

Ausschluss spezifischer Kleidungsstücke oder Objekte: Es geht vielmehr um eine Politisierung von Kleidung und Mode als wirkmächtige Phänomene gesellschaftlicher Repräsentation und von Subjektbildungsprozessen. Dieser Ansatz betont, welche soziokulturelle Relevanz Kleidung und eben auch Kleidermoden für die Konstruktion von Genderidentitäten haben. Wie die Soziologin Diane Crane in Bezug auf Butlers Konzept einer sozialen Konstruktion von Gender über Performance und Stilisierung³⁵ betont: »female gender may be performed in different ways«. ³⁶ Die einzelnen Subsysteme im vor allem wirtschaftlich und damit kapitalistischen Modensystem können zwar primär den Konsum von Mode(n) als Anreiz für normative Genderidentitäten in den Vordergrund stellen, die gesellschaftliche Innovationskraft von Kleidung und dann auch Kleidermode(n) liegt jedoch in ihrem »komplexe[n] Mechanismus von Innovation und Experiment«, ³⁷ welcher wesentlich in sozialen Bewegungen von Gegenkulturen wie dem Feminismus stattfindet und auch Gender als fluide und veränderliche Konstruktionen von Kulturen aufdeckt.

1 <https://www.theguardian.com/theobserver/2019/mar/17/observer-archive-my-clothes-and-i-by-simone-de-beauvoir-20-march-1960> (Zugriff: 22.2.2023).

2 Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*; Reinbek bei Hamburg 1992, S. 668.

3 »Das Ziel der Moden, denen sie unterworfen ist, besteht nicht darin, sie als autonomes Individuum hervorzuheben. Es ist ganz im Gegenteil darauf ausgerichtet, sie von ihrer Transzendenz abzuschneiden, um sie dem männlichen Begehren als Beute darzubieten.« Ebd., S. 669.

4 Ebd., S. 668.

5 Bei Kleidung handelt es sich um materielle Objekte aus textilen Grundstoffen, die den menschlichen Körper mehr oder weniger bedecken. Mode ist hingegen ein symbolisches und soziales Phänomen, welches nicht nur Kleidermoden betrifft und Vermittler, wie z.B. Medien, benötigt, um als Phänomen in Erscheinung zu treten.

6 Zur Einordnung der dritten Welle der Frauenbewegung im Feminismus vgl. Schmincke, Imke: »Die neue Frauenbewegung in den Medien«, in: Johanna Dorer et al. (Hg.): *Handbuch Medien und Geschlecht*; Wiesbaden 2020.

7 Einen erhellenden Beitrag zur essenzialisierenden Geschlechterdifferenz im 19. Jahrhundert bilden die Diskussionen um den Zugang zum Studium für Frauen ab, siehe Braun, Christina von: *Warum Gender-Studies? Vortrag anlässlich der feierlichen Eröffnung des Studiengangs Gender-Studies 21. Oktober 1997*. <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/2194/Braun.pdf?sequence=1> (Zugriff: 1.10.2023).

8 Zum konstruktiven Umgang mit Gender-Begriffen wie Mann und Frau vgl. Villa, Paula: »Frauen« Warum es sie gar nicht gibt und man trotzdem über sie redet«, in: *Kursbuch 192* (2017), S. 97-109.

9 Beauvoir 1992 (wie Anm. 2), S. 668 f.

10 Craik, Jennifer: *The face of fashion. Cultural studies in fashion*; London u.a. 1994, S. 176.

11 Der Forschungsstand eines Verhältnisses von Mode und Gender ist in den Forschungen ab den 1990er Jahren zunächst als eine Forschung zu Kleidung und Gender wahrnehmbar. Eine Zunahme der Forschungen zu Phänomenen von Mode(n) verstärkt sich hingegen erst

gegen Ende der 1990er Jahre. Ein stützender Faktor ist mit Sicherheit die Popularisierung und Durchsetzung des Begriffs Fashion Studies, z.B. durch die Etablierung der Zeitschrift *Fashion Theory* 1997. Siehe: Barnes, Ruth (Hg.): *Dress and gender. Making and meaning in cultural contexts*; New York u.a. 1992; Burman, Barbara (Hg.): *The culture of sewing. Gender, consumption and home dressmaking*; Oxford u.a. 1999; Lynch, Annette: *Dress, gender and cultural change. Asian American and African American rites of passage*; Oxford u.a. 1999; Davis, Fred: *Fashion, culture, and identity*; Chicago u.a. 1992; Craik 1994 (wie Anm. 10); Tseïlon, Efrat: *The masque of femininity. The presentation of woman in every-day life*; London u.a. 1995; De Grazia, Victoria: *The sex of things. Gender and consumption in historical perspective*; Berkeley, Calif., u.a. 1996; Brydon, Anne (Hg.): *Consuming fashion. Adorning the transnational body*; Oxford u.a. 1998.

12 Breward, Christopher: *The hidden consumer. Masculinities, Fashion and city life 1860–1914*; New York 1995, S. 2.

13 Vgl. Luther-Hillmann, Betty C.: *Dressing for the culture wars, style and the politics of self-presentation in the 1960s and 1970s*; Lincoln 2015, S. 83 f.

14 Vgl. Avdelidou-Fischer, Nicole / Kirton, Gill: »Beyond burned bras and purple dungarees. Feminist orientations within working women’s networks«, in: *European Journal of Women’s Studies* (2016), S. 124–139, hier S. 130 f.

15 *Emma* 11/1984, S. 57.

16 Hier zeigt sich meines Erachtens die Geschichte der Latzhose von der Arbeitsbekleidung bis zum feministischen Symbol als ein hochspannendes Forschungsthema, welches mit Quellenrecherchen und Archivarbeit (z.B. in feministischen Archiven) in einem weiten Sinne verbunden wäre.

17 Wahl, Kimverly: »Silencing fashion in early twentieth-century feminism. The sartorial story of suffrage«, in: Justine De Young (Hg.), *Fashion in European art, dress and identity, politics and the body, 1775–1925*; London 2019, S. 207–232, hier S. 215.

18 Wie Gupta gleich zu Beginn hervorhebt: »The suffrage movement was a large, complex movement with limited opportunities for self-representation in the mainstream press« (Gupta, Katharine E.: *A corpus linguistic investigation into the media representation of the Suffrage movement*, PhD Thesis; Nottingham 2016. <https://eprints.nottingham.ac.uk/27624/>, S. 1).

19 Guptas Ziel in ihrer Arbeit ist dabei, vor allem die Suffragetten als politische soziale Bewegung hervorzuheben, welche stark spätere soziale Bewegungen (studentische und anti-kapitalistische Bewegungen) beeinflusst hat. Sie hebt aber auch noch mal ausdrücklich hervor, dass es nicht nur die »eine« Suffragetten-Bewegung gab, sondern auch innerhalb dieser sehr unterschiedliche Ausrichtungen mit unterschiedlichen Kontexten und Zielen: Feministinnen aus der Arbeiterschicht, Mittelklasse bis hin zur Oberschicht. Ihr Fokus liegt auf der medialen Repräsentation und Darstellung, da bislang vor allem die Selbstzeugnisse der Suffragetten-Bewegung erforscht wurden und eben nicht die mediale Repräsentation dieser sozialen Bewegung, welche sie als eine »under-researched area« (ebd., S. 4) bezeichnet.

20 *Emma* 3/1995, S. 7.

21 *Emma* 1/1977, S. 3.

22 Die Stichwortsuche wurde am 27. Februar 2023 durchgeführt. Alle erschienenen Ausgaben der Zeitschrift *Emma* sind vollständig digitalisiert, und es lässt sich online in ihnen nach Stichworten recherchieren. Alle Hefte sind auf der folgenden Website zugänglich: <https://www.emma.de/lesesaal/> (Zugriff: 12.10.2023)

23 Ganz in dem Sinne, in welchem das heute auch PinkStinks mit ihrem Werbemelder durchführen: <https://pinkstinks.de/werbemelderin-app/>. Häufig ist es in der *Emma* ein ironischer Duktus, etwa in der Fernsehkritik zur ersten weiblichen Kommissarin: »Merke: Auch Kommissarinnen haben Modebewußtsein.« *Emma* 3/1978, S. 42.

24 »Sie sind ein Elefant, Madam«, in: *Emma* 4/1978, S. 56.

25 Eine Kritik an High Heels zeigt sich in verschiedenen, durchaus ambivalenten Artikeln in der *Emma*, die jedoch durchaus auch als »Eyecatcher« genutzt werden, wie z.B. beim Cover der *Emma* 11/1979.

26 *Emma* 2/1979, S. 61.

27 Alice Schwarzer, in: *Emma* 11/1979, S. 8.

28 *Emma* 9/1983, S. 3.

29 Church Gibson, Pamela: »To Care for her beauty, to dress up, is a kind of work. Simone de Beauvoir, Fashion, and Feminism«, in: *Women's Studies Quarterly*, Spring/Summer (2012), Vol. 41, No 1/2, Fashion, S. 197–201, hier, S. 200.

30 Luther Hillmann 2015 (wie Anm. 13), S. 88.

31 Ebd., S. 62.

32 Gender bzw. die Kategorien Frau / Mann / Queer / LGBTQIA+ sind bei all diesen Anliegen eine notwendige Kategorie der Unterscheidung im Sinne von angenommenen Geschlechterdifferenzen – weil sie gegebene juristische und soziale Tatsache waren und sind. Gleichzeitig wird mit diesen sehr unterschiedlichen Forderungen auch ein anderes Konzept von Gender propagiert und ausgehandelt. Ich sage explizit ausgehandelt, denn wenn eines in der Geschichte des Feminismus klar wird: Es gibt weder den einen Feminismus noch »die Frau«, wie Paula Villa hervorhebt: »Frau ist eine soziale Konstruktion. Die »Frau« ist die eine Seite einer Geschlechterdifferenzierung, die aus Biologischem wie Kulturellem besteht, die ihrerseits historisch geworden, institutionell gerahmt und auch Gegenstand andauernder politischer, juristischer und kultureller Auseinandersetzungen sind.« Villa 2017 (wie Anm. 8), S. 98.

33 Gender ist zeitgenössisch vor allem für neue Begriffsbildungen im Modesystem »in Mode«: Es kursieren diverse Begriffe wie Genderless Fashion, Gender Neutral, Gender Bending, Queer Fashion, Unisex – dahinter verbirgt sich nicht immer ein neues, innovatives Konzept von Gender, sondern vielmehr der Anspruch, an aktuellen gesellschaftlichen Diskursen teilzunehmen und eine Aufmerksamkeitsökonomie zu erzeugen – welche sowohl medial als auch in einer sozialen Praxis stattfindet. Es lohnt sich aber, einen genaueren Blick auf die Gender Studies zu legen, denn diese bieten inhaltlich Konzepte an, mit welchen ein Zusammenhang von Mode und Gender präziser durchdrungen werden kann.

34 In Bezug auf Kimberlé Crenshaws Konzept setzt sich international auch vermehrt der Begriff »intersektionaler Feminismus« durch.

35 Judith Butler arbeitet in ihrem Buchklassiker *Gender Trouble* das Konzept einer Stilisierung von Körpern aus, mit welcher Geschlechteridentitäten performativ erzeugt werden. Siehe Butler, Judith: *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*; New York [u.a.]: Routledge 1990, S. 206 f.

36 Crane, Diana: *Fashion and its social agendas. Class, gender, and identity in clothing*; Chicago u.a. 2000, S. 204.

37 König, René / Thurn, Hans Peter (Hg.): *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß*; Opladen 1999, S. 8.



ELISABETH HACKSPIEL-MIKOSCH

CHOLITAS



DIE VESTIMENTÄRE SELBSTERMÄCHTIGUNG
INDIGENER FRAUEN IN BOLIVIEN

Die postkoloniale Kritik konzentriert sich im Wesentlichen auf die Diskriminierung indigener Menschen und wie diese unter den Auswirkungen des Kolonialismus und Spätkolonialismus leiden.¹ Relativ wenig hören wir hingegen über die seit den 1960er Jahren wachsende feministische Bewegung indigener Frauen in Lateinamerika, die sich für Gleichberechtigung und die Überwindung des Kolonialismus engagieren. Dieser Beitrag will am Beispiel der bolivianischen *Cholitas* über diese mutigen Frauen, ihre Kleidung und ihren Kampf informieren und im Sinne der Dekolonisierung den eurozentrischen Blick in der Mode überwinden.²

DIE SOZIALE UND POLITISCHE SITUATION INDIGENER FRAUEN IN BOLIVIEN

Benannt nach dem südamerikanischen Freiheitskämpfer Simón de Bolívar, ist der offizielle Titel Boliviens heute »Plurinationaler Staat Bolivien«.³ Dies trägt der Tatsache Rechnung, dass die Bevölkerung Boliviens neben 40 verschiedenen indigenen Völkern mit 35 Sprachfamilien auch Nachkommen europäischer Einwander:innen und versklavter afrikanischer Menschen sowie Einwander:innen aus Japan und China umfasst. Die indigene Bevölkerung macht über die Hälfte des Vielvölkerstaats aus, zu denen u.a. die Quechua (rund 30 Prozent) und die Aymara (rund 25 Prozent) gehören. Letztere sind zugleich die größte indigene Gruppe des Andenhochlands in Bolivien und Peru (40 Prozent).⁴

Die Fremdbestimmung der indigenen Völker in Bolivien beginnt mit der Eroberung durch die Inkas im 15. Jahrhundert und setzt sich unter der Kolonialherrschaft der Spanier im 16. Jahrhundert fort. Auch nach seiner Unabhängigkeit im Jahr 1825 wurde Bolivien bis weit ins 20. Jahrhundert von einer kleinen Elite eingewanderter Europäer:innen und deren Nachkommen regiert. Unter der kolonialen Unterdrückung haben besonders die indigenen Frauen gelitten. Vom Land in die Stadt gezogen, um dort ihren Lebensunterhalt zu verdienen, durften diese abwertend *Chola*, verniedlichend *Cholita* genannten Bolivianerinnen weder Taxis benutzen noch (bessere) Restaurants betreten und sich auch nicht auf den großen öffentlichen Plätzen von La Paz und Santa Cruz aufhalten. Bildung war ihnen verwehrt. Als Analphabetinnen konnten sie nur als ungelernte Kraft im informellen Sektor arbeiten, als Hausangestellte oder Verkäuferin auf der Straße, was auch heute noch oft der Fall ist. Jetzt bezeichnet *Cholita* die selbstbewusste indigene Frau, die nach Selbstbestimmung strebt und dies in ihrer Kleidung zeigt.⁵

Der Kampf der indigenen bolivianischen Frauen für ihre Rechte hat eine lange Geschichte. Besonders aktiv ist die Gewerkschaft der indigenen



1 Kleidung der Frauen von Colla Soyu (links) und im Hochland des Inka-Reichs (rechts) um 1600

Landfrauen in Bolivien *Bartolina Sisa*. Benannt nach der gleichnamigen Aymara-Frau, die im 18. Jahrhundert einen Aufstand der indigenen Bevölkerung gegen die spanische Kolonialmacht anführte, übt diese Frauengewerkschaft heute einen beachtlichen politischen Einfluss aus. Sie unterstützte die Wahl von Evo Morales, dem ersten indigenen Präsidenten Boliviens. In seiner Regierungszeit (2006–2019) setzte er viele ihrer Forderungen um. Als Präsident legte Morales großen Wert auf seine Kleidung, mit der er die textilen Traditionen der indigenen Völker Boliviens, denen er mehr Respekt verschaffen wollte, modern interpretierte. Gleichzeitig schuf er damit ein vestimentäres Vorbild, auch für die Frauen.

DIE KLEIDUNG DER CHOLITAS

Um die Bedeutung von Textilien und Kleidung der *Cholitas* in Bolivien zu verstehen, lohnt sich ein Blick in die textile Geschichte dieser Region Lateinamerikas. Feine Textilien spielten schon in den ersten Kulturen der Anden eine wichtige Rolle. Unter Verwendung von Kamelidenhaar (Alpaka, Vikunja) und Baumwolle entstanden Textilien in komplexen Techniken, die Zeugnis über die präkolumbischen Hochkulturen ablegen.⁶ Die Aymara sind direkte Nachkommen der Tiwanaku, einer hoch entwickelten Kultur auf dem heutigen Gebiet Boliviens, die seit etwa 2500 v. Chr. existierte.⁷ Einige Zeugnisse ihrer textilen Kunst haben sich in Museen erhalten.⁸ Als ab 1438 die Inkas das Land der Tiwanaku eroberten, erließen die Inkas, die selber eine hoch entwickelte textile Kultur besaßen, strenge Kleiderordnungen – als Zeichen von gesellschaftlicher Position und Macht. Sie beeinflussten damit die Kleidung der Bevölkerung in den eroberten Gebieten:⁹ Diese sollte den ganzen Körper bedecken. Da sie in der Regel nicht zugeschnitten war, wurde sie von Gürtel



2 »Trajes de Chuquisaca« (Kleidung der Chuquisaca, Südteil von Bolivien)

und Nadeln gehalten, darunter ein Schal, wie man ihn auf den Bildern der Chronik der Andenvölker von Felipe Guaman Poma de Ayala¹⁰ von ca. 1615 erkennt (Abb. 1).

Als im 16. Jahrhundert die Spanier das Gebiet des heutigen Bolivien wegen der reichen Silbervorkommen eroberten, nahmen auch sie Einfluss auf die Kleidung der indigenen Bevölkerung. Zunächst änderte sich wenig, denn die von den Inkas verordnete Bedeckung des ganzen Körpers kam den christlichen Moralvorstellungen durchaus entgegen. Allerdings nahm die Herstellung hochwertiger Textilien, die ursprünglich für die Elite der Andenvölker gedacht waren, allmählich ab. Stattdessen forcierten die Spanier die Produktion einfacher Textilien aus der Wolle der aus Spanien importierten Schafe. Zudem gab es unter der spanischen Herrschaft immer wieder Versuche, der indigenen Bevölkerung die Kleidung nach dem Vorbild der spanischen Bauern vorzuschreiben. Indigene Kleidung wurde verboten und ihr Tragen sogar mit Strafen belegt.¹¹ So entwickelte sich mit der Zeit eine Mischung aus indigenen Elementen und der spanischen Kleidung des 17. Jahrhunderts. Anstelle der gewickelten Kleidung trugen die Frauen nun weite Röcke mit Unterröcken sowie kurze Jacken und Hüte nach spanischem Vorbild in Kombination mit dem traditionellen Umhang. (Abb. 2)

Die heutige Kleidung der *Cholitas*, eine Mischung aus indigener und zeitgenössischer westlicher Kleidung, knüpft an diese Tradition an. Sie basiert auf der Kleidung der *Chola paceña*, einfacher Aymara-Frauen aus der Hauptstadt La Paz (Abb. 3).¹² Besonders markant ist der weite, in der Taille geraffte Rock, der *Pollera* genannt wird und dem gesamten Outfit seinen Namen verleiht. Harry A. Franck, der La Paz um 1900 besuchte, beschrieb die leuchtend farbigen *Polleras* mit ihren horizontalen Falten und erwähnte auch die Accessoires: große Ohrringe, lange Zöpfe und cremefarbene oder leuchtend gelbe Stiefeletten.¹³ Das ist auch heute noch die Grundlage der aktuellen Cholita-Kleidung. Nur die geschnürten Stiefel, die der Mode um 1900 entsprachen, wurden durch flache Balcerinas ersetzt. In einem Video aus dem Jahr 2020 zeigt die YouTuberin

Cholita Julia, eine Aymara aus Peru, die traditionelle Rezepte der Anden präsentiert, wie sie diese Kleidung anlegt: Ihre sieben Unterröcke mit Querfalten erzeugen eine sehr weibliche Silhouette mit betont breiten Hüften, was deutlich von dem heutigen Schönheitsideal der europäischen Mode abweicht. Sie trägt stolz diese Kleidung »todos los días«, wie sie selber sagt.¹⁴

Als Übergewand trug die *Chola paceña* ebenso wie die heutige *Cholita* einen großen Schal (*Chalina*, *Rebozo* oder *Manta*), den sie wie in der traditionellen Kleidung seit der Zeit der Inkas mit einer Nadel befestigt. Zusätzlich wickeln sich die indigenen Frauen ein dicht gewebtes Tuch (*Aguayo* bzw. *Awayo*) um die Schultern, in dem sie ihre kleinen Kinder oder ihre Einkäufe tragen. Die Muster sind typisch für eine Region und zeigen Symbole des Glaubens und von mythischen Geschichten der indigenen Völker. Früher handgewebt und mit Naturfarben gefärbt, werden sie heute industriell in synthetischen Farben gefertigt, was als Zeichen von Modernität angesehen wird.¹⁵

Besonders markantes Element der *Cholita*-Kleidung ist der Melonenhut, der unterschiedlich benannt wird: *Borsalino*, *Sombrero* oder – auf Aymara – *Sumiru*. Es existieren mehrere Geschichten über seinen Ursprung, am verbreitetsten ist die folgende: Anfang des 20. Jahrhunderts wurde eine Ladung dieser Männerhüte für die Mitarbeiter der Eisenbahn importiert. Diese lehnten sie



3 Frank George Carpenter: Eine *Chola paceña*, 1917

jedoch als unpraktisch ab. Um keinen Verlust zu erleiden, gab der Händler die Hüte als die angeblich neueste Mode aus und verkaufte diese an die Aymara-Frauen.

KLEIDUNG DER *CHOLITAS*

ALS ZEICHEN DER SELBSTERMÄCHTIGUNG

Kleidung spielte bei den Völkern der Anden schon immer eine wichtige Rolle zur Darstellung ihrer kulturellen Identität.¹⁶ Galt die *Pollera* der *Chola paceña* lange Zeit als Zeichen der diskriminierten indigenen Frau, tragen die *Cholitas* diese Kleidung heute mit Stolz und Selbstbewusstsein.¹⁷ Im Gegensatz zu Europa und Nordamerika, wo sich die Emanzipation der Frauen oft in der Aneignung männlicher Kleidungsformen ausdrückt, betonen die *Cholitas* mit der ausladenden *Pollera* ihre Weiblichkeit.

Man findet *Cholitas* heute in verschiedenen Berufen, die zuvor als Privileg der Männer galten. War es indigenen Frauen früher verboten, in Bussen des öffentlichen Nahverkehrs zu fahren, können sie jetzt sogar selbst den Beruf des Busfahrers ergreifen. Auf einem Foto aus dem Jahr 2015 trägt die indigene Busfahrerin Mercedes Quispe in La Paz nicht die übliche Uniform, sondern die für *Cholitas* typische *Pollera* mit vielen Unterröcken, dazu Borsalino und geflochtene Zöpfe. (Abb. 4) Sie sagt dazu: »Das ist meine Kultur.«¹⁸ Allerdings passt die 41-Jährige ihre Kleidung farblich dem für Busfahreruniformen üblichen Grau an.

»Manche Autofahrer gehorchen uns nicht und versuchen mit uns zu flirten. Aber sie machen einen Fehler. Einfach ist es nicht, aber wir sorgen dafür,

dass sie uns respektieren.«¹⁹ So die 24-jährige Verkehrspolitesse Sofia Colque, eine Aymara. Seit 2013 stellt El Alto indigene Frauen im Straßenverkehr ein, ein Job, der Durchsetzungskraft erfordert. Bei der Arbeit tragen sie weite *Polleras* in leuchtenden Farben zu neonfarbenen Sicherheitswesten mit Reflektorstreifen und anstelle der Melone khakigrüne Kappen im Stil der Polizei.



4 Cathrine Wenk: Busfahrerin Mercedes Quispe in La Paz, 2015

Seit der Präsidentschaft von Morales steigen immer mehr indigene Frauen in die Politik ein. Cristina Choque Paxi sagt, sie habe oft gehört, Frauen könnten keine hohen Ämter bekleiden. Also beschloss sie, das Gegenteil zu beweisen.²⁰ Trotz etlicher Rückschläge wurde sie 2014 ins Nationale Parlament gewählt. Als Abgeordnete trägt sie stolz die Kleidung der *Cholitas*²¹. Heute gibt es zahlreiche Frauen im Kabinett und in beiden Kammern des bolivianischen Parlaments.²² (Abb. 5)

Als Ausdruck ihrer Selbstermächtigung erobern *Cholitas* immer mehr Sportarten, die ihnen vorher verwehrt waren. Seien es Radrennen, Ringkampf, Skaten, Golf oder Bergsteigen. Und sie tragen dabei selbstverständlich die *Pollera*. Eine beliebte Volksunterhaltung in Bolivien ist der Ringkampf, den nun auch Frauen ausüben (Abb. 6). Sie trainieren und kämpfen dabei sehr hart.²³ In den Kommentaren zu den Fotos von Eduardo Leal über die *Cholitas* im *Guardian* heißt es, die männlichen Organisatoren hätten die Ringkämpferinnen finanziell ausgenutzt. Nun haben die Frauen ihren eigenen Verein gegründet, organisieren selber die Veranstaltungen und teilen sich den Gewinn.²⁴ Colonia Ana Choque Silvestre, bekannt als Carmen Rosa und eine der Pionierinnen des Frauen-Ringkampfes, sagt dazu: »Mein Motto ist: »Kombiniere Kraft und Gewalt mit Anmut und Eleganz.«²⁵



5 Eduardo Leal: Kongressabgeordnete Cristina Choque Paxi im Nationalparlament von Bolivien, La Paz 2018



6 Eduardo Leal: Cholita-Ringkampf in El Alto, Bolivien 2018

Seit Kurzem haben junge *Cholitas* ihre Leidenschaft für das Skateboard-Fahren entdeckt, ein Sport, der vorher nur für Jungen üblich war. Sie tragen dabei die *Pollera*, aus praktischen Gründen allerdings gekürzt. Die 21-jährige María Belén Fajardo sagt zur emanzipatorischen Bedeutung ihrer Kleidung: »Die *Pollera* ist Ermächtigung. Meine Mutter wollte nicht, dass ich Skateboard fahre, weil es eine Sache für Jungs war. Meine Großmutter hat aus gesundheitlichen Gründen aufgehört, den Rock zu tragen. Aber jetzt sind sie beide stolz darauf, dass ich es tue.«²⁶ Dies sind nur einige Beispiele für die vielfältigen Aktivitäten der *Cholitas*, mit der sie ihre gesellschaftliche Marginalisierung überwinden, ihre Selbstermächtigung öffentlich demonstrieren und die *Polleras* als Bekenntnis einsetzen.

CHOLITA - MODE

Das wachsende Selbstbewusstsein zeigt sich auch darin, dass sich inzwischen ein eigenes Cholita-Modesystem in Bolivien mit indigenen Modedesignerinnen und öffentlichen Modenschauen entwickelt hat. Rosario Aguilar gründete eine Firma, die Designerinnen der Cholita-Moden promotet. Als sie feststellt, dass die indigenen Models fehlten, gründet sie ihre

eigene Model-Schule.²⁷ Eliana Paco, eine erfolgreiche indigene Designerin, stammt von den Aymara ab. Ihre Mutter trug selbst die Kleidung der *Cholas*, wollte das aber nicht für ihre Tochter, um sie vor Diskriminierung und Ausgrenzung zu schützen. Heute entwirft Eliana Paco kostspielige *Polleras* mit aufwendigen Details. Ihre Outfits kosten bis zu mehreren tausend Dollars, was sich dank der Verbesserung der gesellschaftlichen Stellung indigener Frauen einige von ihnen auch leisten können. Sie selbst kommentiert ihre Mode so: »It's also about the empowerment of independent and professional women.«²⁸

Ihre erste Modenschau zeigte Paco 2005. Bei der Bolivianischen Modenschau 2016 in La Paz (Abb. 7) war sie so erfolgreich, dass sie eingeladen wurde, ihre Entwürfe auch an der New York Fashion Week zu präsentieren.²⁹ Pacos moderne Interpretation des *Pollera* ist in Bolivien allerdings nicht unumstritten. Auf der einen Seite erfährt sie viel Anerkennung – so hat Micol Balderrama vom Kulturrat der Gemeinde sie zur Kulturbotschafterin von La Paz ernannt, sie ist Vorsitzende der Vereinigung von 120 *Pollera*-Schneiderinnen, und die bolivianische Regierung hat die *Pollera* inzwischen zum »immateriellen Kulturerbe« erklärt. Gleichzeitig werden Eliana Pacos Grenzüberschreitungen heftig kritisiert. Ihre Mode sei teilweise zu offenherzig, die Stoffe zu transparent, und die High Heels ihrer Models hätten nun wirklich nichts mit den in Bolivien üblichen flachen Ballerinas gemein. Ferner seien ihre teilweise westlich aussehenden Models ungeeignet, um diese Mode vorzuführen. Es gibt den Vorwurf der kulturellen Aneignung. Die Stadtverwaltung von La Paz verbot sogar solche Modifizierungen der Kleidung bei öffentlichen Festen, um die authentische Kleidung zu erhalten.

Paco selbst begreift ihre Entwürfe nicht statisch: Mode verändere sich. Sie will die jüngere Generation dafür gewinnen und dadurch deren Nationalstolz fördern, hofft darauf, diese Kleidung zukünftig aus heimischen Materialien herstellen zu können. Bisher kauft sie viel Material in China ein. Ferner möchte sie nationale Grenzen überwinden und ihre Mode auch



7 Juan Karita: Modenschau von Eliana Paco im Palacio Quemado, La Paz 2016

in Europa anbieten;³⁰ inzwischen exportiert sie sie nach Spanien und Italien.³¹ Ein Bekleidungsstil, der ursprünglich unter dem Zwang der spanischen Kolonisatoren entstand, kehrt so unter einem umgekehrten Vorzeichen nach Europa zurück.

Die Kleidung der *Cholitas* ist ein beeindruckendes Beispiel dafür, wie sich die Bedeutung der indigenen Kultur im postkolonialen Zusammenhang verändert. Ehemals diskriminierte indigene Frauen setzen sich zur Wehr und kämpfen für den Platz, der ihnen zusteht. Dabei gilt die im kolonialen Erbe verankerte, zu sozialer Ausgrenzung und Marginalisierung führende Kleidung nun als Zeichen von einem neuen nationalen Stolz und als Mittel der Selbstermächtigung. Sogar ein eigenes Modesystem mit globalem Anspruch haben sich die indigenen Frauen erschaffen und hoffen, damit die eurozentrische Perspektive auf Kleidung und Mode zu überwinden. Mit ihrer Betonung breiter Hüften grenzen sie sich deutlich vom westlichen Schönheitsideal ab – ein Ausdruck dekolonisierender Ästhetik.

Bolivien ist damit ein Beispiel für die neue selbstbewusste Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe hinsichtlich der Bedeutung von Kleidung als Zeichen und Mittel von Selbstermächtigung, was man übrigens inzwischen auch in anderen Ländern des Globalen Südens beobachten kann.³²

1 Vgl. Lewis, Reina / Mills, Sara (Hg.): *Feminist Postcolonial Theory. A Reader*; Edinburgh 2010; Gaugele, Elke / Tittton, Monica (Hg.): *Fashion and postcolonial Critique*; Berlin 2018; Varela, Mariá do Mar Castro / Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*; 2. Aufl., Bielefeld 2015.

2 Niessen, Sandra: »Fashion, its Sacrifice Zone, and Sustainability«, in: *Fashion Theory* 24:6 (2020), S. 859–877; Vázquez, Rolando: *Vitas of Modernity. Decolonial aesthetics and the end of the contemporary*; 2. Aufl., Amsterdam 2021.

3 Auswärtiges Amt der BRD: Verzeichnis der Staatennamen für den amtlichen Gebrauch in der Bundesrepublik Deutschland, <https://www.auswaertiges-amt.de/blob/199312/8a498537b229e1c190c956d9f9a1ac8f/staatennamen-data.pdf> (Zugriff: 9.1.2023).

4 »Bolivien, Bevölkerung«, Wikipedia.de, <https://de.wikipedia.org/wiki/Bolivien#Bev%C3%B6lkerung> (Zugriff: 2.12.2022).

5 Dear, Paula: »The rise of the *cholitas*«, BBC.com vom 20.2.2014, <https://www.bbc.com/news/magazine-26172313> (Zugriff: 9.1.2023).

6 Paetz gen. Schieck, Annette / Fleischmann-Heick, Isa: *Peru – ein Katzensprung. Die Sammlung präkolumbischer Textilien im Deutschen Textilmuseum Krefeld*; Oppenheim am Rhein 2022.

7 Vgl. Janusek, John Wayne: *Ancient Tiwanaka*; New York 2008.

8 Vgl. Tiwanaka-Objekte im Metropolitan Museum of Art, New York City, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=Tiwanaku&sortBy=Relevance&pageSize=0> (Zugriff: 9.1.2023).

9 Rowe, Ann: »Costume under the Inca Empire«, in: dies. (Hg.): *Costume and History of Highland Ecuador*; Austin 2011, S. 84–95.

10 Guaman Poma de Ayala, Felipe: *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, ca. 1615, Manuskript in Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen, online: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm> (Zugriff: 9.1.2023).

- 11 Meisch, Lynn A.: »Colonial Costume«, in: Rowe, Ann (Hg.): *Costume and History of Highland Ecuador*; Austin 2011, S. 104–110.
- 12 Vgl. Schevill, Margot B. (Hg.): *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, Bd. 2, Oxford u.a. 2010.
- 13 Meisch, Lynn A.: »Snapshot: Aymara Women's Dress of La Paz, Bolivia« in: Schevill 2010 (wie Anm. 12), S. 394; Maclean, Kate: »Fashion in Bolivia's cultural economy«, in: *International Journal of Cultural Studies* 22/2 (2019), S. 213–228.
- 14 Cholita Julia: »Asi me visto yo. Vestimenta de la cholita Julia«, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=2DlufcEH9vY> (Zugriff: 8.1.2023).
- 15 Ebd.
- 16 Zorn, Elaine: »(Re)fashioning the self. Dress, economy, and identity among the Sakaka of Northern Potosí, Bolivia«, in: *Chungara* 30 / 2 (1998), S. 161–196.
- 17 Elton, Catherine: »Can she make traditional Bolivian attire chic?« in: *Ozy Live curiously* vom 18.7.2018, <https://www.ozy.com/around-the-world/can-she-make-traditional-bolivian-attire-chic/87985/>; Shahriari, Sara: »Cholitas paceñas: Bolivia's indigenous women flaunt their ethnic pride«, in: *The Guardian* vom 22.4.2015, <https://www.theguardian.com/world/2015/apr/22/bolivia-indigenous-women-fashion-clothing> (Zugriff: 15.1.2023); Colanzi, Liliana: »In Bolivia, Chola Pride as Cultural Ground Shifts«, in: *El Pais Semanal* vom 15.5.2015, <http://www.internationalboulevard.com/in-bolivia-chola-pride-as-cultural-ground-shifts/> (Zugriff: 15.1.2023).
- 18 Wenk, Catherine: »Mit Rock und Hut hinter dem Steuer. Indianische Frauen in Bolivien erobern immer mehr Berufe«, in: *evangelisch.de* vom 2.11.2015, <https://www.evangelisch.de/inhalte/127950/02-11-2015/mit-rock-und-hut-hinterm-steuer> (Zugriff: 9.1.2023).
- 19 Associated Press: »City hires ›Cholitas‹ traffic cops to ease Bolivian gridlocks«, in: *NBC News* vom 23.12.2013, <https://www.nbcnews.com/news/world/city-hires-cholita-traffic-cops-ease-bolivian-gridlock-flna2d11794158> (Zugriff: 9.1.2023); Associated Press: »Bolivian ›cholita‹ traffic cops hit the street«, in: *USA Today* vom 23.12.2013, <https://eu.usatoday.com/story/news/world/2013/12/23/bolivian-cholita-policewomen/4172955/> (Zugriff: 9.1.2023) [Übersetzung der Autorin].
- 20 »18 historias. The Guardian publica un reportaje sobre el auge de la chola en Bolivia«, in: *urgente.bo* vom 4.3.2018, <https://urgente.bo/noticia/18-historias-guardian-publica-un-reportaje-sobre-el-auge-de-la-chola-en-bolivia> (Zugriff: 9.1.2023).
- 21 Leal, Eduardo: »The rise of Bolivia's indigenous ›Cholitas‹ – in pictures«, in: *The Guardian* vom 22.2.2018, <https://www.theguardian.com/world/gallery/2018/feb/22/rise-bolivia-indigenous-cholitas-in-pictures> (Zugriff: 9.1.2023).
- 22 2011 waren die Hälfte der bolivianischen Kabinettsminister Frauen, z.B. die Arbeitsministerin, Verteidigungsministerin, Präsidentin des Senats. 2019 waren 53 Prozent der Mitglieder im Abgeordnetenhaus des Parlaments (Cámara de Diputados) Frauen und im Senat (Cámara de Senadores) 47 Prozent. (Kringler, Christina: »Bolivia. Will women hold to their gains?«, in: *LAB Latin America Bureau* vom 2.4.2020, <https://lab.org.uk/bolivia-will-women-hold-onto-their-gains/> (Zugriff: 9.1.2023).
- 23 Hayness, Nell: »Global Cholas: Reworking Tradition and Modernity in Bolivian Lucha Libre«, in: *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 18/3 (2013), S. 432–444; Jobrani, Mariam: »The fighting Cholitas«, Dokumentarfilm 2006, https://www.youtube.com/watch?v=BXpoBJmQs_g (Zugriff: 15.1.2023).
- 24 Leal 2018 (wie Anm. 21).
- 25 Tamagni, Daniele: *Fashion Tribes. Global Street Styles*; New York 2015, S. 184 (Übersetzung der Autorin).
- 26 Salmón, Jamie Iturri: »Milla Skate, las ›cholitas‹ que reivindican sobre ruedas a sus ancestras y a la agenda feminista«, in: *telam.com.ar* vom 26.2.2022, <https://www.telam.com.ar/notas/202202/584661-milla-skate-las-cholitas-que-reivindicando-sobre-ruedas-a-sus-ancestras-y-a-la-agenda-feminista.html> (Zugriff: 9.1.2023) [Übersetzung der Autorin].
- 27 Leal 2018 (wie Anm. 21).
- 28 AFP: »Bolivian designer exports high-end indigenous fashion«, in: *US Fashion Network*

vom 16.11.2016, <https://us.fashionnetwork.com/news/Bolivian-designer-exports-high-end-indigenous-fashion,752796.html> (Zugriff: 9.1.2023).

29 Paco, Eliana: »Bolivia Fashion Week Diseñadora Eliana Paco La paz Producción General Pierr HD«, 19.9.2017, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=xC04T1V_pSQ (Zugriff: 9.1.2023); Elton 2018 (wie Anm. 17); Little, Becky: » Indigenous ›Chola‹ Clothing Comes to Fashion Week«, in: *National Geographic* vom 19.9.2016, <https://www.nationalgeographic.com/culture/article/fashion-week-new-york-chola-clothing-bolivia> (Zugriff: 15.1.2023).

30 Ebd.

31 Wikipedia: »Eliana Paco Paredes«, https://en.wikipedia.org/wiki/Eliana_Paco_Paredes (Zugriff: 9.1.2023); Becky 2016 (wie Anm. 29).

32 Guthrie, Amy: »Mexico fights cultural appropriation with new intellectual property law«, in: *law.com* vom 6.12.2021, <https://www.law.com/international-edition/2021/12/06/mexico-fights-cultural-appropriation-with-new-intellectual-property-law/?sreturn=20230010122423> (Zugriff: 10.1.2023); BpB: »Völkermord an Herero und Nama: Abkommen zwischen Deutschland und Namibia«, in: *Bundeszentrale für politische Bildung* vom 22.6.2021, <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/335257/voelkermord-an-herero-und-nama-abkommen-zwischen-deutschland-und-namibia/> (Zugriff: 9.1.2023); <https://www.refinery29.com/en-us/herero-dress-namibia-african-women-fashion> (Zugriff: 10.3.2023).

ELIF SÜSLER-RÖHRINGER

BURDA KADIN
(WOMAN)

AND TRANSLATION OF FEMININITIES
IN 1980S' TURKEY

**Christine Haydar
Türkiye'yi böylesine
komsu kapısı
yapabilir miydi?**

INTRODUCTION

This paper examines the impact of globally circulating print media not only on the distribution of fashion models, but also on providing Turkish women with a space to negotiate gender roles. It takes the Turkish edition of *Burda Moden*, a Germany-based fashion and style magazine, as a case study to argue that the lack of translation opened up a space for women to articulate visions of gender equality and sexuality. Even though *Burda Moden* was first published in Turkey in the 1960s, the original magazine was first fully translated into Turkish in the 1990s. In the 1980s, the original magazine was accompanied by a booklet in Turkish called *Burda Kadın* (Woman in Turkish), which replaced the original content with different articles on women, celebrities, or the family.

This paper builds on the wealth of recent literature detailing the history of fashion and / or style¹ and women's magazines² in order to fill two lacunae. Firstly, it brings the topic into the field of contemporary history by examining the 1980s. While a few earlier studies went back to the 1960s and 1970s,³ it was the 1980s that were a formative period both internationally and in Turkey, with increased reflection on the role of women in Turkish society. This decade was nonetheless also marked by a coup d'état at its beginning and by the rise of political Islam, resulting in a volatile political environment where conservative politics shaped free speech and visual representations. Hence, secondly, while recent research on the intersection of gender and fashion in Turkey has focused on the headscarf or veil, this paper focuses on other performances of fashion and gender that have either mostly been ignored or emphasized fashion shows rather than the media.⁵ Lastly, it highlights the importance of absences for cultural appropriation: *Burda Kadın* demonstrates that a lack of translation opened up new possibilities for negotiating the role of women in Turkish society.

This paper serves as an exploratory probe of *Burda Moden* and *Burda Kadın*, showcasing their high potential for further studies on gender, class and nationalism in modern Turkey. After elaborating the historical context in which *Burda Kadın* published its content and images in Turkey, the paper takes three exemplary pages of *Burda Kadın* that serve as spotlights on, first, the complex relationship between gender, nation-building, and orientalism in connection with a specific fashion item, the *şalvar*. The second example engages with the relationship between class and gender in the depiction of a Turkish businesswoman. The third part deals with discussions of sexuality and gender based on the relationship between fashion and the body.

STATE FEMINISM⁶ : THE EMANCIPATION OF WOMEN

The founding of the Turkish Republic in 1923 under the leadership of Mustafa Kemal Atatürk paved the way for the westernization and modernization of Turkey, terms that were used interchangeably. The 1926 Civil Code gave women the right to take part in public life as equals to men. It replaced Islamic law, giving women equal rights to divorce and inherit while abolishing polygamy and making civil marriage compulsory. Subsequently, in 1930, women were given the right to be elected in regional elections. Yet, women's private lives and individuality were still constructed to a great extent according to patriarchal relations, for example, in the family, in marriage, or in the welfare state. As Şirin Tekeli also states, women became an instrument in the creation of a democratic, modern, and western image of Turkey during the one-party regime, despite the international community's accusations that the country was a dictatorship.⁷ But even though women were emancipated, they were not yet truly liberated since they did not enjoy individual rights.

COLLECTIVE AND INDIVIDUAL FEMINISM : THE LIBERATION OF WOMEN

1980 was a critical turning point for Turkey. It was marked by a violent military coup, following a decade of political instability, economic decline, and conflicts between nationalist and leftist groups. Before the generals handed over the government to civilians in 1983, they prepared a constitution in 1982 that limited civil rights, but also granted extensive civil and social liberties without gender discrimination. In the 1980s, feminists thus sought liberation beyond emancipation, and women began criticizing the state and demanding civil and social rights. The role of women was nonetheless ambivalent: Women and their protests were deemed unthreatening as a result of the shelter provided by Republican state feminism, in which these rights were not fought for but given.⁸ This perception of women's passivity might be one of the reasons why feminist movements in Turkey were still able to evolve and intervene in the public sphere during the rise of authoritarian and conservative politics.

Although the 1980s were a crucial period for feminist movements in Turkey, it would be too simplistic to regard *Burda Kadın* as a publication that was related directly to the movement. It is more precise to say that it shared certain issues with the women's liberation movements, without entirely breaking ties with a Kemalist⁹ vision of women's role in society. *Burda Kadın* provides a case study for examining how the role of women was being negotiated at the time based on media representations and content production.

PLUDERHOSEN/PUMPHOSEN/HAREM PANTS / ŞALVAR: LIBERATING OR SELF-ORIENTALIZING?

Although *Burda Kadın* accompanied a fashion magazine, it often included just one page of fashion-related content or even none. This makes the appearance of one fashion item particularly distinctive: *Pluderhosen* or *Pumphosen* in German, harem pants or bloomers¹⁰ in English, and *şalvar* in Turkish were found in both *Burda Moden* and *Burda Kadın*. At the same time, it also demonstrates that the global circulation of fashion items was not merely a transferral of Western styles and related gender roles. They instead took on a specific, localized meaning in gender relations.

In the 1980s, power dressing became popular in Western fashion styles. While research so far has particularly focused on power suits, the *şalvar* was part of such attires as well. Historically, this was linked to a much earlier circulation of fashion: In nineteenth-century Europe, wearing trousers

was a distinctive marker of masculinity. While Europeans first wore such trousers in orientalized promenades and masquerades or to amuse their spouses,¹¹ *şalvar* also played a role in the late nineteenth and early twentieth centuries, when women began wearing trousers, for instance, in sports like cycling, which were connected with the women's liberation movement.¹² Another multidirectional exchange of clothing took place in the context of feminist reform in nineteenth-century Europe and accelerating attempts at modernization in the Ottoman Empire, when women from both cultures were influenced by their sartorial choices by European women travellers, who also had access to the harem and private family space of women. While urban Ottoman women replaced their indoor clothing,¹³ from the *şalvar* and the *göMLEK* to the *entari*,¹⁴ to enable themselves to wear the corset, European women who were interested in feminist reform adopted Turkish dress, including the *şalvar*, as an expression of their autonomy.¹⁵



1 'Exotic flowers are blooming', 'funny *Pluderhosen*'. The page illustrates *şalvar* with flower patterns for everyday clothing, although they were still considered exotic and associated with being unusual and funny through the text.

Goldene Zeiten für Modemutige

Das steht Ihnen glänzend: Büschelbluse 105, Gr. 38–40, mit aufgesteppten Borten (aus dem Rockstoff), darüber das mit Goldfäden besetzte Bolero 106, Gr. 38–40. Uni Knopp: N&K Stoffe. Musselin: Ifs.



105
Größe
38–40

103/104
Größe
38–40

Passend dazu der schwangvolle Wickelrock 105. Größe 38–40, mit Borten-, Blumen- und Reigendessin. Musselin: Ifs Fashion Service. Schuhe: Palmroth.

für Modemutige



108
Größe
38–40

107
Größe
38

Eine ganz aktuelle Kombination: Spenserjacke 108, Gr. 38–40, zur Pumphose 107, Gr. 38, mit Hüfttettel und Treddels. Matière: Weiskrod-Zürzer; Borten: H. A. Schmitz.

Hier sehen Sie eine andere Kombinationsmöglichkeit der gezeigten Modelle untereinander: das Spenserjackchen zum Wickelrock.

Wenn Sie mit passenden Accessoires effektiv Akzente setzen – wie hier mit dem dekorativen Gürtel –, können Sie mit dieser „Grundausstattung“ im Mittelpunkt jedes Festes stehen. Gürtel: Mifitz; Schuhe: Pfister.

2 'A dash of romance, a pinch of orient and a lot of fantasy.'

In issues of *Burda Moden* from the 1980s, the two tendencies can be observed based on their relation to pants as both everyday attire and exotic apparel. The introduction of patterned textiles integrated them into everyday fashion (fig. 1), but most of the designs were accompanied by gold, thus taking them out of the context of everyday fashion and associating them with either a costume for festivities or part of an elevated outfit highlighting its historical connotations with the Orient as feminine, mysterious, and exotic (fig. 2). Similarly, *Burda Kadın* included the *şalvar* several times, for example showing it at fashion shows in Turkey (fig. 3). As fashion had undergone an intense westernization since the late-nineteenth century, the *şalvar* now not only took on an ambivalently gendered meaning, but was also connected at the same time to the ongoing Turkish nation-building project.¹⁶ Although there was an attempt to modernize the *şalvar* by combining it with tailored jackets, this revival linked the post-junta Republic to the imperial Ottoman tradition, but even more importantly to Central Anatolia, the central reference point of Turkish nationalist ideologies since the founding of the Republic.

cemiyet haberleri

Sizler için iki Ekspozisyon izledik

Zühal Yorgancıoğlu ve Güliz Buluk tarafından düzenlenen ekspozisyonlar İstanbullular tarafından ilgi ile izlendi

Zühal Yorgancıoğlu ve Güliz Buluk tarafından düzenlenen iki sergi İstanbul'da ilgiyle izlendi. Bu sergilerde kadınların bizzat hazırladıkları ve giydikleri kıyafetler sergileniyor. Sergiye katılan kadınlar, İstanbul'daki moda dünyasının geleceğini temsil ediyor. Zühal Yorgancıoğlu, İstanbul'daki moda dünyasının geleceğini temsil ediyor. Güliz Buluk, İstanbul'daki moda dünyasının geleceğini temsil ediyor. Sergiye katılan kadınlar, İstanbul'daki moda dünyasının geleceğini temsil ediyor.

3 'We watched two shows for you.'

LIBERATION BASED ON 'WORK':
 'GUEST OF THE MONTH' AND 'AMONG YOU'
 Burda Kadın had two series of articles, 'Guest of the Month' and 'Among You', in which women were depicted as entrepreneurs. However, as the titles already suggest, the two series focused on different social groups. 'Guest of the Month' portrayed high-profile, upper-class figures interviewed by the same woman reporter. 'Among You', by contrast, featured portraits of businesswomen with a working-, middle-, or lower middle-class background, and provided insights into how work, class, gender, and taste intersect.

While many first interviewees in 'Guest of the Month' were men, they also included Betül Mardin, who was one of the most well-known women representing success in business at the time. Coming from a renowned half-Egyptian half-Turkish family that produced intellectuals and famous bureaucrats, she was the first person to launch a public relations firm in Turkey. She is photographed in front of an Atatürk portrait, thus connecting herself with his legacy as a modern woman (fig. 4). In the interview, she states that work facilitates women's independence. Her fashion style projects her upper-class background as well as her profession as a PR consultant: She is dressed in a colourfully patterned necktie reminiscent of the 1970s, along with a shirt and pants. But it also reflects the adaptation of male dress codes to female forms in line with the power dressing trend. Dagmar Venohr asserts that fashion is not a medium, but instead reaches us

In the context of the 1980s, the *şalvar* became the fashion item that gave specificity to Turkish identity, and some designers combined them with globally trendy jackets with wide shoulder pads, plain fabrics, and modern belts. This mix became a celebrated formula in design practices in Turkey,¹⁷ asserting Turkey's and designers' liminal position between the past and present, between the Orient and the West. Through this position, women and their attire were instrumentalized to disseminate a public image that combined nationalism and tradition with modernity.

Bakin Christine Haydar ne diyor

MODA BENİM İÇİN SEKS DEMEKTİR

Öccerikli menajer Erkan Özerman'ın yanında Christine Haydar Türkiye'yi büyüleme konusunu kapısı yapabilir miydi?

Roger Vadim olmaması büyük bir üzüntü. Roman Polanski olmaması Nastasiya Kinisi işleride büyüme için olamayacaklarıdır. Bu Demet'in Ursula Andress'e okulu gibi aktarılmış erkekler ile dünya çapında öne çıkan kadın starlar arasında yer almamak istemiyordu. Ya Christine Haydar? Bu soruya tek cevap olarak "Türkiye Menajeri Erkan Özerman sayesinde" demek yeterli olur sanırım.

Evet... Christine Haydar, "Theinhouse" "Playboy" gibi erkeklerin yaşadığı değişiklikler postaları yayınlanan bir Fransız foto-magazini. Taki İbo Demek ölemeden okulu gibi Christine'nin de fotoğraflarını çekmiş ki... Ne var ki Christine'nin kocası John Demek kadar başarılı olamıyor karısının dünya çapında lanse edilmesine. Yine de Christine Haydar, bugün sadece Türkiye'de bu Demek kadar tanınıyor. İki bu durumda Haydarpaşa'nın gelini olarak lanse edilmesinin hiçbir yanı var tabii. Ve bu olayda da menajeri Erkan Özerman'ın başarısı ve zaretleri söz konusu.

Christine Haydar şu anlarda İstanbul'un büyük gazetelerinin birindeki çalgımaçı vokalisti. Sahneye çıktığında ya da müziklerden öze hareketli dansları ve seksi giyimleri ile ilgilenen, daha doğrusu çalgıyı çalgıya dönüştürerek meraklı erkek seyircileri ile dolmasını sağlıyor Christine Haydar ile "Burda Kadın" için konuşuyor. Türkiye'de sadece bir seks serbestliği imajı savdıran Haydar'ın sorularına verdiği cevaplar şöyle. Soru: İleride sadece Christine Haydar'ın cevaplarına kulak verebiliriz?

Evet seks bir kadının. Aslında erkeklerin beni meraklı bilmemlerimden sonra çoğu kadına katılarak duyurdu da bana çok değişik bir haz veriyor.

Kocam beni dünya çapında bir ünlü yapacaktır. Buna yine de itirazım olmaz. Ne

Christine Haydar'ın en üstünlüğü gazinoları neden erkek seyircilerin doldurduğuna anlamak için O'nu bir defa sahneye seyretecek yeter sanırım.

vanki Erkan Özerman'ın beni Türkiye'de büyüleme için yapacağı işlemlerden bile geçmezdi.

Türk kadınlar erkekler gözleri ve bellemi. Ancak boyunu biraz kısa ve seksi giymeyi pek beğenmiyorlar.

Türk erkekleri mi? Son derece vakıflı ancak pek nazik değiller.

Bir şekilde önem almıyor söylememiz. Bunun zaman zaman Türkiye'de okuluğuna göre bundan daha değişik bir olay olamaz sanırım. Ancak kocama beğenmezse kapıyı açmazım diye savıyorum vardır. O da ben de bir iki küçük kaçamak varınca leylek istiyorum demez. Ve büyük bir pırpınlık duyuyorum.

Aslında Türkiye'yi ve Türkleri çok seviyorum. Ayrıca büyüleme sevdiğim, sokakta dolaşırken bile bir dolu insanın tanınarak bilmesini çok beğeniyordum. Bir nedene sık sık tükürme gelince bana büyük zevk veriyor.

Adını taşıyıp emmekten çok seksi kıyafetleri tercih ederim. Vücudumun hiçbir hatını ortaya çıkarmayan kıyafetler moda ise ben bir moda uzmanıyım derimdir.



6 'Look what Christine Haydar is saying: FASHION IS LIKE SEX FOR ME.'

CONSERVATIVE SEXUALITY

Various feminist groups coexisted in the 1980s. They included radical feminists calling for freedom of sexual expression, and thus breaking with the Kemalist tradition prescribing asexual roles to women in public life.¹⁹ In *Burda Kadın*, sexuality was covered in two different ways: through informative articles and celebrity coverage. These texts and images were, however, not explicit representations of sexual liberty, but instead tied to conservative assertions.

The 'Your Sexual Problems' section covered discussions around family planning based on the medical expertise of two gynaecologists. These medical experts framed their advice in a national context and stressed that these topics should be considered according to national and familial customs, in which sexuality was de facto regarded an issue within marriage. Abortion was one of the most frequently recurring subjects in this section. It became legal in Turkey in 1983, but with many restrictions. The articles in this section informed readers about the risks of abortions, particularly 'backstreet' abortions.

Sexuality was also addressed in *Burda Kadın* through celebrities. Here we see Christine Haydar in 'sexy' poses in an animal-print bodysuit and leotard (fig. 6). She states: 'Fashion is like sex for me', which is the only

sexually open argument that is found in any of the issues. I would argue that this was only possible because she was not Turkish. In support of this argument, under this headline, there is a comment by the writer praising the talent of Haydar's Turkish manager in opening doors for her in Turkey, and thus highlighting her non-Turkishness.

CONCLUSION

Though *Burda Kadın* was not a publication by radical feminists of the time, it nevertheless provided an intervention oriented towards women's liberation. This platform was nevertheless still involved in contemporary local and global debates on sexuality and gender-coded labour. *Burda Kadın*'s depiction of women had emancipatory elements, but often combined them with a nationalistic framing and conservative viewpoints. While *Burda Moden* featured fashion prominently and generally in an aesthetically commodifying way, fashion was not the actual object of visual presentation in *Burda Kadın*. This article nonetheless argues that it was still present there as a medium: providing historical reference points and associations, as with the *şalvar*, through socially and gender-coded work power relations, as in the sections 'Among You' and 'Guest of the Month', and through its intimate connection to bodily performance, as in the case of the sexually informative content.

1 Tulloch, Carol: *The Birth of Cool: Style narratives of the African diaspora* (London: Bloomsbury Academic, 2016); Emery, Joy Spanabel: *A History of the Paper Pattern Industry: The Home Dressmaking Fashion Revolution* (London: Bloomsbury, 2014); Bradford, Julie: *Fashion Journalism* (New York: Routledge, 2015); Best, Kate: *The History of Fashion Journalism* (London, New York: Bloomsbury Academic, 2017).

2 Duchkowitsch, Wolfgang, 'Österreichische Frauenzeitschriften im Ersten Weltkrieg Unterschiedliche Standpunkte zu großen Themen der Zeit', *Questions of Journalism* 61 (2018), 3–11; Krainer, Larissa: 'Geschichte der Österreichischen Frauenzeitschriften', in Matthias Karmasin / Christian Oggolder (eds.), *Österreichische Mediengeschichte* (Wiesbaden: Springer VS 2016), 193–221; Yıldız, Hülya, 'Rethinking the political: Ottoman women as feminist subjects', *Journal of Gender Studies* 27, no. 2 (2018), 177–91; Wood, Alice: *Modernism and Modernity in British Women's Magazines* (New York: Routledge, 2020); Ritchie, Rachel / Hawkins, Sue / Phillips, Nicola et al. (eds.): *Women in Magazines: Research, Representation, Production and Consumption* (New York: Routledge, 2016); Mesch, Rachel: *Having It All in the Belle Epoque: How French Women's Magazines Invented the Modern Woman* (Redwood City CA: Stanford University Press, 2013).

3 Müller, Kathrin Friederike: *Frauenzeitschriften aus der Sicht ihrer Leserinnen: Die Rezeption von 'Brigitte' im Kontext von Biografie, Alltag und Doing Gender* (Bielefeld: transcript Verlag, 2015); Gruner, Paul-Hermann: *Die Suggestive Konfiguration von 'Weiblichkeit': Frauenzeitschriften, Doing Gender Und Die Kontinuität Tradierter Rollenstereotype* (Wiesbaden: Springer VS, 2018); Manitz, Theresa: *Schönheitsbilder in Frauenzeitschriften: Eine soziologische Analyse* (Hamburg: Diplomica Verlag, 2013); Le Masurier, Megan: 'Popular Feminism and the Second Wave: Women's Liberation, Sexual Liberation and Cleo Magazine', in Rachel Ritchie / Sue Hawkins /

Nicola Phillips et al. (eds.), *Women in Magazines: Research, Representation, Production and Consumption* (New York: Routledge, 2016), 201–13; Best, Kate: 'Commercialism versus Creativity: The 1980s and 1990s', in Kate Best (ed.), *The History of Fashion Journalism* (London, New York: Bloomsbury Academic, 2017), 189–216.

4 Lewis, Reina: *Muslim Fashion: Contemporary Style Cultures* (North Carolina: Duke University Press, 2015); Vinken, Barbara: 'Fashion and the Law: The Muslim Headscarf and the Modern Woman', in Djurdja Bartlett (ed.), *Fashion Media: Past and Present* (London: Bloomsbury Academic, 2013), 75–81; Cracuin, Magdalena: *Islam, Faith, and Fashion: The Islamic Fashion Industry in Turkey* (London: Bloomsbury Academic, 2017); Gökariksel, Banu / Secor, Anna: 'Transnational Networks of Veiling-fashion between Turkey and Western Europe', in Emma Tarlo / Annelies Moors (eds.), *Islamic Fashion and Anti-Fashion: New Perspectives from Europe and America* (London: Bloomsbury Academic, 2013), 157–67.

5 Altınay, Rüstem Ertuğ: *Dressing for Utopia: Fashion, Performance, and the Politics of Everyday Life in Turkey (1923–2013)*. Unpublished dissertation, New York University, 2016.

6 I use the term after the political scientist and feminist activist Şirin Tekeli. See: Tekeli, Şirin: *Kadınlar için: Yazılar 1977–1987* (Istanbul: Final Ofset, 1988).

7 Tekeli, Şirin: *Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat* (Istanbul: Yayılcık Matbaası, 1982), 214.

8 Abadan-Unat, Nermin: 'Social Change and Turkish Women', in Nermin Abadan-Unat / Deniz Kandiyoti / Mübeccel Belik Kıray (eds.): *Women in Turkish Society* (Boston: BRILL, 1981), 12; Arat, Yeşim / Pamuk, Şevket: *Turkey Between Democracy and Authoritarianism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 230–31.

9 Referring to Mustafa Kemal Atatürk and the founding years.

10 Named after the American women's rights activist Amelia Bloomer from the nineteenth century.

11 Inal, Onur, 'Women's Fashions in Transition: Ottoman Borderlands and the Anglo-Ottoman Exchange of Costumes', *Journal of World History* 22, no. 2 (2011), 25; Jirousek, Charlotte / Catterall, Sara: *Ottoman Dress and Design in the West: A Visual History of Cultural Exchange* (Bloomington: Indiana University Press, 2019), 202.

12 Jungnickel, Katrina: *Bikes and Bloomers: Victorian women investors and their extraordinary cycle wear* (Cambridge, MA: Goldsmiths Press, 2018), 55–76; Jirousek / Catterall 2019, 202–06.

13 Also allowed by the imperial laws as a result of the attempts at modernization.

14 *Gömlük*: a type of large blouse; *entari*: a dress like a nightshirt.

15 Şeni, Nora: 'Fashion and Women's Clothing in the Satirical Press of Istanbul at the End of the 19th Century', in Şirin Tekeli (ed.), *Women in Modern Turkish Society* (London and New Jersey: Zed Books, 1995), 29; Jirousek / Catterall 2019, 29.

16 In 1981, for the centennial of Atatürk's birthyear, the Ankara Girl's Maturation Institute (the first Girl's Maturation Institute was founded in 1945 in Istanbul as the first fashion school, and these schools have since then organized many diplomatic fashion shows) organized a fashion show in which the designs were advertised as modern versions of traditional clothes, and incorporated many *şalvar* designs. Likewise, in 1983, the Department of Technical Education for Girls published 'Local Costumes for Women' to commemorate the sixtieth anniversary of the foundation of the Republic.

17 In 'Local Costumes for Women', the aim was stated in the preface as: 'Making known the local Turkish costumes, both within and outside of the country', and added: 'Turkish fashion designers, inspired by these local styles, have recently created a fresh current in fashion by modernizing these forms, colors, and designs.'

18 Venohr, Dagmar: 'ModeMedien: Transmedialität und Modehandeln', in Rainer Wenrich (ed.), *Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis: Perspektiven für eine Modewissenschaft*, (Bielefeld: transcript Verlag, 2015), 109.

19 Arat / Pamuk 2019; Durakbaşa, Ayşe: 'Kemalism as Identity Politics in Turkey', in Zehra Arat (ed.), *Deconstructing Images of 'the Turkish Woman'* (Basingstoke and New York: Macmillan / St. Martin's Press, 1998), 139–56; Sancar, Serpil: *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti* (Istanbul: İletişim Yayınları, 2012); Kandiyoti, Deniz, 'Slave girls, temptresses, and comrades: Images of women in the Turkish novel', *Feminist Issues* 8, no 1 (1988), 35–50.



KATJA BÖHLAU

IN TRENCH UND SAKKO

MODISCHE VÄTER IN DER OSTDEUTSCHEN
MODEFOTOGRAFIE DER 1970ER UND 1980ER JAHRE

Blättern wir in Publikationen zur Modefotografie in der DDR, so finden wir vor allem Bilder von Frauen. »Schön, klug, sinnlich, selbstbewusst, stark«, so beschreibt die Fotografin Ute Mahler das Frauenbild, das sie in ihren Aufnahmen für das ostdeutsche Mode- und Kulturmagazin *Sibylle* transportieren wollte.¹ Tatsächlich lag der Fokus in der Modefotografie der DDR, wie auch in westlichen Modemagazinen bis in die 1980er Jahren üblich, auf der Präsentation von Modellen für Frauen. Gleichwohl war Männermode von Anfang an in Modestrecken ostdeutscher Magazine ein seltenes, aber wiederkehrendes Thema.² Nur in den 1970er Jahren erschienen gleich mehrere *Sibylle*-Sonderhefte zur Männermode. Auch in anderen Zeitschriften mit Modestrecken wurden Modelle für Männer regelmäßig vorgestellt. Dabei sind Bilder entstanden, die nicht nur Kleidermode zeigen, sondern auch Männerbilder, die geprägt sind von Vorstellungen und Diskursen um Männlichkeit, diese jedoch auch mit konstituieren. Die Diskussion um den Wandel männlicher Leitbilder in der DDR verlief weit weniger laut als die des Frauenbildes. Und doch wurde nicht zuletzt vor dem Hintergrund der von Partei und Regierung so zentral propagierten Gleichstellung der Frau auch nach dem *gleichberechtigten Mann* und was diesen ausmacht gefragt. In Filmen, Fotografien in Illustrierten und in der Literatur wandelten sich Männerbilder im Laufe der Jahrzehnte.³ Ein Aspekt, der in der Diskussion um Veränderungen im männlichen Leitbild in der DDR eine wesentliche Rolle spielte, soll im Folgenden aufgegriffen und anhand exemplarischer Modestrecken genauer beleuchtet werden. Ausgangspunkt ist dabei die Beobachtung, dass vor allem in Modebildern ostdeutscher Zeitschriften der 1970er und 1980er Jahren immer wieder Männer als Väter thematisiert wurden. Wie sind die Männer in dieser Rolle dargestellt? In welchem Verhältnis stehen die Modefotografien zu Diskursen um Männlichkeit und Vaterschaft in der DDR?

Die Untersuchung bleibt dabei auf der Ebene der Repräsentation und betrachtet die Fotografien im spezifischen Kontext der Modezeitschrift, wo Mode im Zusammenspiel von Bild, Text und Kleidung hervorgebracht wird.⁴ Die Inszenierung der Kleidung geht dabei häufig über die bloße Darstellung vestimentärer Objekte hinaus. Vielmehr zeige sich in Modefotografien, so Klaus Honnef, »auch jenes Gespinnst von kollektiven Erwartungen, Vorstellungen und Wünschen sowie gelegentlich auch Träumen [...]«. ⁵ Damit sind sie immer auch in einem Zwischenraum zwischen Fiktion und Realität zu verorten.

ZWISCHEN GLEICHBERECHTIGUNG UND DOPPELBELASTUNG

In der DDR war ökonomisch bedingt und in der Gleichheitsidee begründet schon früh die Integration von Frauen in die Erwerbsarbeit vorangetrieben

und durch Maßnahmen wie staatliche Kinderbetreuung unterstützt worden. Bereits in der ersten Verfassung 1949 wurde in Artikel 32 festgehalten: »Die Frau hat während der Mutterschaft Anspruch auf besonderen Schutz und Fürsorge des Staates.« 1960 betrug die Frauenerwerbsquote bereits 60 Prozent und stieg bis 1989 auf über 90 Prozent an.⁶ Gleichzeitig sank die Geburtenrate seit Mitte der 1960er Jahre stetig und »die Doppelbelastung von Frauen in Familie und Beruf [rückte] zunehmend in den politischen Fokus«⁷. Sozial- und familienpolitische Maßnahmen sollten den demografischen Problemen entgegenwirken und zielten vor allem darauf ab, Frauen in der Vereinbarkeit von Beruf und Familie zu unterstützen.⁸ 1976 wurde außerdem ein bezahltes Babyjahr für Mütter ab dem zweiten Kind, 1986 dann schon ab dem ersten Kind eingeführt. Ebenfalls 1986 wurde es mit einer Gesetzesnovellierung auch für Väter möglich, das Babyjahr zu übernehmen.⁹ Wird damit gegen Ende der DDR-Zeit eine gesetzliche Grundlage für den Wandel familialer Praxen und die Gleichstellung von Müttern und Vätern geschaffen, so wurde die Veränderung des Männerbildes vor dem Hintergrund der Emanzipation der Frau schon länger diskutiert, vor allem in der Literatur und in Frauenzeitschriften, aber auch im Film. In ihrer Analyse von Fotografien in den Zeitschriften *Neue Berliner Illustrierte (NBI)* und *Für Dich* konstatiert Irene Dölling für die 1970er das Auftauchen einer neuen Männlichkeit, die sie den »zärtlichen Vater« nennt.¹⁰ Die ins Bild gesetzten Väter erscheinen als fürsorglich und ihren Kindern emotional zugewandt.¹¹ Kein Vater, so doch ein junger Mann, der Hausarbeit und Kinderbetreuung für eine Familie übernimmt, ist der Hauptprotagonist in dem DEFA-Spielfilm *Der Mann, der nach der Oma kam* (1971).¹² Die Geschichte dreht sich um eine Familie mit berufstätigen, vielbeschäftigten Eltern, die Ersatz für die Oma suchen, die sich bislang um den Haushalt und die drei Kinder gekümmert hatte. Ein junger Mann, Herr Graffunda, stellt sich vor, erhält die Stelle und beseitigt das Chaos. Erst später erfährt die Familie, dass er praktische Erfahrungen für seine Dissertation über die Emanzipation der Frau und zur Frage nach der Vereinbarkeit von Beruf und Familie sammeln wollte. Als eine der erfolgreichsten DEFA-Produktionen, mit über drei Millionen Besucher:innen, erfuhr der Film und damit das Thema breite Aufmerksamkeit. Graffunda wird darin als Mann im Anzug inszeniert. Bisweilen legt er das Jackett ab oder bindet sich eine Schürze um, gleichwohl bleiben Hemd und Anzughose als Marker seiner eigentlichen Rolle präsent. So macht die Kleidung deutlich, dass sich der Protagonist die Rolle des Hausmanns und Kinderbetreuers nur als zusätzliche überstreift. War das in den Modestrecken ähnlich?

MODISCH UND VÄTERLICH

1972 erschien das erste Sibylle-Sonderheft zur Männermode. Darin findet sich neben Strecken über Mode für den Beruf, sportliche gestrickte Oberbekleidung und festliche Anzüge auch die Fotostrecke »Im Trenchcoat-Stil«, die Männlichkeit und Vaterschaft zum Thema macht. Der Trenchcoat ist ein Regenmantel, der seine Ursprünge in der militärischen Kleidung hat. Im Ersten Weltkrieg trugen ihn Offiziere der britischen Armee.¹³ Danach wurde er im zivilen Leben weitergetragen und seit den 1940er Jahren vor allem durch Filme wie *Casablanca* populär. Als klassisches Kleidungsstück von Detektiven, Gangstern und Gentlemen ist er Tarnung und Ausdruck schlichter Eleganz. Auch in der Damenoberbekleidung ist der Trenchcoat etabliert und erhält, durch die Filmgeschichte geprägt, eine sinnliche Komponente.¹⁴ Er »steht für Diskretion, Abenteuer, Geheimnisse und eine unterspannte Art von Glamour. Intrigen und Romanzen, Neugier und Regenwetter.«¹⁵ Familie und Vaterschaft scheinen dem eher entgegenzustehen, einer anderen Sphäre anzugehören. Auch im Bekleidungsangebot der DDR hatte der Trenchcoat über die Jahrzehnte hinweg seinen Platz, wenngleich es nie eine besondere Trendwelle gab.¹⁶ Im Modebericht in *Neues Deutschland* 1966 wurde er als der »Mantel schlechthin« beschrieben, der »praktisch, sportlich und flott« sei.¹⁷ Vor allem die Sportlichkeit betont auch die Modestrecke im *Sibylle*-Sonderheft 1972. Fotografiert hat sie der Mode- und Aktfotograf Günter Rössler (1926–2012), der schon seit Ende der 1950er Jahre für die *Sibylle* tätig war und mehrere Modestrecken zur Männermode aufgenommen hat, die vor allem den eleganten Mann in Szene setzen. Die Fotografien der hier im Zentrum stehenden Strecke zeigen jeweils einen Mann mit einem Jungen im Grundschulalter und greifen dabei einen dokumentarischen Stil auf. Wir sehen die beiden im Austausch miteinander (Abb. 1) und beim Durchstreifen der Natur der Insel Hiddensee. Die Strecke umfasst sieben Seiten in Schwarz-Weiß, durchbrochen von einer farbigen Aufnahme auf einer Doppelseite. Auf dieser steht der Mann hinter dem Jungen, die Hände – gleichsam schützend und bestärkend – auf dessen Schultern gelegt. (Abb. 2) Der Junge schaut durch ein Fernglas und betrachtet die weite, menschenleere Landschaft. Die Seite ist kombiniert mit einem Text mit dem Titel »Vater + Sohn«. Der Titel befindet sich auf dem Bild und impliziert, dass es sich auch bei den Abgebildeten um Vater und Sohn handelt. Der Text beschäftigt sich mit Vater-Sohn-Geschichten in der Literatur, im Besonderen der Figur des Freiheitskämpfers Wilhelm Tell in seiner Funktion als Vater. Als wichtige Basis für die vertrauensvolle Beziehung zwischen Vater und Sohn wird herausgestellt, dass Tell sich Zeit nimmt für seine Kinder,

und Ganoven der Kinoleinwand. Die modischen Vorschläge beziehen sich ausschließlich auf den Mann. Die wechselnden Outfits des Jungen werden in den Modetexten nicht erwähnt. Damit erklärt sich die Konzeption der Modestrecke als Vater-Sohn-Geschichte nicht aus den gezeigten Modellen. Vielmehr erscheint sie neben den anderen Strecken des Heftes, die Männer im Kontext von Arbeit, Sport und Partnerschaft zeigen, als Darstellung eines weiteren Aspektes von Männlichkeit, nämlich Vaterschaft oder vielmehr Väterlichkeit. Während Vaterschaft in der Soziologie zunächst die soziale Rolle eines Vaters bezeichnet, die mit bestimmten Rechten und Pflichten verbunden ist, beschreibt Väterlichkeit, so Sylka Scholz, eine soziale Praxis, die sich in emotionaler und fürsorglicher Zuwendung äußert sowie der Beteiligung an der Kinderbetreuung.¹⁹ Die aktive Beteiligung des Vaters ist es auch, die in der Modestrecke thematisiert wird. Der Mann präsentiert die sportlichen Jacken und Mäntel im Kontext von Freizeit, die er mit seinem Sohn verbringt. Männlichkeit konstituiert sich hier mit verschiedenen Aspekten. Der Mann wird einerseits als dem Kind zugewandt inszeniert, wobei er als Vorbild, Zuhörer und Begleiter erscheint. Gleichzeitig wird über das Modebewusstsein auch eine autonome Männlichkeit betont.

DER NEUE ADAM

Auch in anderen Modezeitschriften der DDR, wie *Saison*, *PRAMO* und *Modische Maschen*, erschienen vor allem ab Mitte der 1970er Jahre mehrere Modestrecken, die Männermode im Kontext von Familie vorstellen und damit den Mann in seiner Rolle als Vater thematisieren.²⁰ Der Diskurs um die gesteigerte Beteiligung der Väter bei der Kinderbetreuung spitzte sich bis Mitte der 1980er Jahre weiter zu. Auch in der Literatur standen alte Männlichkeitsbilder auf dem Prüfstand. Die Frauenzeitschrift *Für Dich* machte sie 1986 zum Thema einer mehrteiligen Diskussionsserie über aktuelle Literatur. Unter dem Titel »Alter Adam – Neuer Adam« fragt die Redaktion,

»wie sich im Buch der Gegenwart spiegelt, daß der Mann nicht mehr Ernährer und das Oberhaupt der Familie, der Starke, Dominierende, sondern der gleichberechtigte Gefährte ist? Wie kommt er mit diesen neuen Bedingungen zurecht?«²¹

Vaterschaft spielt dabei in vielen besprochenen Texten eine Rolle. Die »spezifische DDR-Männlichkeit« des Familienvaters, der sich nicht in einem hierarchischen Verhältnis als Oberhaupt geriert, sondern Partner auf

gleicher Ebene ist, so zeigt Maximilian Schochow auf, wird in den Beiträgen des Literaturforums »entweder durch negative Abgrenzung« (Günter de Bruyn, *Buridans Esel*, 1968) »oder durch positive Schilderung« (Wolfgang Eckert, *Familienfoto*, 1982) konturiert.²² Dabei werden auch die fiktionalen Protagonisten als »Männergestalten aus Fleisch und Blut« beschrieben.²³ Im wiederholten Verweis auf die reale Existenz der engagierten Väter, wie sie in den Romanen und Erzählungen auftauchen, bringen die Rezensent:innen dieses Männlichkeitskonstrukt auf diskursiver Ebene hervor.

Inwiefern lässt sich die für die literarischen Protagonisten herausgestellte Realitätsnähe auch auf die Darstellung von Vätern in der Modefotografie übertragen?

ER SIE ES

1981 gab die *Sibylle* unter dem Titel *ER SIE ES* ein Sonderheft für die junge Familie heraus. Es war das einzige dieser Art. Darin werden 48 Modelle zum Nacharbeiten vorgestellt. Das Heft enthält verschiedene Strecken mit Entwürfen für die ganze Familie, Modelle »Speziell für Kinder« sowie Modevorschläge für Eltern zum Ausgehen am Abend. Die Fotografien für das gesamte Heft hat Ute Mahler aufgenommen, die seit 1977 für die *Sibylle* tätig war und neben Modestrecken vor allem Porträts und Fotoessays aufnahm. Zu den zentralen Themen ihrer freien Arbeiten gehören menschliche Beziehungen, denen sie beispielsweise in ihrem künstlerischen Langzeitprojekt *Zusammenleben* (1974–1984) nachspürte.²⁴ Mit Blick auf die Modestrecken zeigt sich also auch eine Verschränkung ihrer fotografischen Interessen mit Auftragsarbeiten.

Das Covermotiv des Sonderheftes zeigt formatfüllend und im Dreiviertelporträt aufgenommen eine Frau links, einen Mann rechts und in der Mitte ein Kind. (Abb. 3) Dieses sitzt leicht erhöht auf einem Zaun und hat den Kopf auf die Schulter des Mannes gelegt. Oben ist der Hintergrund der Szene durch Stamm und Blattwerk eines Baumes, passend zum Zaun im unteren Teil,



3 *ER SIE ES*, Sibylle-Sonderheft für die junge Familie, 1981

dunkel gehalten. Davor heben sich vor allem die leuchtenden Rottöne der Kleidung deutlich ab. Die Frau trägt eine Blazerjacke aus rot-schwarzem, groß kariertem Wollstoff. Der weite Schnitt und die grobe Struktur des Stoffes lassen die Körperlichkeit der Frau zurücktreten. Sogar ihre Hand ist in der großen Tasche verschwunden. Das Kind und der Mann tragen beide gestrickte Pullover in Rot, die ihre aneinander gelehnten Körper noch zusätzlich verbinden und den Moment der körperlichen Nähe unterstreichen. Die Aufnahme inszeniert das Bild einer kleinen Familie und illustriert den Titel *ER SIE ES*. Dabei wird eine Konstellation ins Bild gesetzt, in der dezidiert der Mann in Verbundenheit mit dem Kind gezeigt wird. In der Bildmitte stehen die Knie des Kindes hervor. Die hochgekrempelte Jeans ist dort leicht bräunlich gefärbt, sie weist also Gebrauchsspuren auf. Das ist unüblich für Modeaufnahmen, die zumeist ungetragene Kleidung vorstellen, und verleiht der Aufnahme einen dokumentarischen Charakter, der eine Nähe zu sozialen Alltagspraxen in der DDR evoziert, auch wenn der Rahmen des Heftes deutlich macht, dass wir es mit inszenierten Modeaufnahmen zu tun haben.

SACHLICHKEIT UND NÄHE

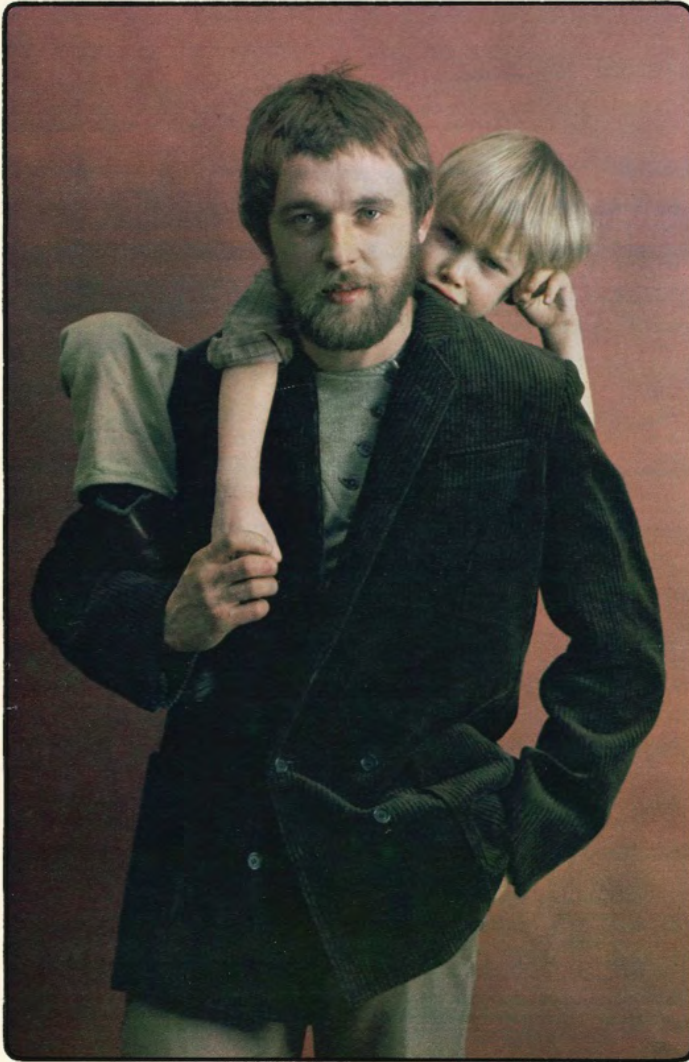
In der nachfolgend besprochenen Strecke hingegen verbindet Mahler Modeszenierung und Porträtfotografie miteinander. Unter dem Titel »Modeleute und ihre Kinder« werden Personen, die im Modebereich tätig sind, mit ihren Kindern vorgestellt. (Abb. 4, 5) Die weiblichen Protagonistinnen sind die Mannequins Regine Lenz, Barbara Weidt, Ilona Gold, Helga Timmermann und Monika Machon. Zudem werden drei Männer vorgestellt: der Fotograf Werner Mahler, der Werbeleiter Hans-Michael Wilke und der Modegestalter Thomas Greis. Die Fotografien sind schlichte Doppelporträts, frontal aufgenommen, fokussieren sie im Dreiviertel- bzw. Ganzkörperporträt die abgelichteten Eltern-Kind-Paare. Während die Frauen auch im Bild in der Doppelrolle Mannequin und Mutter über ihre Posen präsent sind, tritt bei den Männern die berufliche Funktion zurück. Die Verbindung zu ihrer jeweiligen Tätigkeit im Modebereich wird allein über den Text hergestellt. Auffällig ist hier, dass kein männliches Model vertreten ist und umgekehrt auch keine Moderedakteurin oder -gestalterin. Die darin anklingende geschlechtlich konnotierte Rollenverteilung wird in der vorgestellten Kleidung gespiegelt: Die Mannequins stellen Kleider, die männlichen Modeleute Sakkoentwürfe vor.²⁵

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatten sich mit Sakko, Weste und Hose die drei Grundbestandteile der Herrenbekleidung und damit der Anzug entwickelt.²⁶ Wenngleich dieser schon länger in der Frauenmode adaptiert wurde, steht er doch »weiterhin als Zeichen für eine

authentisch männliche Kleidung«. ²⁷ Auch in den Männermodestrecken ostdeutscher Zeitschriften ist der Anzug wie auch nur das Sakko vielfach Thema. Vor allem seit den 1970er Jahren finden wir auch weniger klassische Modelle. In der Strecke »Modelleute und ihre Kinder« werden zwei sportliche Sakkos aus robusten Stoffen vorgestellt, wobei ein Schnitt im Material variiert wird. Der Fotograf Werner Mahler trägt ein doppelreihiges Modell aus dunklem Cord mit tiefem Revers. Dazu wurde ein Shirt mit schräger Knopfreihe kombiniert. Der legere Ausdruck der Kleidung wird in der Pose aufgenommen. Lässig hängt Sohn Paul über seiner Schulter. Mit seiner Rechten hält der Mann die Hand des Kindes, während die Linke in der Hosentasche steckt. Sein unaufgeregter Blick geht direkt in die Kamera. Er scheint wenig verstellt, was sicherlich auch auf die persönliche Nähe der Fotografin zu den Fotografierten zurückzuführen ist. Mann und Sohn waren Mahler schon früher Motiv. Eine 1976 in der Kulturzeitschrift *Das Magazin* veröffentlichte Fotoserie zeigt intime Momente von Vater und Baby, die Nähe und liebevolle Fürsorge ins Bild setzen. ²⁸ Während hier die Beobachtung im Privaten im Fokus steht, hat die Fotografie im *Sibylle*-Sonderheft indes einen gänzlich anderen Rahmen, den einer Modezeitschrift. Auf der Doppelseite neben Werner Mahler präsentiert Hans-Michael Wilke ein sportliches Sakko nach gleichem Schnitt aus hellem, klein gemustertem Wollstoff. Dazu wurden eine Cordhose und ein dünner Pullover mit V-Ausschnitt kombiniert, unter dem ein kariertes Hemd mit dunkler Krawatte hervorschauen. Die Kleidung erscheint gleichzeitig elegant und leger und betont, anders als bei Mahler, auch die berufliche Sphäre. Wilke hält seinen Sohn Tobias im Arm. Dieser hat seinen Kopf an die Schulter des Vaters geschmiegt. Die Selbstverständlichkeit im Ausdruck der Abgelichteten charakterisiert auch das dritte Männerporträt von Thomas Greis. Der Modestalter stellt ein anderes Sakko aus Tweed vor. Dieser Entwurf zeichnet sich durch einen einzelnen Schließknopf und schmale, tief gezogene Revers aus. Das offene Sakko gibt den Blick auf ein helles Hemd sowie eine dunkle, locker gebundene Krawatte frei. Greis hält die Hand seines Sohnes, der, halb so groß wie er, neben ihm steht und zu ihm hochschaut, wobei der Blick des Vaters mit einem Lächeln in die Kamera geht.

Mit einer großen Nähe hat Ute Mahler die Vater-Kind-Beziehungen hier ins Bild gesetzt. Sie visualisieren Vertrautheit und eine damit verbundene Selbstverständlichkeit. Das Wissen darum, dass es sich bei diesen Porträts um tatsächliche Eltern mit ihren Kindern handelt, verstärkt den Eindruck noch. Die Porträts der Väter sind von nüchternem, sachlich-dokumentarischem Charakter. Damit entsprechen sie auch einer an August Sander

Werner Mahler (Fotograf) + Paul



doppelreihiges SAKKO (Modell 36) ohne Einlagen und Futter, mit aufgesteppten Taschen
und einer Brusttasche
Größe 94
Stoffverbrauch: 3,95 m Kord, 90 cm breit

Hans-Michael Wilke (Werbeleiter) + Tobias



sportliches SAKKO aus kleingemustertem Wollstoff, nach dem gleichen Schnitt wie Modell 36 gestaltet und ebenso verarbeitet



5 ER SIE ES, Sibylle-Sonderheft für die junge Familie, 1981

(1876–1964) geschulten sozialdokumentarischen Fotografie-Ästhetik, wie sie vor allem seit den 1970er Jahren in der künstlerischen Fotografie der DDR an Bedeutung gewann.²⁹ Beispielhaft seien hier die *Familienporträts* (1973–1993) von Christian Borchert erwähnt, in denen er – wie Sander in der Arbeit *Menschen des 20. Jahrhunderts* – das »Typische« herauszuarbeiten sucht, um ein Bild der Gesellschaft seiner Zeit festzuhalten.³⁰ Borchert ließ die Familien in selbst gewählter Anordnung und an selbst bestimmten Orten in der Wohnung posieren und schuf sachliche Fotografien in Schwarz-Weiß. Mahlers Porträts von Modeleuten mit ihren Kindern hingegen sind im Studio entstanden, zeichnen sich formal jedoch auch durch einen eher sachlichen Zugriff aus – eine Unaufgeregtheit, die mit der dargestellten Interaktion der Väter mit ihren Kindern vor der Kamera korrespondiert. Die Inszenierung versucht nicht einer weiblich konnotierten Zuwendung männliche Stärke oder Ähnliches entgegenzusetzen, vielmehr erscheint Väterlichkeit hier ganz selbstverständlich.

ZWISCHEN REALITÄT UND FIKTION

In der sozialen Praxis war Familienarbeit auch in der DDR weiterhin normativ weiblich konnotiert. Erst gegen Ende der 1980er Jahre zeichneten sich Veränderungen ab. Ein Artikel in der Frauenzeitschrift *Für Dich* lotete 1987 weibliche und männliche Rollenbilder aus. Darin berichtet die Familiensoziologin Jutta Gysi, dass, während der Mann bei der Hausarbeit noch immer

mehr als »Helfer« gesehen werde, »die Arbeitsteilung zwischen Mutter und Vater schon sehr weit vorangeschritten« sei.³¹

Männermodeinszenierungen ostdeutscher Zeitschriften greifen das Thema Väterlichkeit schon früher auf vielfältige Weise auf. Steht bei Günter Rössler 1972 noch der modische Mann im Fokus, der darüber hinaus als väterlicher Mann inszeniert wird, scheint das Verhältnis in den Bildern Ute Mahlers 1981 beinahe umgekehrt. So tritt die Gestaltung der Kleidung bisweilen hinter der Darstellung der Beziehung zurück. Aus dem Kontext der Zeitschrift gelöst, erscheinen die Aufnahmen weniger als Modebilder denn als Eltern-Kind-Porträts. Ohne große Gesten visualisiert Mahler einen Modus des Selbstverständlichen.

Fotografien sind qua Medienspezifik mit einem Anstrich von Realität behaftet. Gleichzeitig sind sie als Modebilder immer auch mit der Visualisierung von Wunsch- und Traumbildern verbunden. Im Falle der ostdeutschen Modezeitschriften auch deswegen, weil die abgebildeten Modelle nur selten im Handel verfügbar waren. Und so changieren sie in der Lektüre im Zwischenraum.

1 Dörre, Stefanie: »Mode in der DDR. Von starken Frauen, selbstgenähten Kleidern und Modepunks«, <https://www.goethe.de/ins/cz/de/kul/mag/20673356.html> vom November 2009 (Zugriff: 1.5.2023).

2 Modehefte mit Modellen zum Nacharbeiten wie *PRAMO*, *Saison* und *Modische Maschen* brachten regelmäßig Entwürfe für Männer. Auch das Unterhaltungsblatt *Das Magazin* widmete die Modestrecke des Heftes meist einmal im Jahr diesem Thema. In den 1970er Jahren erschienen darüber hinaus vier Sonderhefte der *Sibylle* zur Männermode (1972, 1974, 1976 und 1977).

3 Zum Wandel von Geschlechterbildern in ostdeutschen Illustrierten vgl. u.a. Dölling, Irene: *Der Mensch und sein Weib. Frauen- und Männerbilder. Geschichtliche Ursprünge und Perspektiven*; Berlin 1991; und Merkel, Ina: ... und Du, *Frau an der Werkbank. Die DDR in den 50er Jahren*; Berlin 1990. Beide Arbeiten sind aus einem Forschungsprojekt zu Frauen- und Männerbildern im Fachbereich Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin Ende der 1980er Jahre hervorgegangen.

4 Vgl. Venohr, Dagmar: *Medium macht Mode. Zur Ikonotextualität der Modezeitschrift*; Bielefeld 2010.

5 Honnef, Klaus: »Geschichte(n) in Zwischentönen. Die Modefotografie im Spiegel der Deutschen«, in: *Bildermode – Modebilder. Deutsche Modefotographien von 1945–1995 (= Fotografie in Deutschland von 1850 bis Heute)* (Ausst.-Kat. Kunstbibliothek Berlin), Institut für Auslandsbeziehungen, unter Mitarbeit von Alvensleben, Christian von, et al., Ostfildern 1995, S. 10–14, hier S. 11.

6 Vgl. u.a. Trappe, Heike: *Emanzipation oder Zwang? Frauen in der DDR zwischen Beruf, Familie und Sozialpolitik*; Berlin / Boston 1995. S. 52; und Wippermann, Carsten: *25 Jahre Deutsche Einheit. Gleichstellung und Geschlechtergerechtigkeit in Ostdeutschland und Westdeutschland*; Berlin 2015.

7 Vgl. Wippermann 2015, ebd.

8 Dazu gehörte der Ausbau von Betreuungseinrichtungen, eine Verkürzung der wöchentlichen Normalarbeitszeit auf 43,75 Std., weitere finanzielle Unterstützung von Familien sowie

Sonderrechte für berufstätige Mütter. Vgl. ebd. Diese Politik wurde ironisch auch »Muttipolitik« genannt. Vgl. dazu u.a. Sommerkorn, Ingrid N. [Liebsch, Katharina]: »Erwerbstätige Mütter zwischen Beruf und Familie: Mehr Kontinuität als Wandel: Eine zeitgeschichtliche Analyse«, in: Rosemarie Nave-Herz (Hg.): *Kontinuität und Wandel der Familie in Deutschland* (= *Der Mensch als soziales und personales Wesen*, 19); Berlin 2002, S. 99–130, hier S. 113.

9 Zu den sozialpolitischen Maßnahmen der SED im Zusammenhang mit der demografischen Krise in der DDR vgl. Schochow, Maximilian: »Der ›Familienvater‹. Von der Produktion einer DDR-Männlichkeit im Kontext demographischer Wissensbestände und sozialpolitischer Praktiken«, in: Ilse Nagelschmidt / Kristin Wojke (Hg.): *Typisch männlich!?*, (= *Leipziger Gender-Kritik*, Bd. 1) Frankfurt am Main 2009, S. 77–98.

10 Vgl. Dölling 1991 (wie Anm. 3).

11 Ebd., S. 220.

12 *Der Mann, der nach der Oma kam* (DDR 1971, R: Roland Oehme). Der Film hatte im Februar 1972 im Kino International in Berlin Premiere. Die Vorlage bildet die Erzählung »Graffunda räumt auf« von Renate Holland-Moritz von 1969.

13 Mit Bezug zum Schützengraben (engl. *trench*, Graben) entwickelte sich auch die Bezeichnung. Vgl. Loschek, Ingrid: »Trenchcoat«, in: dies.: *Reclams Mode- und Kostümlexikon*; Stuttgart 1999, S. 457.

14 Beispiele sind: Marlene Dietrich in *A Foreign Affair* (1948) oder Audrey Hepburn in *Frühstück bei Tiffany* (1961).

15 Reisinger, Jovana: »Tarnung im Trench«, https://www.schirn.de/magazin/kontext/2020/we_never_sleep/tarnung_im_trench/ vom 4.11.2020 (Zugriff: 1.5.2023).

16 Vgl. Becker, Bernard: »Schau mir in die Augen Kleines und sieh dir diesen Trenchcoat an«, in: *Die Mode* 1/1990, S. 14 f.

17 Kertzsch, Inge: »Der Mantel schlechthin«, in: *Neues Deutschland* vom 13.2.1966, S. 11.

18 Es handelt sich um Modelle des VEB herdas in Greiz sowie Entwürfe der Modegestalterin Monika Peters, die im VEB MaBatelier Berlin hergestellt wurden und deren Schnittmuster dem Heft beigegeben sind.

19 Scholz, Sylka: »Vom starken Helden zum zärtlichen Vater? Männlichkeit und Emotionalität in der DDR«, in: Manuel Borutta / Nina Verheyen (Hg.): *Die Präsenz der Gefühle – Männlichkeit und Emotion in der Moderne*; Bielefeld 2010, S. 203–228, hier S. 221.

20 U.a.: *Saison*: »Eine modische Familie« (2 / 74), »Sommerliches für die Familie« (1 / 75), »Für einen Familienspaziergang« (3 / 77), »Zu Hause« (2 / 77); PRAMO: »Sommerurlaub« (4 / 76); *Modische Maschen*: »Winter Wetter Maschen « (3 / 72), »WIR DREI« (3 / 75), »WOLLE WIND und WELLEN« (1 / 76).

21 Hammer, Hannelore: »Und merken, daß er sich längst gehäutet hat ...«, in: *Für Dich* 49 / 86, S. 22.

22 Schochow 2009 (wie Anm. 9), S. 80.

23 Ebd., S. 83.

24 Vgl. Interview mit Ute und Werner Mahler anlässlich ihrer Werkschau in den Hamburger Deichtorhallen 2014, Winckler, Henner: »Werkschau: Ute Mahler und Werner Mahler in den Deichtorhallen«, <http://oks-lab.ostkreuzschule.de/?p=6609> vom 6.4.2014 (Zugriff: 1.5.2023).

25 Diesen sind jeweils Schnittmuster beigegeben. Die Kinder hingegen tragen ihre private Kleidung.

26 Kybalová, Ludmila / Herbenová, Olga / Lamarová, Milena: *Das große Bilderlexikon der Mode. Vom Altertum zur Gegenwart*; Dresden 1980, S. 519.


27 Söll, Änne: »Metro-Sexuell? Stadtraum und männliche Körper in der Männermodefotografie um 2000«, in: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Räume der Mode*; München 2012, S. 155–168, hier S. 161.

28 In: *Das Magazin* 4 / 76, S. 24–26.

29 Vgl. u.a. Röhl, Katharina: »Gesicht – Geschichte – Gegenwart. Das Porträtwerk August Sanders als Impuls für die ostdeutsche Fotografie«, in: *Fotogeschichte* 102 (2006), S. 15–24.

30 Vgl. dazu Jilek, Agneta: »Dokumentarische Fotografie und visuelle Soziologie«, in: *Zeit-historische Forschungen / Studies in Contemporary History* 10 (2013), H. 2, S. 321–330.

31 Schwarz, Gislinde: »Typisch Frau? Typisch Mann?«, in: *Für Dich* 25 / 87, S. 27–29, hier S. 29.



KATHARINA TIETZE

FRAUEN BERUFE?



DIE TEXTILKLASSE AN DER
KUNSTGEWERBESCHULE ZÜRICH



1 Klasse der Gewerbeschule, ohne Jahr

Eine Fotografie aus dem Archiv der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) zeigt den Unterricht in der Textilklasse. (Abb. 1) Die Schülerinnen sind mit textilen Arbeiten wie Stickereien beschäftigt, die Lehrerin und eine Schülerin arbeiten an kleinen Webstühlen. Die Frauen tragen einfache sommerliche Hängekleider und einige die typische Kurzhaarfrisur der 20er Jahre, eine von ihnen schaut in die Kamera. Es ist eng in diesem Raum mit Dachschräge. Die Fotografie gehört zu den frühesten Abbildungen der Textilklasse, sie ist Teil einer Serie, die sich auf die Mitte der 1920er Jahre datieren lässt.¹

Was ist heute interessant an dieser Situation vor 100 Jahren an der Kunstgewerbeschule, einer der Vorgängerinstitutionen der heutigen ZHdK? Im Folgenden geht es um die Geschichte der Textildesignausbildung in Zürich und die Bedeutung, welche die Zuschreibung textiler Arbeiten an das weibliche Geschlecht in diesem Zusammenhang hat. Inwiefern handelte es sich um Frauenberufe, und welches emanzipatorische Potenzial bargen sie? Wie kann eine feministisch informierte Designgeschichtsschreibung heute aussehen? Es ist ein umfangreiches Thema, zu dem ich hier erste Überlegungen skizziere. Aber zunächst zurück zum Foto.

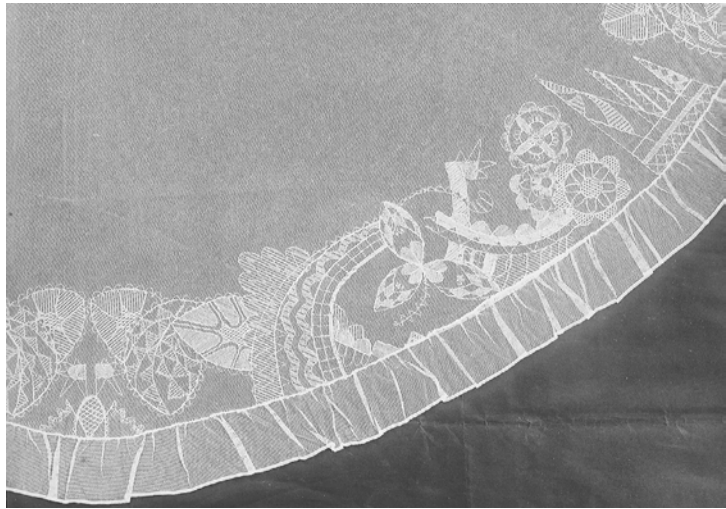
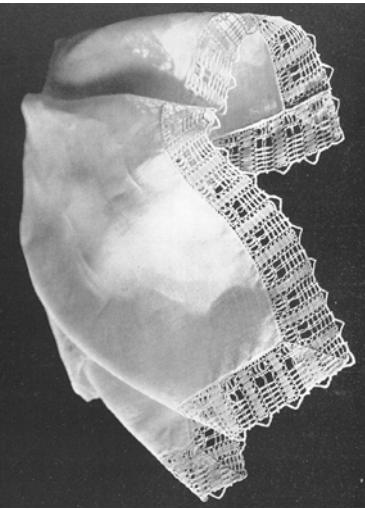
Die Lehrerin links hinten ist mit grosser Wahrscheinlichkeit² Alice Frey-Amsler (1877–1952). Sie war von 1903 bis 1935 Fachlehrerin für Sticken. Die Aargauer Kunstgewerblerin war Spezialistin für Klöppeln. Sie schreibt, dieses Flechten von Fäden »ist keine mechanische Arbeit, sondern verlangt ziemlich viel Kopfarbeit. ... Da beim Klöppeln keine Grundregeln aufgestellt

werden können, wie bei anderen Arbeiten, ist das ›Sich-Selbst-Durcharbeiten‹ der beste Lehrmeister. ... Es empfiehlt sich deshalb, bei neuen Entwürfen nur eine gezeichnete Skizze, welche die Grundidee gibt, zu machen und diese dann praktisch auszuarbeiten.«³ Frey-Amsler, die sich auch in der Geschichte dieser Art der Herstellung von Spitzen sehr gut auskannte, baute ab 1911 in Lauterbrunnen im Berner Oberland einen Klöppelkurs auf. Zuvor hatte sie sich entschlossen, »meine Kenntnisse in der Klöppeltechnik im Ausland zu ergänzen, und zugleich auch die Organisation der Hausindustrie eingehender zu studieren«.⁴ Sie begann mit 27 Frauen und beschäftigte im Winter 1915/16 schon 420 Arbeiterinnen. Ein Hauptziel war die Erhöhung des Stundenlohns, damit textile Arbeit zu einer lukrativen Einnahmequelle wurde. Im Projekt »verwandelt sich ihre Lehrtätigkeit in eine geschäftliche«.⁵ Geklöppelt wird nach von Amsler ausgewählten historischen Mustern, sie schreibt aber: «Auch die Aufgabe, neue, künstlerisch wertvolle Muster zu bringen, vergessen wir nicht; wir hoffen, dass unsere jungen, tüchtigen Kunstgewerblerinnen uns helfen werden, sie zu lösen.«⁶

Frey-Amsler unterrichtete von 1920 bis 1929 gemeinsam mit Sophie Taeuber-Arp, der herausragenden Textilgestalterin der Schule. Diese denkt in einem Brief an ihre Schwester 1921 daran, Urlaub einzureichen, und schreibt: »... auch Frau Frey wird [darüber] sehr ungehalten sein, da sie sagt erst jetzt sei der Zustand in den Klassen ganz befriedigend für sie, seit den 20 Jahren wo sie fast immer an der Schule war. Das tut mir leid, da wir wirklich sehr gut zusammengearbeitet haben. Das Schülerniveau ist aber so, dass ich gar nicht so notwendig bin ...«⁷

In der Sammlung des Museums für Gestaltung befinden sich zwei runde Zierdecken mit geklöppeltem Spitzenrand, die Taeuber-Arp entworfen und Frey-Amsler umgesetzt hat. Hier abgebildet sind zwei Arbeiten von Schülerinnen (Abb. 2 und 3), links eine Klöppelspitze von Gertrud Lincke (1887–1952), veröffentlicht in *Das Werk*, der Zeitschrift des Schweizerischen Werkbundes. Lincke besuchte von 1912 bis 1919 die Kunstgewerbeschule. Taeuber-Arp schreibt ihrer Schwester über sie: »Ich hab mich fast zu Franzen geredet ihr beizubringen dass ein Mensch auch ohne wochenlange Zeichnung und Technik ausdenken, frei klöppeln könnte, [...] eben kamen die ersten Resultate. Es ist einer meiner besten Erfolge.«⁸

Rechts die Abbildung einer Tüllspitze aus dem Archiv der ZHdK, die Beschriftung lautet »Schülerarbeit. Klasse Frey / Taeuber. 1921«. Beide Arbeiten zeichnet eine überzeugend moderne Formensprache in traditionellen Techniken aus. Virtuos werden Kanten textiler Produkte mit abstrahierten Motiven gestaltet.



2 Trudi Lincke: Theedecke / Entwurf und Ausführung

3 Schülerarbeit. Klasse Frey / Taeuber. 1921

Die Kunstgewerbeschule befand sich seit 1895 im Ostflügel des drei Jahre zuvor eröffneten Gebäudes des Landesmuseums. Taeuber⁹ beschreibt in einem Brief 1919 die mühsamen Arbeitsbedingungen: »Ich hatte 17 Tische, wodurch das Zimmer vollständig ausgefüllt worden ist und bis 24 Schülerinnen drin, ausser der Pause war an lüften nicht zu denken, da die Schülerinnen ganz direkt über den Fenstern sassen und unmöglich die heisse Luft von unten von der Heizung und die kalte Luft vom Fenster ertragen konnten, ausserdem konnte ich nicht vorbei sobald ein Fenster aufstand und wir haben alle unsere Köpfe genug angeschlagen im Sommer.«¹⁰ Erst 1933 wurde der moderne Neubau von Karl Egender und Adolf Steiger in der Ausstellungsstrasse bezogen, in dem sich heute noch ein Standort des Museums für Gestaltung befindet.

Dass die Klasse überfüllt war, geht auch aus dem Protokoll einer Lehrerkonferenz hervor: »Die kunstgewerbliche Abteilung weist für das Sommersemester 1919 109 männliche und 105 weibliche Kursteilnehmer auf. Von den 105 weiblichen besuchen also 76 die Stickereiabteilung. Die immer zahlreicher werdenden Anmeldungen in dieser Klasse erfordern eine Neuregelung des Unterrichts und es mussten schon gedruckte Abweisungsschreiben gemacht werden, um die vielen Dilettantinnen von der Schule fernzuhalten. Von den 76 Stickerinnen sind 30 Fachschülerinnen, die sich für das Stickereifach im Entwerfen und Modezeichnen als Erwerbsquelle ausbilden wollen und die restierenden 46 sind Hospitantinnen, welche ihre Kenntnisse im Sticken zumteil für den hauswirtschaftlichen Gebrauch oder als Liebhaberei zu erweitern suchen.«¹¹

Hier wird deutlich, welchen großen Anteil die Textilausbildung innerhalb der Schule hatte und wie um die Etablierung einer professionellen Ausbildung gestritten wurde.

Die Kunstgewerbeschule wurde 1878 in Zürich gegründet, nachdem bereits drei Jahre zuvor das Gewerbemuseum eröffnet worden war. Im Gründungsprogramm hieß es in Artikel 1: »Die kunstgewerbliche Fachschule des Gewerbe-Museums in Zürich bezweckt die künstlerische Heranbildung von tüchtigen Arbeitskräften beiderlei Geschlechtes für die Bedürfnisse der verschiedenen Zweige der Kunstindustrien.«¹² Es wurden also von Anfang an Frauen und Männer angesprochen, die Schule wurde mit einem Fachschüler, zwölf Hospitanten und fünf Hospitantinnen eröffnet. Prägend für die Schule wurde die Tatsache, dass sie von 1912 bis in die 80er Jahre Teil der Gewerbeschule war, d.h. dass Berufsausbildung und Studium immer eng miteinander verknüpft waren. Dies z.B. im Gegensatz zu Deutschland, wo die Kunstgewerbeschulen eher den Anschluss an die Akademien suchten.

1895 wurde als erste Initiative im Bereich Textil eine Textilzeichnungsausbildung eingerichtet, die auf Anregung der Zürcher Seidenindustrie Gesellschaft entstand. Sie ergänzte die technische Ausbildung der Zürcher Seidenwebschule, die 1881 gegründet worden war.¹³ Julius de Praetere, von 1906 bis 1912 Direktor, gründete 1906 eine Fachschule für Textile Kunst, die aber kurze Zeit später wieder geschlossen wurde.

Alfred Altherr sen. wurde 1912 als Direktor von Schule und Museum berufen und blieb bis 1938 im Amt. Er gründete 1915 eine Fachklasse für Sticken, die später Fachklasse für Sticken und Modezeichnen hieß. Altherr berief eine Reihe von Künstler:innen, darunter Sophie Taeuber, und begeisterte das Kollegium für das Puppentheater, in diesem Zusammenhang entstanden auch ihre berühmten Puppen zu *König Hirsch*. Zudem war er federführend an der Gründung des Schweizerischen Werkbundes 1913 beteiligt, dessen erster Vorsitzender er auch war. Stand zum Zeitpunkt der Gründung der Schule, dem historistischen Zeitgeist entsprechend, das zeichnerische Kopieren im Vordergrund, gewann Anfang des Jahrhunderts der individuelle Ausdruck an Bedeutung. Mit dem Anschluss an die Gewerbeschule 1912 unter Altherr wurde die Arbeit in den Werkstätten immer wichtiger.

An den unterschiedlichen Bezeichnungen der Textilklasse lassen sich die Konjunkturen textiler Techniken ablesen. Seit 1925 existierte parallel eine Fachklasse für Weben, geleitet von Heinrich Otto Hürlimann (1900–1964). Dies, nachdem es im Museum 1922 eine Ausstellung zu schwedischem Kunsthandwerk gegeben hatte, in der besonders die Webereien

auffielen. Beide wurden später zur Fachklasse für textile Berufe zusammengefasst. Es stellt sich die Frage, welche textilen Techniken gelehrt wurden. Neben dem Sticken, Klöppeln und Weben entstanden u.a. Perlarbeiten, von denen es auch herausragende Beispiele von Taeuber-Arp gibt. Außerdem wurde Stoff bedruckt und Teppiche geknüpft. Letztere im Unterricht des Malers Otto Morach (1887–1973), der zu den prägenden Lehrkräften der Textilklasse zählte und von 1919 bis 1953 unterrichtete.

Die Kunstgewerbeschulen gehörten zu den wenigen Institutionen, die überhaupt Ausbildungen für Frauen anboten. Hier konnte das Interesse am Gestalten zu einer beruflichen Perspektive werden. Daher wurde der Andrang in den 1920er Jahren so groß, dass die Aufsichtskommission den Frauenanteil auf zwei Fünftel festsetzte. »Auf den zaghaften Einwand eines weiblichen Kommissionsmitgliedes, ›was denn aus den Mädchen werden soll, wenn ihnen dieser Weg verschlossen bliebex, wurde die Antwort erteilt, ›dass es sich hier nicht um einen Ausschluss, sondern um eine Auswahl handle ...«¹⁴, heißt es in den Protokollen. Diese in doppeltem Sinn verkehrte Quote wurde damit begründet, dass Frauen wenig Berufsaussichten hätten und man daher weniger aufnehmen sollte.

Eine wichtige Quelle für die Geschichte der Schule sind die Dokumentationen zu Ausstellungen. Im Kunstgewerbemuseum wurden ab 1912 regelmäßig Schülerarbeiten ausgestellt. Die sogenannten Wegleitungen dazu, kleinformatige Hefte mit wenigen Abbildungen, geben Auskunft zu Anliegen in der Ausbildung, verzeichnen die Fachklassen, nennen die Lehrenden und listen zum Teil sogar Schülerzahlen auf. So kommen in der Wegleitung zur dritten Ausstellung von Schülerarbeiten 1918 nach dem Vorwort des Direktors Lehrende zu Wort. Von 25 abgebildeten Arbeiten sind vier aus der Textilklasse: Kinderkleidchen von Julie Reimann und S. Masarey, ein Stoffdruck von Edith Nägeli und ein Entwurf für eine Straminstickerei von E.M. Duttweiler. Danach werden die Abteilungen aufgezählt, das sind neben der allgemeinen Klasse folgende Fachschulen: Graphische Kunst, Metallarbeit. Dekorationsmaler, Innen-Ausbau und die Fachschule für Sticken. Es folgen in der Liste Lehrlingsklassen und Abendkurse für Gehilfen. Als Fächer und Lehrende werden für die Textilklasse genannt: FrI. G. Meyer für Fachzeichnen, Frau A. Frey für Sticken, FrI. B. Baer und FrI. Taeuber jeweils für Entwerfen und Sticken und M. Bucherer für Ornament. Zeichnen.¹⁵ Leider sind jeweils die Vornamen abgekürzt, sodass sich nicht ausmachen lässt, wie viele weibliche Lehrkräfte es insgesamt gab. In einem Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz von Anfang der 1920er Jahre werden 32 gewählte und provisorisch angestellte

Lehrkräfte genannt, davon sind nur vier Frauen, und diese sind alle in der Textilklasse beschäftigt.¹⁶

Dies vermittelt einen Eindruck von der Struktur der Schule und der Stellung der Textilklasse. Die Publikation zeugt mit der Nennung aller Namen auch von der Wertschätzung nicht nur für die Lehrer:innen, sondern auch der Schüler:innen und ihrer Arbeiten.

Und wie wurde die Schule von außen wahrgenommen? 1927 schreibt Sophie Taeuber an Hans Arp: »Giedion hat den Gubler gefragt, wer nun eigentlich der Stärkste an der Schule sei, der sagte Keller und Kienzle und sei sehr erstaunt gewesen, dass ich das sein soll, Giedion sagt ausser mir und zum Teil noch Keller sei die Schule absolut belanglos, das hat mich doch sehr gefreut.«¹⁷ Neben der Bedeutung von Taeuber-Arp (und Keller) für die Schule zeigt dies auch Taeubers Haltung dieser gegenüber. Einerseits war sie umfassend für die Ausbildung engagiert, andererseits handelte es sich für sie um einen Broterwerb. Das regelmäßige Einkommen band sie an Zürich und nahm ihr immer wieder die Zeit für eigene Arbeiten.



4 Marionettenspielgruppe der Kunstgewerbeschule Zürich 1923, oberste Reihe von links: 2. Otto Morach, 4. Elsi Kleinpeter, 5. Alfred Altherr

Bevor ich zu meiner Ausgangsfrage zurückkehre, möchte ich noch auf zwei Textilgestalterinnen eingehen, die in den 1920er Jahren Schülerinnen an der Kunstgewerbeschule waren und später auf unterschiedliche Weise sehr erfolgreich wurden.

Elsi Giauque, geb. Kleinpeter (1900–1989) war von 1918 bis 1922 Schülerin an der Kunstgewerbeschule. (Abb. 4) Hier ist sie zu sehen auf einer Fotografie der von Alfred Altherr initiierten Marionettenspielgruppe. Giauque ist von besonderer Bedeutung, da sie ab 1944 selbst an der Fachklasse unterrichtete und diese von 1956 bis 1966 leitete. Aus ihrer Studienzeit ist eine reizvolle, zeittypische Perlenarbeit in der Sammlung des Museums für Gestaltung überliefert. (Abb. 5) Mit ihrem Mann, der Innenausbau an der Kunstgewerbeschule studiert hatte, bezog sie nach dem Studium ein Haus oberhalb des Bieler Sees. Dort richtete sie ein Webwerkstatt ein. Das Handwerk hatte sie von ihrem Vetter Heinrich Hürlimann gelernt, der am Bauhaus studiert hatte und dessen Kollegin sie später an der Kunstgewerbeschule wurde. Sie wurde von ihrer Schülerin in der Textilklass, Käthi Wenger (1922–2017), unterstützt. (Abb. 6) Die abgebildete Couchdecke war sowohl in



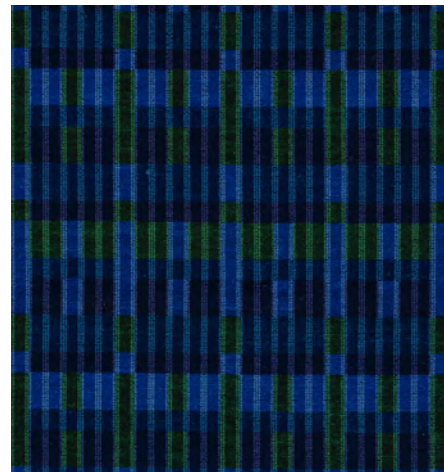
5 Elsi Kleinpeter: Kragen und Manschetten, Perlenweberei 1921
 6 Elsi Giauque: Couchdecke in Schwarz-Weiß, 1949, Ausführung:
 Käthi Wenger

Form dieses Fotos von Hans Finsler (1891–1972)¹⁸ als auch in einem Muster-schlafzimmer auf der Werkbundausststellung 1950 in Zürich zu sehen.

Mit ihren Schülerinnen unternahm Giauque Reisen nach Griechenland und Apulien, sie realisierte mit ihnen Aufträge u.a. für die Ausstattung Zürcher Kirchen. Sie hat eine ganze Generation Schweizer Textildesignerinnen geprägt. Nach ihrer Lehrtätigkeit widmete sie sich der freien Textilkunst. Es gibt eine umfangreiche Monografie, die aber Kunsthandwerk und Textildesign im Verhältnis zum freikünstlerischen Spätwerk deutlich abqualifiziert.¹⁹

Auch Marianne Straub (1909–1994) war eine Schülerin von Sophie Taeuber-Arp und Heinrich Hürlimann. Sie war von 1928 bis 1931 an der Kunstgewerbeschule und wollte später ihre Kenntnisse an der Zürcher Seidenwebschule vertiefen, wurde dort als Frau aber nicht zugelassen. Daraufhin setzte sie ihre Ausbildung am Bradford Technical College in England fort. Sie wurde Industriedesignerin, d.h., sie entwarf für große Serien. Sie war im Auftrag des Rural Industries Bureau tätig, um der walisischen Webindustrie zu neuem Aufschwung zu verhelfen. Anschließend leitete sie als Direktorin den Wollstoffproduzenten Helios, auch nach dessen Übernahme von Warner & Sons im Jahr 1950, und entwickelte als Chefdesignerin des Unternehmens Kleider-, Möbel- und Vorhangstoffe. Von ihr stammen die ikonischen Designs für den London Public Transport von 1965, für die U-Bahn und für die Doppeldeckerbusse. (Abb. 7) In der Sammlung des Victoria & Albert Museums in London finden sich über 80 Beispiele ihrer Textilentwürfe. Sie unterrichtete unter anderem am Royal College of Art in London.²⁰

Die Geschichte der Textilausbildung in Zürich ist bislang nicht systematisch bearbeitet worden, obwohl der Handel mit textilen Rohstoffen und die Produktion von Textilien und Textilmaschinen bis zum Zweiten Weltkrieg zu den wichtigsten Wirtschaftszweigen der Schweiz zählte. Der Rohstoffhandel ist noch heute von großer Bedeutung. Im Gegensatz dazu ist zur Geschichte der Grafikklass²¹ und der Klasse für Innen-Ausbau jüngst²² publiziert



7 Marianne Straub: Bezugsstoff für die Londoner U-Bahn, hergestellt von John Holdsworth and Co Limited und Firths Furnishing Limited, 1966

worden. Eine Ausnahme bildet das Werk von Sophie Taeuber-Arp.²³ Besonders verdienstvoll ist die kommentierte Herausgabe ihrer hier schon mehrfach zitierten Briefe.²⁴ Letztes Jahr fand außerdem die Ausstellung *Atelier Zanolli – Stoffe, Mode, Kunsthandwerk, 1905–1939*²⁵ im Museum für Gestaltung statt, Lea Zanolli war von 1917 bis 1920 Schülerin in Zürich.

Dieses Desiderat ist umso erstaunlicher, da es inzwischen diverse Projekte einer feministischen Designgeschichte gibt. Einen wichtigen Auftakt zur Debatte im deutschsprachigen Raum war 2018 *Gegen die Unsichtbarkeit – Designerinnen der Deutschen Werkstätten Hellerau 1898 bis 1938*²⁶ im Kunstgewerbemuseum Dresden. Es folgte die Diskussion über die Rolle der Frauen am Bauhaus anlässlich des 100. Jubiläums und weitere Ausstellungen wie *Die Frauen der Wiener Werkstätte, Wien*,²⁷ und *Here We Are! Frauen im Design 1900–heute* im Vitra Design Museum, die 2022/23 unter dem Titel *The Bigger Picture* auch im Gewerbemuseum Winterthur zu sehen war. Diese Projekte vereint das Anliegen, Designer:innen mehr Sichtbarkeit zu verschaffen und damit auch die Designgeschichtsschreibung zu erweitern und verändern.

An Quellen mangelt es nicht. So verfügt das Museum für Gestaltung über eine umfangreiche Sammlung von Schülerarbeiten und Werken von Lehrenden. Im Archiv der ZHdK sind weitere Materialien aus dem Unterricht dokumentiert. Die Wegleitungen zu den Ausstellungen im Kunstgewerbemuseum geben Auskunft über das Verhältnis von Schule und Museum. Und die einzige umfangreiche historische Aufarbeitung der Schule zu ihrem 100. Geburtstag 1978 ermöglicht eine Kontextualisierung.

Die Geschichte einer professionellen Textildesignausbildung in Zürich ließe sich von der ersten Ausbildung für Textilzeichnerinnen über die Konjunktur des Kunstgewerbes in den 20er Jahren bis zur Fachklasse für textile Berufe in den 1950er Jahren verfolgen. Werden anfangs zeichnerische Fähigkeiten vermittelt, gewinnt nach und nach die Arbeit in den Werkstätten an Bedeutung. Die Ausprägung der Disziplin erfolgt vom künstlerischen Einzelwerk über die Trennung von Entwurf und Herstellung hin zur Serienproduktion und später zur industriellen Fertigung. Immer begleitet von der Frage, wie die Berufsfelder bzw. die Dienstmöglichkeiten einer Textildesignerin aussehen können. Dabei verändern sich auch die textilen Techniken, die gelehrt werden, vom Sticken und Klöppeln hin zum Weben und Drucken. Die Entwicklungen finden nicht linear statt, sondern überlagern sich. So ist heute noch die Frage nach dem Wert der Kleinserie im Design virulent oder wird die Bedeutung handwerklicher Fähigkeiten für den Entwurf geschätzt. Parallel zur historischen

Perspektive lassen sich Debatten zum Begriff des Kunstgewerbes und des Designs nachzeichnen.

Die (Deutsch-)Schweizer Gender-Situation ist in verschiedener Hinsicht speziell. Einerseits wurden an der Kunstgewerbeschule schon ab 1878 Frauen zugelassen, und die Zürcher Universität war eine der ersten, an der Frauen studieren konnten, und zwar ab 1864. Andererseits wurde das allgemeine Frauenwahlrecht erst 1971 eingeführt. Anschaulich für diese Ausgangslage ist die *Saffa*, die *Schweizerische Ausstellung zur Frauenarbeit*, die 1928 in Bern stattfand. Dazu erschien das Überblickswerk *Die Schweizer Frau in Kunstgewerbe und bildender Kunst* von Maria Weese. In der Publikation wird immer wieder die Ambivalenz des Engagements für Frauenarbeit deutlich. So heißt es: »Die Gründe für den starken Andrang der Frauen zu den sogenannten kunstgewerblichen Berufen sind unschwer zu erkennen. Da lockt zunächst einmal die Beschäftigung mit schönen Dingen, um die es sich hier meist handelt. Einen weiteren Anreiz bildet die Auffassung, dass mit der Erwerbsarbeit dieser Art sich eine gewisse Unabhängigkeit der Lebensführung, eine erwünschte Bewegungsfreiheit verbinden lasse.«²⁸ Hier werden sowohl Stereotypen aufgerufen als auch emanzipatorische Bewegungen unterstützt. Wie positionierte sich die Kunstgewerbeschule innerhalb dieser Geschlechterdebatten?

Für eine feministische Perspektive gilt es, immer mehr Biografien von Gestalterinnen zusammenzutragen und zu publizieren. Und so die bisher von Männern dominierte Designgeschichte neu zu schreiben. Welche beruflichen Wege verfolgten die Frauen? Wie lassen sich ihre Spuren finden? Wo finden sich die Zeugnisse ihrer Arbeit? Die Faktenlage ist disparat. Zum Teil sind biografische Daten bekannt, einige textliche Äußerungen sind zu finden. Viele Spuren verlieren sich aber durch Heirat und Namenswechsel, zudem gaben Frauen oft nach der Heirat die berufliche Arbeit auf. Oder sie wechselten vom Textil in andere Bereiche der angewandten und bildenden Kunst, wie zum Beispiel Lea Zanolli, die in den 50er Jahren mit Mosaikarbeiten bekannt wurde.

Zudem sind die Netzwerke der Gestalterinnen nachzuzeichnen, im Gegensatz zu der üblichen monografischen Perspektive. Wichtig ist das Verhältnis von Lehrer:innen und Schülerinnen, zumal wenn ehemalige Schülerinnen selbst zu Lehrenden wurden. Oft ist auch die Rolle als Partnerin sehr relevant für berufliche Wege. So arbeiten die Paare zusammen oder tauschen sich intensiv aus, wie Sophie Taeuber-Arp mit ihrem Mann oder Elsie Giauque mit Hans Finsler. Wobei kritisch zu beobachten ist, ob die Frauen angemessen gewürdigt wurden und werden. Internationale Kontakte sorgen

für Inspiration, aber auch Abgrenzung. So zeigte das Museum Kunsthandwerk aus aller Welt und machte damit zum Beispiel bestimmte Techniken populär. Oder Schülerinnen gingen ins Ausland, um sich beruflich zu entwickeln, weil in der Schweiz entsprechende Möglichkeiten fehlten.

Nicht zuletzt gilt es, die künstlerischen Werke und gestalterischen Produkte der Textildesignerinnen aufzuspüren, zu analysieren und zu zeigen. Dabei verknüpft sich das Vergnügen an der materiellen Ästhetik mit Fragen von Inspiration bis zu Distribution und Rezeption. Damit richteten wir die Aufmerksamkeit auf den Reichtum textiler Geschichte der Schweiz, der in entscheidendem Umfang von Frauen geschaffen wurde.

1 Die beiden anderen Fotos zeigen große Webstühle in höheren Räumen. Auf die Datierung Mitte der 1920er Jahre deuten nicht nur Kleidung und Frisuren, sondern auch die Webstühle, die nach 1922 angeschafft wurden und erstmals 1925 in einer Ausstellung zu sehen waren. Siehe dazu die Abbildung einer Einladung zur Ausstellung *Handweberei*, auf der darauf hingewiesen wird, dass »in der Ausstellung 6 Webstühle der Webklasse unserer Gewerbeschule aufgestellt sind«. *Gewerbeschule Zürich: Kunstgewerbliche Arbeiten aus den Werkstätten der Gewerbeschule Zürich*; Erlenbach-Zürich / München 1926, S. 46.

2 Ich vermute dies aufgrund des Abgleichs mit zwei privaten Fotografien, deren Kopien sich auch im Archiv der ZHdK befinden. Diese sind Gruppenfotos von Amsler, Taeuber und Schülerinnen von 1925.

3 Anner, Franziska: *Die kunstgewerbliche Arbeit der Frau in der Schweiz*; Chur 1916, S. 58/59. 4 Ebd., S. 164.

5 Ebd., S. 167.

6 Ebd.

7 Taeuber-Arp, *Sophie: Briefe 1917–1928*, Hoch, Medea / Krupp, Walburger / Schade, Sigrid (Hg.), Wädenswil 2021, S. 332.

8 Ebd., S. 121.

9 Sie heiratete Hans Arp 1922, daher hier noch Sophie Taeuber.

10 Taeuber-Arp 2021 (wie Anm. 7), S. 161.

11 Protokoll der Lehrerkonferenz der Kunstgewerblichen Abteilung der Gewerbeschule Zürich, 15.9.1919, Stadtarchiv Zürich, zitiert nach Hoch, Medea: »Zwischen Schweizer Kunstgewerbe und internationalen Avantgarden. Sophie Taeuber-Arps Zürcher Jahre von 1914 bis 1929«, in: Taeuber-Arp 2021 (wie Anm. 7), S. 727–743, hier S. 730.

12 Broda, May / Grossmann, Elisabeth: *Gründung und Entwicklung 1878–1978. 100 Jahre Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich*, Wegleitung; Zürich 1978, S. 46.

13 Siehe dazu Ruisinger, Denise: *Textur der Gestaltung. Die Zürcher Seidenstoffindustrie, 1880–1914*; Zürich 2022, S. 21–49.

14 Broda / Grossmann 1978 (wie Anm. 12), S. 124.

15 Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich: *22. Ausstellung von Schülerarbeiten der Gewerbeschule Zürich*, Kunstgewerbliche Abteilung, 24. Februar bis 14. April 1918, Wegleitung.

16 A., A.: »Zürich. Gewerbeschule der Stadt Zürich«, in: »Die Kunstschulen der Schweiz = Les Ecoles des Beaux-Arts en Suisse«, in: *Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz = Annuaire des Beaux-arts en Suisse* 3 (1921–1924), <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=kun-001%3A1921%3A3%3A%3A484>, S. 271. (Zugriff: 17.2.2023)

17 Sigfried Giedion (1888–1968) war ein Schweizer Architekturhistoriker. Friedrich Gubler (1900–1965) war 1925 bis 1930 Geschäftsführer des Schweizerischen Werkbundes. Ernst Keller (1891–1968) war 1918 bis 1956 Fachlehrer für Grafik, siehe dazu auch Vetter, Peter /

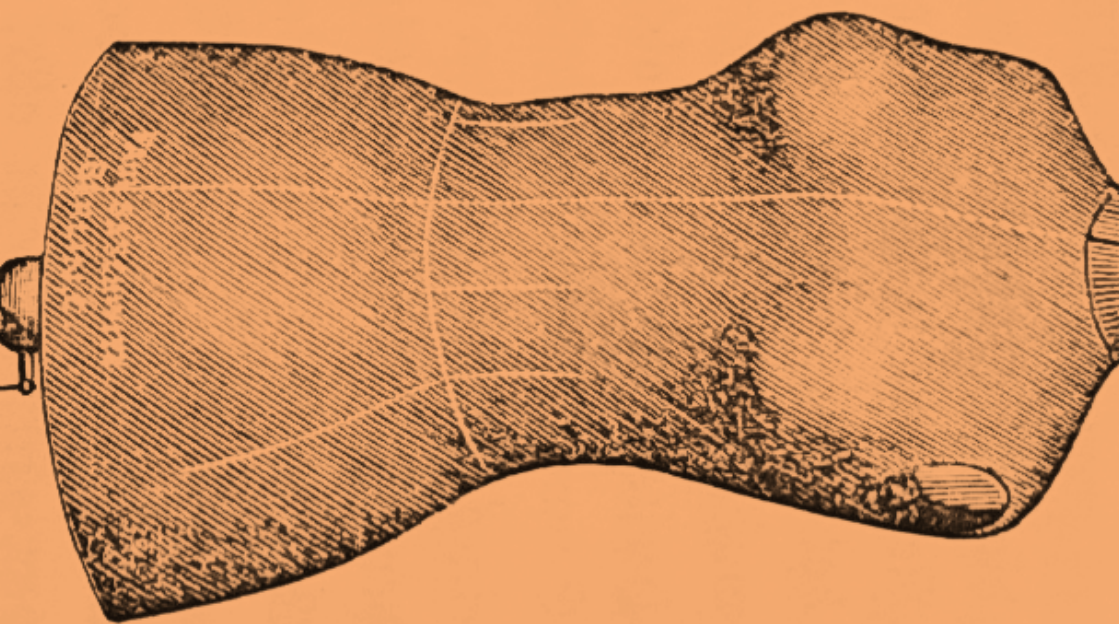
- Leuenberger, Katharina / Eckstein, Meike: *Kein Stil. Ernst Keller (1891–1968) Lehrer und Pionier des Swiss Style*; Zürich 2017. Wilhelm Kienzle (1886–1958) war 1918 bis 1951 Leiter der Fachklasse für Innenausbau. Taeuber-Arp 2021 (wie Anm. 7), S. 619.
- 18 Finsler baute ab 1932 die Fotoklasse an der Kunstgewerbeschule auf und unterrichtete dort bis 1957.
- 19 Morel von Schulthess, Johanna: *Elsi Giauque 1900–1989. Wegbereiterin der textilen Kunst*; Bern 1997.
- 20 Schilder Bär, Lotte / Wild, Norbert: *Designland Schweiz*; Zürich 2001, S. 179.
- 21 Fornari, Davide / Lzicar, Robert / Owens, Sarah, et al.: *Swiss Graphic Design Histories*; Zürich 2021.
- 22 Museum für Gestaltung Zürich / Menzi, Renate (Hg.): *Willy Guhl. Denken mit den Händen*; Zürich 2022.
- 23 Ausstellung *Sophie Taeuber-Arp. Gelebte Abstraktion*, Kunstmuseum Basel, 2021 / Tate London, 2021 / Museum of Modern Art, New York, 2021/22.
- 24 Taeuber-Arp 2021 (wie Anm. 7).
- 25 Museum für Gestaltung / Flaschberger, Sabine (Hg.): *Atelier Zanolli. Stoffe, Mode, Kunsthandwerk 1905 bis 1939*; Zürich 2022.
- 26 Beyerle, Tulga / Nemeckova, Klara / Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.): *Gegen die Unsichtbarkeit. Designerinnen der Deutschen Werkstätten Hellerau, 1898 bis 1938*; München 2019.
- 27 Schmuttermeier, Elisabeth / MAK – Museum für angewandte Kunst / Thun-Hohenstein, Christoph, et al.: *Die Frauen der Wiener Werkstätte / Women Artists of the Wiener Werkstätte*; Basel 2020.
- 28 Weese, Maria / Wild, Doris: *Die Frau in Kunst und Kunstgewerbe*; Zürich / Leipzig 1928, S. 11.



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 Schneidereiarbeiten überwiegend Frauen übernehmen.¹ 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.² 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«.³ 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.«⁴ 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



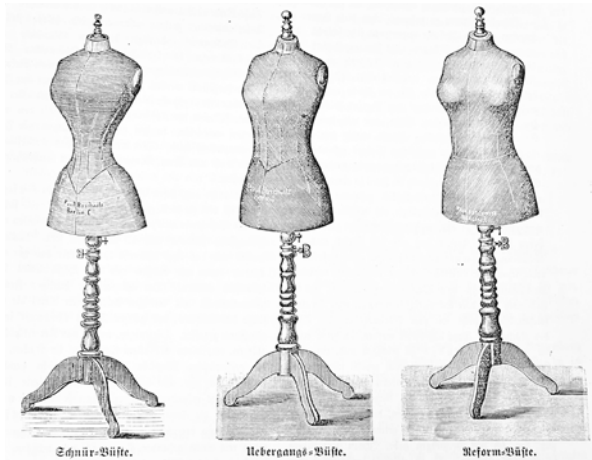
2 Louis Held: Henry und Maria van de Velde in Bloemenwerf, 1893

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.⁵ Seine Designtheorie leitete sich aus einem einheitlichen, räumlichen Gesamtkonzept her, das neben den darin befindlichen Gebrauchsgegenständen auch das Kleid der Hausherrin umfasste.⁶ 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 objektifizieren. 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 entstanden 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.⁷ 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.⁸ 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.⁹ 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.¹⁰ 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).¹¹ 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,¹² 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.¹³ Aus weiblicher Sicht erschienen die Künstlerkleider als »weite, wallende Schleppengewänder, herrlich für den Saal [...], aber unbrauchbar für die Straße.«¹⁴ 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.¹⁵ 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.«¹⁶

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«¹⁷ 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.¹⁸ 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.¹⁹ 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.²⁰ 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.²¹ 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«²² 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«.²³ Entsprechend lauteten die Voraussetzungen eines praktischen Arbeitsgewandes für Frauen, dass es bequem anzuziehen, leicht

waschbar, billig und dazu »nett anzusehen« war.²⁴ 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 Kiesewetter mit vorne angebrachten Knöpfen zum einfachen Verschluss wurde mit Schnittübersicht 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 Kiesewetter, 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 Frauentracht«.

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.

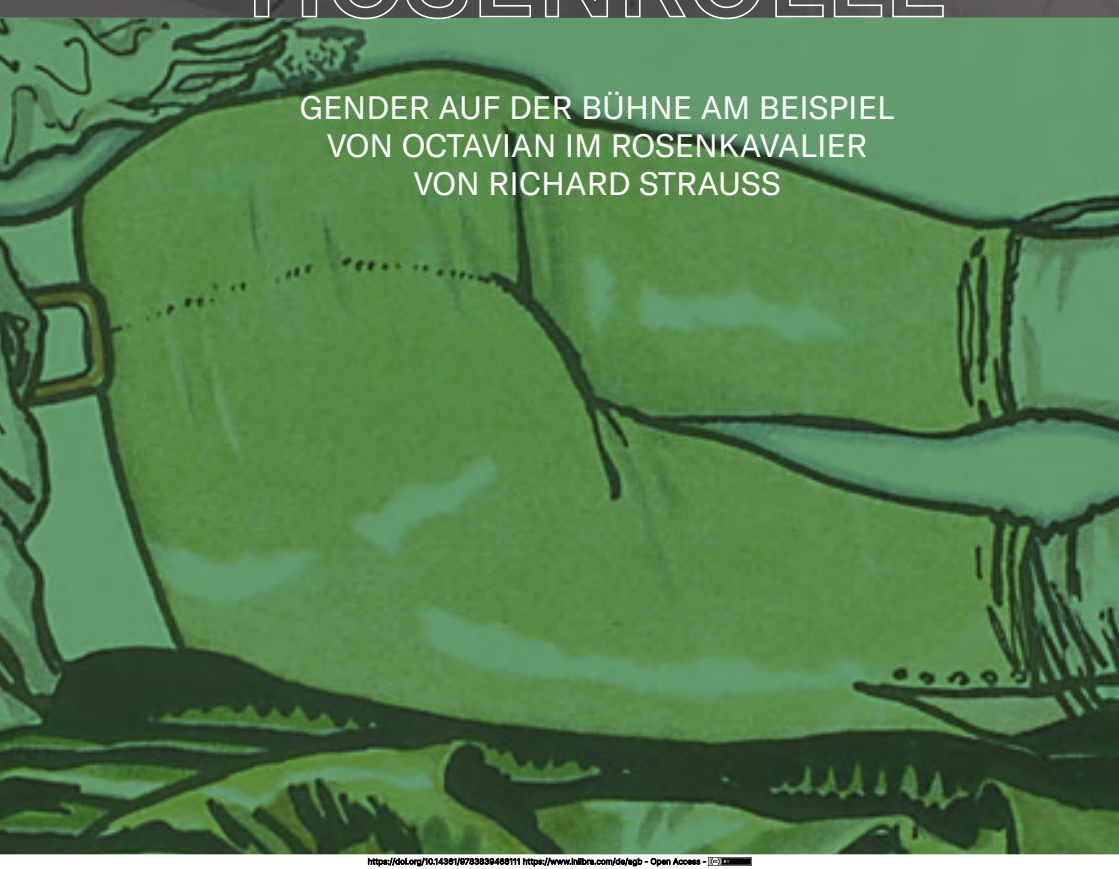
24 Allen gemeinsam war die materielle Prämisse eines waschbaren Stoffes, der auch bei körperlich schwerer Arbeit in Laboratorien oder in Krankenhäusern durch Auskochen keimfrei zu halten war, vgl. Tacke, Auguste: »Kittelschürzenkleid«, in: *Die neue Frauentracht* (1906), S. 9 f.



DOROTHEA NICOLAI

Point
の
補正パッド

HOSENROLLE



GENDER AUF DER BÜHNE AM BEISPIEL
VON OCTAVIAN IM ROSENKAVALIER
VON RICHARD STRAUSS

Auf der Bühne gelten andere Wirklichkeiten: nicht das biologische Geschlecht des/der Darsteller:in, sondern das Geschlecht der Rolle im Geschehen. Dieses Wechselspiel ist dem Publikum bewusst, es spielt mit. Männer stellen Frauen dar, Frauen Männer. In den Ursprüngen des europäischen Theaters im antiken Griechenland und Rom waren ausschließlich Männer als Schauspieler erlaubt, und diese übernahmen auch die Frauenrollen. Bei der Wiederbelebung des europäischen Theaters in der Renaissance waren von Anfang an Frauen und Männer als Darsteller belegt. Eine kurze Ausnahme war das englische Theater zur Zeit Shakespeares, wo nur männliche Darsteller alle Rollen verkörperten. Das genderfluide Spiel auf der Bühne bezieht sich auf die Wirklichkeit der Gesellschaft: Die Interpretation der Hosenrolle ändert sich mit einem verschiedenen geschichtlichen Hintergrund. Durchgängig aber ist die Toleranz des Publikums für Ambiguität auf der Bühne etwas, das in der normierten Realität nicht erlaubt gewesen wäre.

Bei der Vorbereitung des Vortrags fiel der Autorin der eklatante Unterschied in der Behandlung des Themas »Hosenrolle« in der deutschen und englischen Literatur auf. In den deutschen Fachbüchern wird die Bedeutung und Geschichte der Hosenrolle in der Hauptsache mit der musikalischen (Stimm-)Entwicklung dargestellt, während in der englischsprachigen Literatur mehr die gesellschaftlichen und sexuellen Aspekte diskutiert werden, wie Crossdressing, Androgynität und schwul-lesbische Perspektiven als queeres Element in der Oper. Der Begriff »Hosenrolle« ist im Deutschen erst seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts in Gebrauch.

In den Anfängen der europäischen Oper seit der Spätrenaissance wurden die Stimmfächer nicht kategorisiert, jede Rolle konnte von einem Mann oder einer Frau gesungen werden, das oblag der Interpretation der musikalischen Einrichtung. Wobei den höheren Stimmlagen eine »höhere« Bedeutung beigemessen wurde. Die Hauptrollen, egal ob Mann/Frau, waren immer die hohen Stimmlagen. Selbst der Begriff »Hosenrolle«¹ war unbekannt, weil die dargestellten Rollengeschlechter auf der Bühne den Ausschlag gaben. Beim Besetzungszettel wurde lediglich nach dem Namen der Sängerin »da uomo« angeführt.² Als erste wirklich komponierte Hosenrolle wird Mozarts Cherubino in *Le nozze di Figaro* (1786) angesehen. Das fällt zusammen mit der musikalischen Entwicklung in dieser Zeit, dass Stimmen im Zweigeschlechter-Modell in Sopran, Alt, Tenor und Bass kategorisiert wurden. Denn so kann diese Art von Hosenrolle überhaupt erst positioniert werden. Die Frage, welche »Rolle« mit welcher Stimmlage dargestellt wird, ist entlarvend in vielen klischeehaften Zwängen. Als »drittes Geschlecht« gestatten die Frauen in Hosen eine Verbindung der Emotionen

und Lebenswelten von Männern und Frauen.³ Cherubino als Frau-Mann darf mehr von den Frauen verstehen (und darf ihren reservierten intimen Bereich betreten) und wird von den Frauen geliebt und verwöhnt. Die Ambivalenz erlaubt ganz neue Liebeswege. Das Publikum ist mitwissend und vergisst gleichzeitig die vereinbarte Verwirrung. Im 19. Jahrhundert wurde die Hosenrolle bewusst für das erotische Zwischenspiel mit dem Publikum eingesetzt. Im binären Kontrast von Frauen- und Männerwelt vermittelte die Hosenrolle im Bühnengeschehen eine sublimierende Ausflucht. Die Mode in dieser Zeit steckte die Frauen in enge Korsetts mit vielen Schichten darüber (»Verpackungserotik«) und befreite die Männer für ihre Arbeitswelt mit praktischer beweglicher Kleidung. Frauen in Männerrollen konnten aufreizend mehr Bein zeigen, als in den strengen modischen Verhüllungen dieser Zeit möglich gewesen wäre. Ende des 19. Jahrhunderts wurden auch klassische Theaterrollen von Frauen dargestellt, so zum Beispiel Shakespeares Hamlet von Sarah Bernhardt. Dazu sagt Susanne de Ponte: »Feinsinnigkeit, Gefühlsbetontheit oder Unentschlossenheit. Androgynität und die stilisierte Feminisierung männlicher Stereotype.«⁴ Auch das Vaudeville-Theater Ende des 19. Jahrhunderts übernimmt den pikanten Voyeurismus zur Unterhaltung und feiert heute ein Revival mit der Burlesque-Bewegung.

Der Rosenkavalier. Komödie für Musik (op. 59) ist eine Oper in drei Aufzügen von Richard Strauss (1864–1949), das Libretto stammt von Hugo von Hofmannsthal (1874–1929). Die Oper wurde am 26. Januar 1911 im Königlichen Opernhaus Dresden in der Inszenierung von Max Reinhardt uraufgeführt. Sie spielt in Wien zur Zeit der ersten Regierungsjahre Maria Theresias, um 1740.

Richard Strauss an Alfred Roller über die Frage des Titels, 6. Mai 1910: »Mir gefällt der Rosenkavalier gar nicht, mir gefällt der Ochs! Aber was will man machen. Hofmannsthal liebt das Zarte, Ätherische, meine Frau befielt: *Rosenkavalier*.«⁵

Eine verheiratete Frau, ein junger Mann, ein noch jüngerer Mädchen und ein lüsterner Baron: Im *Rosenkavalier* kommen sich vier Menschen gefährlich nahe, und das führt letztendlich zu einem turbulenten Finale.

A K T I

IM ZIMMER DER MARSCHALLIN

Akt I beginnt mit Octavian und der Marschallin im Bett, sie wachen auf – die Töne der Ouvertüre verklingen, die Erinnerungen der letzten Nacht. Ihre Zweisamkeit wird abrupt unterbrochen, erst denkt die Marschallin, es ist



ERSTES KOSTÜM
ERSTER AUFZUG

VERLAG UND EIGENTUM FÜR ALLE LÄNDER VON ADOLPH FÜRSTNER BERLIN W.
COPYRIGHT 1910 BY ADOLPH FÜRSTNER.

LITH. U. DRUCK. V. BERGMANN & CO. KÖLN



ZWITES KOSTÜM
ERSTER AUFZUG

VERLAG UND EIGENTUM FÜR ALLE LÄNDER VON ADOLPH FÜRSTNER BERLIN W.
COPYRIGHT 1910 BY ADOLPH FÜRSTNER.

LITH. U. DRUCK. V. BERGMANN & CO. KÖLN

- 1 Octavian »Quinquin«, Beginn Akt I, A. Roller 1911
2 Figurine Octavian als Mariandl, Akt I, A. Roller 1911

ihr heimkehrender Ehemann, aber es ist ihr Cousin Baron Ochs von Lerchenau. Improvisiert verkleidet sich Octavian als Kammerzofe Mariandl, und der Baron, der eigentlich die Marschallin um Rat fragen will, wen er als Rosenkavalier zu Sophie schicken kann, um für ihn Hand anzuhalten, verliebt sich sofort in sie / ihn.

Die Marschallin schlägt dem Baron Octavian Graf von Rofrano als Rosenkavalier vor, der Baron verlässt sie, Octavian zieht seine uniformhafte Reitkleidung an und verabschiedet sich ebenfalls. Die Marschallin sinnt über die Zeit, das sonderbare Ding.

AKT II IM PALAST VON FANINAL

Sophie, die Tochter des neureichen neuedeligen Herrn von Faninal, erwartet den Rosenkavalier: Octavian erscheint in seinem strahlenden weißen Justaucorps mit einer hellgrünen Weste (steht im Libretto) und überreicht Sophie die silberne Rose (ich hab' einen Tropfen persischen Rosenöls dareingetan, singt er), und beide verlieben sich auf der Stelle ineinander. Sophie will Ochs nicht mehr heiraten, und Octavian duelliert sich mit Ochs, den er leicht verletzt.



3 Figurine Octavian, Finale Akt I + III, A. Roller 1911
4 Figurine Octavian als Rosenkavalier, A. Roller 1911

AKT III IN EINEM GASTHOF IM PRATER

Die Intrige ist vorbereitet: Octavian hat sich als Mariandl herausgeputzt und erwartet Baron Ochs zu einem Stelldichein. Baron Ochs wird entlarvt, Octavian zieht wieder seinen Reitrock an und singt mit Sophie und der Marschallin das wunderbare elegische Schlussterzett, alle Stimmen verschmelzen, aber jeder spricht einen anderen Text mit anderen Hoffnungen.

Hofmannsthal betonte, dass der Text nicht versuchen wolle, die historische Zeit des Rokoko wieder auferstehen zu lassen; sondern sei »mehr von der Vergangenheit in der Gegenwart [,] als man ahnt.«⁶

Die Uraufführung des *Rosenkavaliers* wird zum enormen Erfolg. Der bei der Uraufführung anwesende Kritiker der *Times*, Sir George Stuart, schreibt 50 Jahre später in seinen Memoiren, er habe nie wieder einen ähnlichen Erfolg erlebt. Es heißt, nach dem II. Akt musste der Vorhang zehnmal, nach dem III. Akt sogar zwanzigmal wieder geöffnet werden aufgrund des nicht endenden Applauses. Es gab eigene Rosenkavalier-Billettkassen sowie einen Rosenkavalier-Sonderzug von Berlin nach Dresden. Noch im gleichen Jahr erlebte das Stück in Basel, Hamburg, Bremen, Frankfurt,



5 Figurine Octavian als Mariandl, Akt III, A. Roller 1911

Mailand, Zürich, Prag, Leipzig, Wien, Budapest, Berlin, Rom u.a. Premiere.⁷

Die Rolle des jungen Octavian – »Quinquin«, eigentlich Octavian Maria Ehrenreich Bonaventura Fernand Hyacinth Graf Rofrano – ist für einen Mezzosopran komponiert, und das erotische Spiel von einer Frau in Hosenrolle und zurück zu einer Frau als Mariandl – also eine doppelte Verwirrung – in einer Zeit (1911), in der die Mode für Hosenrollen musikalisch und szenisch eigentlich schon lange überschritten war, ist vom Komponisten und Textdichter bewusst so angelegt. Die Rolle des Octavian wird als »moderne« Weiterentwicklung des Cherubino aus *Le nozze di Figaro* aufgefasst: Während Cherubino aber noch ganz jung und unschuldig

durch die Handlung geht, beginnt *Der Rosenkavalier* eindeutig am Morgen nach einer gemeinsam genossenen Nacht. Octavian verkörpert in den Augen von Sophie ihren Traumprinzen, strahlend schön und sensibel, kultiviert und verständnisvoll. Octavian tröstet als junger Liebhaber die traurige, von ihrer Ehe enttäuschte Marschallin als ältere Frau. Im Schlussterzett verschmelzen die drei Sopran-Frauenstimmen zu einem elegischen Finale. Die Konzeption der Rolle des Octavian ist auch ein »wirtschaftliches Kalkül« und ein Flirt mit der Anrührigkeit.⁸ Strauss ist sich bewusst, dass die Hofmannsthal'schen Charaktere des *Rosenkavaliers* neue darstellerische Aufgaben an die Sängerinnen und Sänger des Dresdner Ensembles stellen. So schreibt er selbst an von Schuch: »[Ich fürchte] mit einfachen Sängern wird's wieder nicht gehen.« Ein neuer Typus wird verlangt: der Sängerdarsteller. Und Hugo von Hofmannsthal zur Besetzung des *Rosenkavaliers*: »Ja wenn die Baßbuffos (Ochs) lang und dürr sind und nur die Quinquins (Octavian) dick und fett, dann muss ich wohl das Geschäft aufgeben.« Im Laufe der Aufführungsgeschichte gab es viele berühmte Sängerinnen, die Octavian darstellten. Eine besondere Aufmerksamkeit erfuhr die Mezzosopranistin Brigitte Fassbaender, die schon in den 1960er Jahren offen als lesbische Frau lebte und dies mit dem Rollenbild in der Aufnahme beim Publikum verband. Grundsätzlich gilt für alle

Darstellerinnen der Hosenrolle die Herausforderung, die Künstlichkeit ganz natürlich wirken zu lassen: die Bettszene zu Beginn, die Eleganz bei der Überreichung der Rose, ein exakt einstudierter Bewegungskanon mit genauen Beobachtungen – jedes Spreizen der Beine wird kalkuliert. Die Diskussion zu diesen Punkten der Darstellung auf der Bühne hat die Autorin bei der Mitarbeit an verschiedenen Produktionen des *Rosenkavalier* erlebt. In der Probenarbeit zeigt sich die empfindliche Balance, wie die Sängerin als Frau bewusst einen männlichen Bewegungskanon einsetzt. (Abb. 1, 2, 3, 4, 5)

Die Kostüme der Uraufführung von Alfred Roller waren stilbildend auch für spätere Inszenierungen. Traditionell hat Octavian laut Libretto fünf Kostüme: Zu Beginn Akt I in Unterwäsche mit der Marschallin im Bett, dann ein »improvisiertes« Kostüm als Kammerzofe Mariandl, zum Finale Akt I verabschiedet sich Octavian in seiner Leutnant-Uniform. Im zweiten Akt trägt er zur Überreichung der silbernen Rose einen (Rokoko-)Justaucorps, meist aus weißem Seidensatin mit silbernen Verzierungen. Im dritten Akt erscheint er als adrettes Mariandl (»ein junges Ding vom Lande«) zum Stelldichein mit Baron Ochs, und zum Finale, dem berühmten Frauenstimmen-Schluss-Terzett mit der Marschallin und Sophie, trägt er wieder seine Leutnant-Uniform. Die berühmten Kostümfigurinen



6 Eva von der Osten als Octavian, Fotografie, s/w, Postkartenformat Atelier Walter Hahn. Uraufführung 26.1.1911, Semperoper Dresden, Ausstattung: Alfred Roller, Regie: Max Reinhardt

von Alfred Roller (1864–1935) spiegeln das künstliche Rokoko wider. Roller spielte von Anfang an bei der Entstehungsgeschichte der Aufführung eine wichtige Rolle. Alle drei Männer, Strauss, Hofmannsthal und Roller, waren auch Gründungsmitglieder der Salzburger Festspiele, zusammen mit Max Reinhardt, der die Regie bei der Uraufführung innehatte. *Der Rosenkavalier* ist eine im Repertoire der Salzburger Festspiele traditionell verankerte Oper mit einer langen Aufführungstradition, an der sich die Moden der Interpretation der Kostümentwürfe wie Zeitläufte ablesen lassen. Für einen langen Zeitraum hielt man als Vorgabe für Dekoration und Kostüme am Rokoko fest, immer mit der jeweiligen Gegenwart zu einem »neuen« Rokoko verschmelzend, aber der Anzahl und Aufteilung der Kostüme für Octavian blieb man treu. Erst mit Ende des 20. Jahrhunderts folgten neue Bildwelten und Interpretationen: z.B. die Inszenierung von Herbert Wernicke von 1994 bei den Salzburger Festspielen in einer Art »zeitlosem« 20. Jahrhundert. Als Vorlage für das Kostüm des Octavian bei der Übergabe der Rose diente Marlene Dietrich im Frack: ein sehr »weiblich« geschnittener, taillierter Frack. Die Inszenierung von Robert Carsen aus dem Jahre 2003 hingegen versetzte die Bildwelt in die Entstehungszeit der Komposition: »Epoque Poiret«, und Octavian trug die Uniform eines Leutnants, bereit für den Ersten Weltkrieg. (Abb. 6)

Hosenrollen als »Massenphänomen« waren in den Jahren 2000–2010 in vielen Inszenierungen augenfällig, eine »zeitgeistige« Mode-Erscheinung, bei denen der ganze Damenchor als Männer angezogen war. Ein besonders deutliches Beispiel bei den Salzburger Festspielen aus dem Jahr 2004 ist *La Traviata* in der Inszenierung von Willy Decker: Nur die Traviata tanzt im roten Kleid, alle anderen Figuren auf der Bühne sind Männer mit schwarzen Anzügen. Dagegen ist seit etwa 2010 der Trend zu beobachten, dass Männer(-chöre) als Frauen angezogen werden. Zum Beispiel trat 2014 bei den Salzburger Pfingstfestspielen der Herrenchor in einer Szene von *Cenerentola* in der Inszenierung von Damiano Michieletto in Damenkleidung auf.

Kostümgeschichtlich übernahmen eher Frauen männliche Kleidungsstücke, um sich nach dem herrschenden patriarchalischen System »aufzuwerten«. Seit einigen Jahren ist zu beobachten, wie die Männermode endlich »weibliche« Kleidungsstücke für sich entdeckt. Vielleicht eine Hoffnung auf Emanzipation.

Die Kostümabteilung geht ganz pragmatisch mit den binären Gegensätzen um: Nur das Geschlecht auf der Bühne zählt, und so werden Kostüme für Hosenrollen in der Herrenschneiderei gefertigt. Es ist verblüffend,

wie unterschiedlich die zwei Schnittsysteme und Schnittaufstellungen für die Damen- und Herrenschneiderei sind. Sie spiegeln tatsächlich die gegensätzlichen traditionellen Kleiderwelten wider: Während das Damen-Schnittsystem sich so versteht, alles Gewünschte und Erträumte umzusetzen – und dafür zuvor realistische Körpermaße individuell abmisst –, etabliert das Herrenschnittsystem ein »männliches« uniformiertes Ideal, in das sich jeder Männerkörper einzupassen hat. Dafür werden relativ wenig Körpermaße abgenommen und die erwünschten Proportionen werden errechnet. Die Kunst bei den Hosenrollen besteht darin, die uniformierten männlichen Proportionen, beispielsweise in einem Hosenanzug, auf den weiblichen Körper zu übertragen, Rundungen zu überspielen und doch nie ganz zu verleugnen, dass es sich um einen weiblichen Körper handelt: androgyn und sexy!⁹

Denn ein von einer Frau getragenes, aber in Männer-Proportionen hergestelltes Kleidungsstück wirkt meistens *verkleidet*. Erst wenn das männliche Kleidungsstück in den Proportionen (Schultern, Ärmellänge, Jackenlänge) an den Frauenkörper angepasst ist, wirkt es *männlich*. Und natürlich keine Brustabnäher. (Abb. 7)



7 »Brustquetscher«, Opernhaus Zürich
 8 Verpackung Kimono-BH

OUR BINDERS

THE ORIGINAL CHEST BINDERS DESIGNED
BY TRANS PEOPLE, FOR TRANS PEOPLE



gc2b provides high quality chest binders at an affordable price. Our products have been designed using an extensive and thorough process. gc2b binders feature our patented front and back, double panel, mixed material design to construct a flat appearance through superior tissue distribution and comfortable compression.

9 Chest binder, gc2b

Japanerinnen als Unterwäsche für die traditionelle Kleidung tragen: Sie sind in der Funktion nichts anderes als Brustquetscher. In Japan schreibt das Schönheitsideal einen kurvenlosen geraden Körper vor. In weicher Baumwolle gefertigt, mit zusätzlichen Polsterungen (*correction pads*) an strategischen Stellen sorgt dieser bustierartige BH viel bequemer für die gewünschte Flachheit und ist ideal bei den Hosenrollenkostümen in der europäischen Oper einzusetzen. (Abb. 8)

Zudem gibt es neue interessante technische Ansätze für Brustquetscher in der LGBTIQ-Welt, die sofort und gerne für die Hosenrollen eingesetzt werden. Zum Beispiel von der Firma gc2b. (Abb. 9)

Wie wird sich die Interpretation der Hosenrolle in der Gegenwart und Zukunft ändern?

Wenn die Toleranz der Gesellschaft (m-w-d) die Binarität der Geschlechter auflöst, braucht es dann noch eine definierte Hosenrolle?

Im Sprechtheater, wo die Einteilung in Stimmlagen wegfällt, fielen eine ganze Reihe von Inszenierungen in den letzten Jahren auf, in denen die Rollen genderdiametral besetzt wurden: Alle Frauenrollen wurden von Schauspielern dargestellt, die Männer von Schauspielerinnen. In der Opernwelt gilt immer noch die Vorschrift der Stimmlage. Aber vielleicht wird eine neue zeitgenössische Oper komponiert, die die ausgetretenen Stimmpfade verlässt und neue Charakterisierungen zulässt.

Dazu wird der Sängerin in der Anprobe als erste »Unterwäsche« der sogenannte Brustquetscher (*écrase-poitrine* auf Französisch, *bust flattener* auf Englisch) angepasst. Nicht gerade ein schmeichelndes Wort, es klingt schon nicht bequem.

Traditionell ist der Brustquetscher aus einem breiten hautfarbenen Miedergummi hergestellt, der die Rundungen sanft stützt und verteilt. In Japan lernte die Autorin die speziellen Kimono-BHs kennen, die

In Japan gibt es eine ganz eigene Form von Theater, bei der alle Rollen von Frauen dargestellt werden: Takarazuka. Als Geschäftsidee vom Eisenbahn-Magnat Kobayashi Ichizo 1913 erfunden, erfreut sich diese Theaterform bis heute größter Beliebtheit. Für das Publikum, bis zu 80 Prozent weiblich, bedeuten diese Vorstellungen eine Flucht aus den strengen gesellschaftlichen Normierungen. (Abb. 10)



10 Takarazuka Revue: *The Rose of Versailles* (*Versailles no Bara*) nach dem Manga von Ryoko Ikeda

1 *Breeches role* auf Englisch, *rôle travesti* auf Französisch.

2 In diesen Zeitraum fallen auch die gefeierten Kastraten, aber das ist eine zusätzliche Dimension, auf die hier nicht eingegangen wird. Später wurden diese Rollen manchmal von Sängerinnen übernommen. In der letzten Zeit finden Countertenöre für diese Rollen wieder mehr Beachtung.

3 Rauscher, Susanne: »Sweet Transvestite. Hosenrollen in der Oper«, in: Renate Brosch (Hg.), *Eine etwas andere Moderne* (= *Feministische Studien*, Jahrgang 22, Bd. 2); Stuttgart 2004, S. 263–276, hier S. 274.

4 De Ponte, Susanne: *Ein Bild von einem Mann – gespielt von einer Frau. Die wechselvolle Geschichte der Hosenrolle auf dem Theater* (= *Kataloge zum Bestand des Deutschen Theatermuseums* 2); München 2013, S. 17.

5 Richard Strauss in der *Sammlung Manskopf. Eine virtuelle Ausstellung*, hg. von Betzwieser, Thomas / Zegowitz, Bernd, 2020. Onlinefassung. URL: <http://manskopf.uni-frankfurt.de> (Zugriff: 28.4.2022).

6 Ebd.

7 Rauscher 2004 (wie Anm. 3), hier S. 270.

8 Charton, Anke: *Prima Donna, Primo Uomo Musico. Körper und Stimme. Geschlechterbilder in der Oper* (= *Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung*, Bd. 4); Leipzig 2012, S. 235.

9 Traditionell – bis heute – werden alle Rollen im japanischen Theater (Kabuki, Nō) von Männern dargestellt. »Onnagata« bezeichnet die männlichen Schauspieler, die sich auf Frauenrollen spezialisieren. Der Eisenbahn-Magnat Kobayashi Ichizo drehte den Spieß um und hatte 1913 die Idee, Theater mit ausschließlich weiblichen Darstellerinnen ins Leben zu rufen, um Tourist:innen in die Stadt Takarazuka zu locken. Bis heute ein andauernder Erfolg! Und nach der Stadt Takarazuka erhielt diese Theaterform ihren Namen. Die meisten

Stücke sind westliche Musicals, aber auch Adaptionen von Shōjo-Manga oder japanischen und chinesischen Märchen. Die Ausstattungen sind opulent und romantisch. Die Inszenierungen der Musicals *Elisabeth* und *Die Rosen von Versailles* waren besonders populär. Am Theater angeschlossen ist die Takarazuka Music School, nach Ende des ersten Ausbildungsjahres werden die Mädchen in Otokoyaku (Männerrollen) und Musumeyaku (Frauenrollen) eingeteilt. Das Publikum ist zu etwa 80 Prozent weiblich und feiert ganz besonders die Stars in den Otokoyaku-Rollen.

ANNA-BRIGITTE SCHLITTLER

ZU PFERD

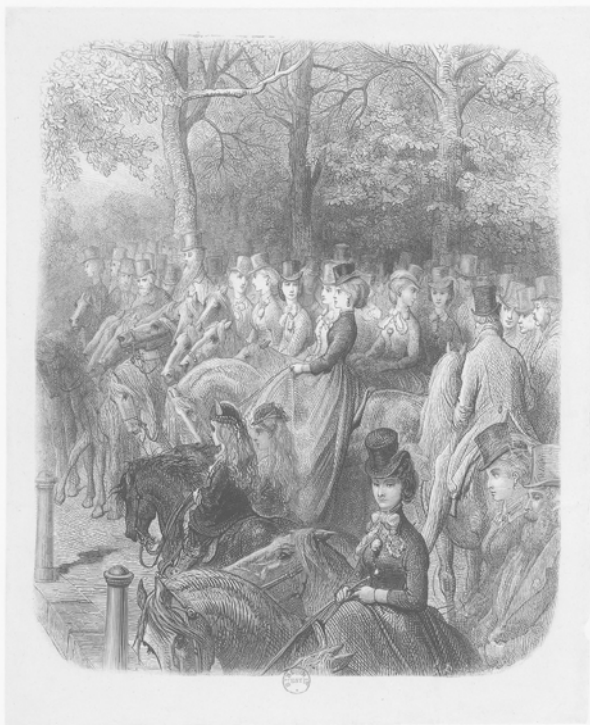


»YE GODS! WHAT A GET UP!«¹

Eine Folge der europäischen Aufklärung und des Aufstiegs des Bürgertums war die Neuordnung der Geschlechter, die sich besonders augenfällig in den aufstrebenden Metropolen, genauer gesagt in den Salons der Haute Couture und den »Paradiesen der Damen«² manifestierte. In diesen meist von Männern konzipierten, aber weiblich konnotierten und frequentierten Räumen³ wurden üppige Roben kreiert und eine schier unüberschaubare Fülle textiler Materialien und Accessoires verkauft. Ausstaffiert als dekorative Schaustücke, kontrastierten die Frauen das zunehmend einförmig dunkle Erscheinungsbild der Männer. Aus dieser strikt binär codierten Mode stach das Reitkostüm hervor: dunkle, schwere und robuste Wollstoffe, komplexe Schnitte, streng und ornamentlos. Bereits im 18. Jahrhundert fielen diese hybriden Ensembles auf. So nannte John Gay das Reitkostüm »Hermaphroditical, by reason of its Masculine and Feminine Composition«.⁴ Bezog sich der Dichter und Satiriker noch auf das Erscheinungsbild der dünnen aristokratischen Oberschicht, nahm

im 19. Jahrhundert die Zahl der Reiter:innen markant zu.

Das begüterte Bürgertum pflegte nun Pferdesport als Freizeitaktivität. Dabei nahmen Frauen zu Pferd ungewohnt viel öffentlichen Raum ein. Sie ergriffen die Möglichkeit, das Heim zu verlassen, sich temporär von häuslichen Verpflichtungen zu befreien und sich jenseits des restriktiven privaten Rahmens zu bewegen.⁵ (Abb. 1) Diese Reiterinnen provozierten in weit größerem Maß als die Aristokratinnen vergangener Jahrhunderte: Neben satirischen Kommentaren und anzüglichen Darstellungen war es in der zweiten Hälfte des



1176. (1872, p. 105) G 140456

1 Gustave Doré, Hyde Park Corner – The Row, 1872

19. Jahrhunderts vor allem eine umfangreiche Ratgeberliteratur, die den weiblichen Bewegungsdrang mit restriktiven Anstands- und Geschmacksregeln einhegte. Das Genre wurde dominiert von Autorinnen, die selber erfahrene professionelle Reiterinnen waren.⁶ Reiten wurde zu einer ausgeklügelten Choreografie der Bewegungen, eine Abfolge von Posen, in denen sich die Beherrschung geschlechter- und klassenspezifischer Codes zeigte. Mit mehr als 500 Seiten besonders umfangreich war *The Horsewoman* von Alice Hayes, die im Folgenden mehrfach als exemplarische Quelle beigezogen wird.



2 Reitkostüm, ca. 1845/50

Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist das Reitkostüm, das Alison Matthews David ein »paradoxes Kleidungsstück« nennt, ein modisches Anti-Mode-Statement, maskulin und feminin, funktional und verführerisch.⁷ In der Sammlung Kamer / Ruf befindet sich ein solches zweiteiliges Reitkostüm, datiert ca. 1845/50. (Abb. 2) Der Rock aus »Superfine«, einem sehr feinen Wolltuch, ist überlang und in weite, aufspringende Falten gelegt. Mit einer Schlaufe am Saum konnten die Stoffmassen gerafft werden, um das Gehen weniger zu behindern. Die taillierte Jacke reicht über die Hüften und wird mit einer doppelten Knopfleiste verschlossen. Darunter wurden eine weiße Bluse, ein leichtes Sportkorsett sowie Breeches getragen. Ergänzt wird das Ensemble mit einem Zylinder aus Biberfellfilz, garniert mit Federn und einem breiten Ripsband. Das Kostüm gehörte einer namentlich nicht bekannten, in Paris lebenden Engländerin.⁸

Die ersten Kostüme, die ausschließlich zu Pferd getragen wurden, sind in Europa aus dem 16. Jahrhundert überliefert.⁹ Aber erst im 19. Jahrhundert bildeten sich verbindliche Formen heraus und mit ihnen inno-



3 Hayes' Safety Skirt: open for mounting; off side; closed for walking

vative handwerkliche Ansätze. Unterschiedlichste Lösungen wurden entwickelt, um Schick, Schicklichkeit und Funktionalität zu gewährleisten: U.a. wurden verschiedene Schnitte ausprobiert, wie der erfolglose *Apron Skirt*; um die Stoffmassen zu bändigen, wurden Gewichte in den Saum oder elastische Bänder auf Kniehöhe eingenäht oder Schlaufen und Taschen angebracht, mit denen der Rock am Sattel befestigt werden konnte.¹⁰

Solche Hilfsmittel garantierten zwar, dass der Rock nicht verrutschte, doch war die Gefahr groß, bei einem Sturz nicht aus dem Sattel zu kommen – das Kostüm wurde zur »Todesfalle«¹¹. Als Weiterentwicklung etablierte sich gegen Ende des Jahrhunderts der sogenannte *Safety Skirt*, der zwei Funktionen zu erfüllen hatte:

»I desired to attain two objects, namely, absolute safety in the saddle, and a decent cover for my limbs when out of it, so that I might be able to dismount and walk exposed to the gaze of men at any time or place, without my dress, or rather want of it, being made the subject of remark.«¹² (Abb. 3)

Das elegante und funktionale Erscheinungsbild hatte seinen Preis: teure Stoffe, vorzugsweise *Melton*, ein Wollstoff in Köperbindung mit einer feinen, filzähnlichen Oberfläche, maßgefertigte Stiefel, Accessoires wie

Seiden- oder Biberfellfilz-Zylinder und Handschuhe aus Hirsch- oder Antilopenleder, ganz zu schweigen von der Anschaffung und Pflege eines Pferdes. Zum Zeitpunkt als die industrielle Produktion modische Kleider und Accessoires für breite Schichten erschwinglich machte, wurde die elegante Einfachheit zum Merkmal der Elite:

»A plainness, amounting even to severity, is to be preferred before any outward show. Ribbons, and coloured veils, and yellow gloves and showy flowers are alike objectionable. A gaudy ›get up‹ is highly to be condemned, and at once stamps the wearer as a person of ›inferior tastek.«¹³

Eindringlich wurde auch davor gewarnt, Reitkostüme selber zu schneiden: »No amateur manufacture can possibly look well on horseback. The effect is like that which is produced when men play cricket or tennis in home made flannels.«¹⁴ Und Hayes konkretisierte: »An experienced eye can detect a good one [habit] however old it may be; for it will retain the dignity of its class until quite worn out.«¹⁵ Neben der Wahrung der Klassengrenzen scheint in der Ratgeberliteratur auch immer wieder die Kolonialgeschichte auf: So stehen selbstverständlich exquisite Materialien, wie Antilopenleder für die Handschuhe, zur Verfügung. Vor allem aber erwarben die Frauen eine umfassende reiterliche Praxis. Alice Hayes schwärmte: »[...] it is delightful to canter for miles while sharing the freedom of the Son of the Desert who is carrying you. There is nothing like these lonely scampers [...].«¹⁶ Die hauptsächlich im kolonisierten Indien gesammelten Erfahrungen dürften auch dazu beigetragen haben, dass Anfang des 20. Jahrhunderts das Reiten im Seitsitz an Popularität verlor. Alice Hayes war zwar eine leidenschaftliche Verteidigerin des Damensattels, doch viele Reiterinnen scherten sich in den Kolonien nur noch wenig um die heimischen Gepflogenheiten.kehrten sie nach Großbritannien zurück, behielten nicht wenige die Praxis bei, *à la cavalière* zu reiten.¹⁷

I N D E R M A N E G E

Mit der Verbürgerlichung des Reitens ging u.a. auch eine Neuordnung des Blickregimes einher. Das aristokratische Spektakel verwandelte sich ab dem frühen 19. Jahrhundert in einen bürgerlichen Zuschauersport.¹⁸ Die Augenlust am virilen, aristokratisch-kriegerischen Reiter, an der Zurschaustellung des männlichen Körpers, der hoch zu Ross paradierte, verschwand. Die bürgerliche Kommodifizierung verschob den Statusgewinn zum Besitz der Pferde hin, die nun an populären Pferderennen in Longchamp, Auteuil



4 Émilie Loisset, 1878

oder Ascot zu Schauobjekten geworden waren.¹⁹ In diesem Umfeld entstanden stationäre Zirkusse, wie etwa der *Cirque d'hiver* in Paris, in denen sich Vorführungen mit Pferden großer Beliebtheit erfreuten. Reiterliche Virtuosität verband sich mit männlicher Schaulust. Waren es zunächst Akrobat:innen, die auf den Pferderücken waghalsige Kunststücke vorführten, begannen sich ab den 1830er Jahren einige Frauen der *Haute École*, also der Dressur, zuzuwenden. Sie stammten meistens aus Zirkusdynastien, einige zogen aber auch das Leben im Zirkus einer bürgerlichen Existenz vor. Die einst strikt der männlichen, aristokratischen Sphäre zugeordnete Dressur wurde zu einem populären Spektakel. Nicht nur der Körper des Pferdes, seine kraftvolle Grazie und die Ausführung der Piaffe, *pas espagnols* und *caprioles* wurden begutachtet, sondern auch der Körper der Frau.

Vielleicht die berühmteste einer ganzen Reihe von Zirkusreiterinnen war Émilie Loisset. (Abb. 4) Den ersten Auftritt hatte sie mit zwölf Jahren. Später zeigte sie ihre Kunststücke in den angesehensten europäischen

Zirkussen, wie *Renz* und *Franconi*. In der zeitgenössischen Presse wurde sie frenetisch bejubelt, wobei ihr Charme, ihre Schönheit, die wechselnden Kostüme (und wechselnden Liebhaber) weit wichtiger schienen als ihr reiterliches Können.²¹ Typisch ist die schwungvolle Zeichnung im Magazin *La Vie parisienne* in der Ausgabe vom 7. September 1878: Loissets Pferd fliegt mit einer Kapriole geradezu aus dem Ring, alles ist in Bewegung, und ihr überlanges Kleid scheint eins mit dem Pferdekörper. Der Begleittext beschreibt sie als eine Mischung aus Kindfrau, Herrscherin und Chimäre:

»Émilie Loisset. Saluons, messieurs! Voici notre maître! Quel art, quelle science, quelle force sous cette grâce tranquille! Et l'admirable groupe de ce cheval et cette enfant s'enlevant dans les airs, vrai Pégase monté par la plus jolie Chimère qu'on puisse imaginer! A pied, on y tient encore; mais à cheval, pendant cinq minutes, elle est réellement notre petite reine à tous! Et qu'elle le sait bien! Et comme elle toise son peuple du haut de sa monture, laissant tomber sur chacun le regard qu'il mérite... Ah! Majesté, comme tu nous fais mal!!!«²²

Wie andere *écuyères* begnügte sich auch Loisset nicht mit der *Haute École* – sie baute immer riskantere Stunts in ihre Programme ein, was sie schließlich das Leben kostete. Am 17. April 1882 verunglückte sie beim Versuch, mit ihrem Pferd einen Tisch mit brennenden Kerzen zu überspringen. Äußerlich unversehrt, erlitt sie so schwere Verletzungen, dass sie am darauffolgenden Tag im Alter von 26 Jahren starb.²³ Im Nachruf, den *Le Figaro* am 18. April veröffentlichte, werden zunächst noch einmal die prototypischen Bilder aufgerufen, die einen ganz und gar ungewöhnlichen Lebenslauf normalisieren, um dann ihr Sterben und schließlich den toten Körper zu beschreiben: »[...] le visage est calme, sans la moindre trace des souffrances des derniers jours. Le corps est couvert de fleurs que la sympathie publique a envoyées à la famille éplorée. Adieu, petite Loisset!«²⁴ Mit dem Bild des blumenbedeckten Körpers wird sie nicht nur Teil der im 19. Jahrhundert besonders populären Ikonografie schöner weiblicher Leichen, sondern sozusagen zurückgeführt in die bürgerliche Ordnung der Geschlechter.

Die rücksichtslose Virtuosität von Loisset und ihren bis weit ins 20. Jahrhundert aktiven Nachfolgerinnen in europäischen und nordamerikanischen Zirkussen, Turnieren und *Wildwest Shows* kann als Antwort auf ein restriktives Regime gedeutet werden, das den Frauen permanent ihre Abhängigkeit vorführte. Den offensichtlichsten Ausdruck fand diese

BETWEEN WOMEN

Privilegierten Zirkus und Varieté den männlichen Blick, kultivierten die zeitgenössischen Modemagazine eine exklusiv weibliche Schaulust. Während Männer dazu angehalten waren, weibliche Körper zu bewundern und zu begehren, sich aber von der Mode fernzuhalten,²⁶ richteten Frauen den Blick auf die elaborierte textile Oberfläche. Modekupfer, in europäischen Metropolen millionenfach konsumiert, zeigen Frauen, die weibliche Blicke anziehen und erwidern;²⁷ ja, die zeitgenössische Konsumkultur ermunterte Frauen geradezu, andere Frauen zu betrachten und zu begehren. Die Protagonistinnen sind einander oft zugeneigt, verbunden mit zarten Gesten und flüchtigen Berührungen. Körperhaltung und Blickrichtung schaffen eine Art intimen Raum innerhalb des Bildes. Eine besondere Wirkung hat der beliebte Topos der Amazone: Der maskuline Stil der Reitkostüme bildet einen starken Kontrast zu den hyperfemininen Roben. (Abb. 5, 6) Neben dem diskret angedeuteten Spiel mit Geschlechterrollen²⁸ fällt die erotische Grundierung ins Auge. Den scheinbaren Widerspruch zwischen dieser Erotisierung und der rigiden heteronormativen Sexualmoral löst Sharon Marcus mit dem Nachweis auf, dass die Gesellschaft lesbische Erotik als Teil respektabler Weiblichkeit akzeptierte:

»It may at first seem contradictory to say that heterosexual women eroticized women – wouldn't that make them lesbians? To the contrary, Victorians did not oppose female heterosexuality to lesbianism, and thus considered a woman's erotic interest in other women compatible with her roles as wife and mother.«²⁹

Mit anderen Worten: Eben gerade die Leugnung lesbischer Sexualität bzw. die Weigerung, diese überhaupt wahrzunehmen, macht das erotische Begehren nicht nur akzeptabel, sondern zu einem selbstverständlichen und erwünschten Teil konventionell-bürgerlicher Weiblichkeit.³⁰

(NOT) BECOMING CENTAUR?

Mit der europäischen Aufklärung veränderte sich das Verhältnis Mensch-Tier von Grund auf: Die vielfachen Abhängigkeiten mutierten zur Objektivierung und radikalen Kommodifizierung des nicht-menschlichen Lebens. Trotz dieser Verschiebung blieb die Beziehung, insbesondere zum Pferd, vielschichtig und widersprüchlich.³¹

Während der Recherche habe ich mich immer wieder gefragt, welcher Natur die Beziehung der Reiterin zu ihrem Pferd gewesen sein mochte.

Wie stark beeinträchtigte das Reiten im Seitsitz den Kontakt zum Pferd? War es überhaupt möglich, »a oneness with the horse, a kind of fluid intersubjectivity«³² zu erreichen? Alice Hayes widmet ein ganzes Kapitel der »Kindness to Horses«. Neben der dezidierten Kritik an grausamen Praktiken, wie etwa dem Kupieren der Schweife³³ oder den in Zirkussen angewandten Methoden, Pferde vor dem Auftritt besonders »wild« zu machen,³⁴ verurteilte die Autorin generell Gewalt im Umgang mit Pferden. Diese schreibt sie mangelndem reiterlichen Können oder (männlicher) Angeberei zu.³⁵ Die Hierarchie bleibt allerdings erhalten: Pferde sind »equine servants«, die sich kindgleich der Herrin zuwenden.³⁶ Bemerkenswert sind darüber hinaus klassenspezifische Vorurteile: »Sullen brutes«, die sich nicht anpassen und unterwerfen wollen,³⁷ werden in ihrer sturen Unbelehrbarkeit mit Personen »of a low class«³⁸ verglichen.

Monica Mattfeld weist auf die genderspezifische Ausrichtung des Reitens hin: Während für (aristokratische) Männer ein »embodied co-becoming with the animal« das Ideal war, blieb Frauen dieser Kentaur-Status verwehrt, denn Grazie, Schönheit und Leichtigkeit waren das Ziel.³⁹ Der Zwang zur Performanz der Weiblichkeit verunmöglichte also eine intersubjektive Erfahrung, und das Pferd wurde gewissermaßen zum Vollstrecker femininer Tugenden.

Die idealisierte Partnerschaft Mann–Pferd sollte allerdings die Kehrseite nicht vergessen machen: Dominanz und Kontrolle. Zum einen benutzen (*weiße* Gesellschaften) Gerte, Sporen, Trensen und Kandaren als zentrale Medien der Kommunikation,⁴⁰ zum anderen sind Pferde eingebunden in militärische und polizeiliche Funktionen: Sie werden zum ausführenden Instrument und Symbol hegemonialer Macht. In diesem Feld kompliziert verwobener Diskurse bewegten sich auch die Suffragetten zu Pferd. In publikumswirksamen Paraden warben sie für gleiche Rechte. Am 8. Mai 1909 etwa ritten zwei Frauen auf weißen Pferden⁴¹ an der Spitze eines solchen Zuges. (Abb. 7) Die Sicherheit zu Pferd in Kombination mit den eleganten Kostümen, weißen, hoch geschlossenen Blusen, *Bowler Hats* und Gesichtsschleier verleiht ihnen würdevolles Selbstbewusstsein. Offensichtlich beherrschten sie die bürgerlichen Codes, die sie aber mit den Schärpen »Votes for Women« gleich wieder unterliefen. Der souveräne Auftritt – hier festgehalten von Christina Broom – ist im Übrigen ein Gegenbild zu den grob karikierenden zeitgenössischen Darstellungen oder den zahlreichen fotografischen Dokumenten der Misshandlung – nicht zuletzt durch die berittene Polizei.



7 Suffragetten-Parade in London, 1909

ABSITZEN

Das Reitkostüm stach nicht nur durch seine maskulin-feminine Hybridität aus der Masse der modischen Roben hervor. Gestaltungsprozess und Produktion wichen vom eben etablierten Pariser Modesystem ab, das Designer:innen an die Spitze gesetzt hatte und für ein Jahrhundert das äußere Erscheinungsbild von Frauen (fast) weltweit beeinflusste.⁴² Im Gegensatz dazu entwickelten Reiterinnen individuell und in Zusammenarbeit mit Herrenschnайдern Kostüme, die ihren ästhetischen Vorstellungen und Bedürfnissen nach schicklicher Funktionalität entsprachen. In der Ratgeberliteratur finden sich viele Passagen, die sich mit diesem anspruchsvollen Prozess beschäftigen: Detaillierte Überlegungen zur Wahl der Materialien und Farben, zu den angemessenen Accessoires, aber auch zu schnitttechnischen Fragen – wie kann etwa garantiert werden, dass der Rock zu Pferd glatt über den Knien liegt, sich aber trotzdem nicht wölbt, wenn die Reiterin



8 Rad- und Reitkostüm, 1890

auf dem Boden steht?⁴³ Oder wie kann sichergestellt werden, dass beim Überspringen von Hindernissen nichts verutscht?⁴⁴ – wurden erörtert.

Mit der Erfindung von Motorfahrzeugen und vor allem mit der Popularisierung des Radfahrens verlor der Reitsport an Bedeutung. (Abb. 8) Aus der Zeit gefallen, sind die Reitkostüme doch ein materielles Zeugnis für vielfältige Gestaltungsspielräume bürgerlicher Frauen innerhalb einer rigiden Ordnung der Geschlechter.

1 Lambert Power O'Donoghue, Nannie: *Ladies on Horseback. Learning, Park-Riding, and Hunting, with Hints upon Costume, and Numerous Anecdotes*; London 1881, o.S.

2 Zola, Émile: *Au Bonheur des Dames*; Paris 1884.

3 Zu den queeren Wurzeln der Haute Couture vgl. Joseph, Abigail: »A Wizard of Silks and Tulle. Charles Worth and the Queer Origins of Couture«, in: *Victorian Studies*, Bd. 56, Nr. 2 (2014), S. 251–279. Sie schlägt vor, dass Charles Frederick Worth eine queere viktorianische Männlichkeit verkörperte: »based not in sexual preference or effeminacy but in social and material relations to women«. Ebd., S. 251.

4 Zitiert nach Arnold, Janet: »Dashing Amazons: the development of women's riding dress, c. 1500–1900«, in: Amy de la Haye / Elizabeth Wilson (Hg.): *Defining Dress. Dress as object, meaning and identity*; Manchester / New York 1999, S. 10–29, hier S. 20.

5 Brevik-Zender, Heidi: »Interstitial Narratives. Rethinking Feminine Spaces of Modernity in Nineteenth-Century French Fashion Plates«, in: *Nineteenth-Century Contexts*, Bd. 36, Nr. 2 (2014), S. 91–123, hier S. 101.

6 Matthews David, Alison: »Elegant Amazons. Victorian Riding Habits and the Fashionable Horsewoman«, in: *Victorian Literature and Culture*, Bd. 30, Nr. 1 (2002), S. 179–210, hier S. 181. 7 Ebd., S. 179.

8 Mailkorrespondenz mit Martin Kamer vom 20.5.2022.

9 Einen Überblick zur Geschichte des Reitkostüms bietet Arnold 1999 (wie Anm. 4).

10 Matthews David 2002 (wie Anm. 6), S. 185.

11 Hayes, Alice: *The Horsewoman. A Practical Guide to Side-Saddle Riding*; New York 1903 (1893), S. 92 f.

12 Ebd., S. 94.

13 Lambert Power O'Donoghue, zitiert nach Matthews David 2002 (wie Anm. 6), S. 187.

14 Lambert Power O'Donoghue, Nannie: *Riding for Ladies. With Hints on the Stable*; London 1887, S. 43.

15 Hayes, zitiert nach Matthews David 2002 (wie Anm. 6), S. 188.

16 Hayes 1903 (wie Anm. 11), S. 382.

17 Matthews David 2002 (wie Anm. 6), S. 201–203.

18 Weil, Kari: »Circus Studs and Equestrian Sports in Turn-of-the-Century France«, in: Kristen Guest / Monica Mattfeld (Hg.): *Equestrian Cultures. Horses, Human Society, and the Discourse of Modernity*; Chicago / London 2019, S. 179–200, hier S. 181.

19 Ebd., S. 182 f.

20 Hedenborg, Susanne / Pfister, Gertrud: »Écuyères and doing gender. Presenting Femininity in a Male Domain – Female Circus Riders 1800–1920«, in: *Scandinavian Sport Studies Forum* 3 (2012), S. 25–47, hier S. 35.

21 Dazu auch Susanna Forrest, <https://www.theparisreview.org/blog/2021/03/10/the-princess-daredevil-of-the-belle-epoque/> (Zugriff: 24.1.2023).

22 La Vie parisienne: moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin | 1878-01-05 | Gallica (bnf.fr) (Zugriff: 31.3.2023).

23 https://www.liberation.fr/sports/emilie-loisset-leclatante-ecuyere-du-xixe-siecle-qui-perit-ecrasee-par-son-cheval-20210219_OPG74P6PWNGQLGXTWW24PWLJ74/ (Zugriff: 24.1.2023).

24 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2781734/f1.item> (Zugriff: 31.3.2023).

25 Hayes 1903 (wie Anm. 11), S. 126 f.

26 Neue Perspektiven zum (angeblichen) Rückzug der Männer aus dem Modegeschehen vgl. Chapin, Chloe: »Masculine Renunciation or Rejection of the Feminine? Revisiting J.C. Flügel's *Psychology of Clothes*«, in: *Fashion Theory*, Bd. 26, Nr. 7 (2021), S. 963–1008.

27 Marcus, Sharon: *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*; Princeton 2007, S. 117.

28 Brevik-Zender 2014 (wie Anm. 5), S. 101.

29 Marcus 2007 (wie Anm. 27), S. 112 f.

30 Ebd., S. 113.

31 Guest / Mattfeld 2019 (wie Anm. 18), S. 4.

32 Game, zitiert nach Dashper, Katherine: »Learning to communicate. The Triad of (Mis)Communication in Horse Riding Lessons«, in: Donna Lee Davis / Anita Maurstad (Hg.): *The Meaning of Horses. Biosocial Encounters*; Abingdon / New York 2016, S. 87–101, hier S. 88.

33 Hayes 1903 (wie Anm. 11), S. 21.

34 Ebd., S. 182.

35 Ebd., S. 414.

36 Ebd., S. 417.

37 Ebd., S. 422.

38 Ebd., S. 423.

39 Mattfeld, Monica: *Becoming Centaur. Eighteenth-Century Masculinity and English Horsemanship*; University Park 2017, S. 101 f.

40 Vgl. dazu z.B. Mattfeld, Monica: »Machines of Feeling. Bits and Interspecies Communication in the Eighteenth Century«, in: Guest / Mattfeld 2019 (wie Anm. 18), S. 11–25.

41 Eine Übersicht zur vielfältigen Symbolik von weißen Pferden in Mythologie und Spiritualität vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/White_horses_in_mythology (Zugriff: 3.4.2023).

42 Vgl. dazu u.a. Steele, Valerie: *Paris Fashion. A Cultural History*; New York 1988, und Vinken, Barbara: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*; Frankfurt am Main 1993.

Dieses Modesystem hatte vorerst allerdings nur für die bürgerliche Elite und die *Demimonde* Geltung. (Dazu ausführlich: Vinken, Barbara: *Ver-kleiden. Was wir tun, wenn wir uns anziehen*; Salzburg 2022.) Für weniger begüterte Gesellschaftsschichten blieben Schneiderinnen bis Mitte des 20. Jahrhunderts bedeutungsvoll.

43 Lambert Power O'Donoghue schreibt dazu: »A well-cut habit-skirt should fit without wrinkle

or fold; it should be barely long enough to cover the left foot; there should not be a particle of superfluous cloth about it; the end of the hem should form a line as nearly as possible horizontal; and the circumference inside the hem should certainly not exceed two and a-half yards, even for the most matronly rider.« (Lambert Power O'Donoghue 1887 [wie Anm. 14], S. 49)
44 Matthews David 2002 (wie Anm. 6), S. 184.



BIRGIT HAASE

»DER VER
>HERR<
LICHUNG
ENTGEGEN«¹



VOM WEIBLICHEN
PROMENADEN-ANZUG ZUM TAILLEUR

Im September 1862 kommentierte das Londoner Magazin *The Queen* einen Trend der Damenmode wie folgt: »Why do ladies affect gentlemanly attire [...] why do they not leave to the sterner sex the paletots and pocketed jackets with large buttons, which are their special attributes.«² Diese kritische Anmerkung steht in einer langen Tradition ähnlicher Äußerungen – denn wengleich der zwischengeschlechtliche Kleidungs-tausch bereits im Alten Testament als sündhaft geächtet wurde, war er im christlichen Abendland seit Jahrhunderten in verschiedensten Spielarten bekannt.³ Sofern männlich konnotierte Stücke von Frauen rezipiert und adaptiert wurden, war damit oft das weibliche Streben nach gleichberechtigter Teilhabe bzw. mehr Einflussnahme in überwiegend patriarchalisch organisierten Gesellschaftssystemen verbunden.⁴ Nicht selten provozierte dies empörte Ablehnung.

Ein entsprechender Tenor beherrschte die Debatte um eine angebliche Maskulinisierung des Äußeren von Frauen, die spätestens seit den 1850er Jahren einmal mehr aufflammte und in den folgenden Jahrzehnten fortgesetzt wurde. Die vorliegende Studie fokussiert, gestützt v.a. auf zeitgenössische Bild- und Textzeugnisse, stilistische Anleihen der Damenmode bei der Herrenkleidung sowie damit verbundene gesellschaftliche Implikationen bis in die 1920er Jahre.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts entzündete sich die Diskussion ausge-rechnet am Hauptstück der damals stark feminisier-ten Silhouette im Stil des Zweiten Rokoko: dem aus-ladenden Krinolinenrock, durch den die Trägerinnen nach zeitgenössischem Verständnis ungebührlich viel Raum für sich bean-spruchten.⁵ Das wurde als Ausdruck weiblichen Gel-tungs- bzw. Machtstrebens und potenzielle Bedrohung der bestehenden Gesell-schaftsordnung gewertet – eine Wahrnehmung, der die



1 Charles Vernier: »Il faut convenir que la crinoline a pourtant du bon [...]«, 1856. Lithografie, erschienen in der Serie *La Crinolonomanie* in der Zeitschrift *Le Charivari*

verschiedentlich registrierte Vermännlichung des Erscheinungsbildes modisch gekleideter Damen in der Öffentlichkeit zusätzliche Schärfe verlieh.⁶ (Abb. 1) Mit einem am 18. November 1856 von der Satirezeitschrift *Le Charivari* veröffentlichten Blatt aus der lithografischen Folge *La Crinolonomanie* widmete sich der französische Karikaturist Charles Vernier eben diesem Thema. »Il faut convenir que la crinoline a pourtant du bon, elle sert maintenant à différencier les sexes«, kommentiert die Bildunterschrift in ironischer Form das grafisch gefasste Sujet inverser Geschlechterdifferenzierung: Raumbeherrschend erscheint eine junge Dame, deren aufrechte, achtungsgebietende Haltung im Gegensatz zu ihrem effeminiert dargestellten männlichen Gegenüber durch



2 Jules David: »Toilette de bal des eaux et toilette de voyage«, Juli 1864. Kolorierter Modestich No. 750 aus *Le Moniteur de la mode*

einige maskulin anmutende Stücke ihrer Garderobe – den streng geschnittenen Paletot mit gut sichtbarer doppelreihiger Knöpfung und großen Pattentaschen sowie einen martialisch aufgepflanzten eng gerollten Regenschirm – ebenso unterstrichen wird wie durch die breite Basis ihres Volantrocks. Dass die von Vernier karikierte Kleidung mit dem realen Modegeschehen eng korrespondierte, wird durch zeitgenössische Pressezeugnisse wie dem hier eingangs zitierten Kommentar aus *The Queen* belegt. Die darin als spezifisch männlich charakterisierten Elemente – Paletot, sichtbar platzierte Kleidungstaschen und Knöpfe – sind auch auf einer zwei Jahre später von der französischen Zeitschrift *Le Moniteur de la mode* veröffentlichten Illustration auszumachen (Abb. 2): Dort links abgebildet ist eine Frau mit lässig in die Westentasche geschobener Hand; sie trägt eine »toilette de voyage« von grauem Alpaka, bestehend aus weitem Paletot und taillierter Schoßweste mit akzentuierten Knöpfen und Knopflöchern über einem schlichten Krinolinrock.⁷ Im selben Jahr malte Édouard Manet, der als ein Vertreter der avantgardistischen *nouvelle peinture* Motive des modernen

Lebens favorisierte, modisch gekleidete Zuschauerinnen beim Pferderennen.⁸ Die von ihm im Vordergrund dargestellte Frau trägt ein dem Modell aus der Illustration in Farbigkeit und Fassung vergleichbares Ensemble, hier allerdings mit geschlossenem Paletot und emporgezogenem Kleiderrock über dunklem »jupon«. Entsprechende Reise- bzw. Promenadenkostüme mit gerafften Röcken und passenden, relativ praktischen Jacken waren auf dem Umweg der »villégiature«, des sommerlichen Landaufenthalts mit gelockerten Kleidungs Vorschriften, im Verlauf der 1860er Jahre auch im städtischen Umfeld aufgetaucht. Als »toilettes de ville« getragen, boten diese sogenannten »petits costumes« ihren Trägerinnen einen Gewinn an Zweckmäßigkeit und Tragekomfort gerade im Getümmel der Großstadt und galten unter Zeitgenoss:innen als unübersehbare Zeichen weiblicher Mobilität im öffentlichen Raum.⁹ Vor diesem Hintergrund wurden sie vielfach als revolutionär – im Wortsinn »fortschrittlich« – empfunden und zeitigten vor allem aus konservativer Sicht ein oft kritisches Echo. 1866 berichtete eine adlige Beobachterin aus dem als Schauplatz neuester Moden geltenden Salon, der jährlichen Pariser Kunstausstellung:

»[...] les costumes de voyage dominaient: robes drapées et relevées sur des jupes de même étoffe, avec basquines pareilles illustrées de mêmes ornements; il y avait beaucoup de costumes complets, dont la première jupe était plus courte que la seconde; ils sont plus commodes à porter que gracieux [...]«¹⁰

Wenig anmutig wirkten neben den verkürzten Röcken der »petits costumes« aus damaliger Sicht auch die in Materialwahl, Farbigkeit, Schnittdetails und Garnituren wahrnehmbaren Anleihen bei der männlichen Garderobe. 1868 kommentierte Rudolf Schultze die Entwicklung aus deutscher Sicht in kurzweiligem Ton, der gleichwohl gewisse Vorbehalte anklingen lässt:

»Die Mode ist jetzt vielseitiger, als sie es jemals gewesen [...] Sie darf [...] nicht nur eine Fusion aller ihrer eigenen Damenmoden vornehmen, sondern sie darf sich sogar dazu noch Stücke der Herrengarderobe aneignen, und in unser rechtmäßiges Eigentum eingreifen. [...] So gehört der Herrenpaletot jetzt beiden Geschlechtern an [...]«¹¹

Die hier angeführten zeitgenössischen Beobachtungen sind in einen weiteren kleidungs-, kultur- und sozialhistorischen Kontext einzuordnen: Besonders seit den 1860er Jahren zeitigten unterschiedliche Faktoren, wie

etwa die zunehmende Industrialisierung, die Herausbildung neuer kommerzieller Strukturen, Fortschritte im Transport- und Kommunikationswesen sowie die vor allem in Paris spürbare Zäsur des Deutsch-Französischen Krieges von 1870/71, merkbliche Veränderungen – nicht zuletzt auf modischem Gebiet. Die von Schultze konstatierte Vielseitigkeit der Garderobe ging einher mit einer scheinbaren Demokratisierung bürgerlicher Kleidungsstile und einer Veränderung des gesellschaftlichen Auftretens von Frauen. In ihrer Untersuchung französischer Modeillustrationen aus den Jahren 1865 bis 1875 hat die Kulturhistorikerin Justine de Young aufgezeigt, dass sich in dieser Dekade nicht nur die modische Silhouette grundlegend wandelte, sondern auch der weibliche Aktionsradius bzw. die Möglichkeiten von Frauen zum autonomen Auftreten in der modernen großstädtischen Öffentlichkeit deutlich zunahmten.¹² Tatsächlich belegt eine Durchsicht einschlägiger Modestiche¹³ aus den 1870er Jahren den Wandel der Krinolinen- zur Tournürenmode ebenso wie die als spezifisch modern charakterisierte wachsende weibliche Selbständigkeit, Sichtbarkeit und Bewegungsfreiheit im öffentlichen (Stadt-)Raum; das wird durch die dargestellten Szenarien akzentuiert wie auch durch das Mitführen von Taschen und die teilweise unter – verkürzten – Rocksäumen erkennbaren Stiefelletten. Evident ist zudem durchweg die von Schultze konstatierte Übernahme männlicher Stilelemente:¹⁴ Stellvertretend für eine Reihe vergleichbarer Illustrationen sei hier ein im Bahnhofsambiente dargestelltes Reisekostüm aus eisengrauem Mohair genannt (Abb. 3, links), dessen Oberteil im Begleittext als Jackett im Dandy-Stil mit Reverskragen aus schwarzem Samt und Jettknöpfen beschrieben wird.¹⁵ Die in dem beige-grünen Kostüm daneben gut erkennbare Modelinie der Tournüre interpretierte der französische Kulturhistoriker Charles Blanc 1875 so:



3 Jules David: »Toilettes de voyage«, Kolorierter Modestich No. 1159 aus *Le Moniteur de la mode* vom 5.9.1874

»On développa tout ce qui pouvait empêcher les femmes de rester assises, on écarta tout ce qui aurait pu gêner leur marche. Elles se coiffèrent et s'habillèrent comme pour être vues de profil. Or, le profil, c'est la silhouette d'une personne qui ne nous regarde pas, qui passe, qui va nous fuir. La toilette devint une image du mouvement rapide qui emporte le monde et qui allait entraîner jusqu'aux gardiennes du foyer domestique. On les voit encore aujourd'hui, tantôt vêtues et boutonnées comme des garçons, tantôt ornées de soutaches comme les militaires, marcher sur de hauts talons qui les poussent encore en avant, hâter leur pas, fendre l'air et accélérer la vie en dévorant l'espace, qui les dévore.«¹⁶

Die zunehmende Mobilität der Frauen, ihr sukzessives Heraustreten aus tradierten Bindungen und Konventionen erscheint in diesen Zeilen objektiviert durch die neue Silhouette mit flacher Front und betonter Rückpartie ebenso wie durch Tendenzen zur Vermännlichung des weiblichen Erscheinungsbildes. Damit wurde eine üblicherweise eher Männern konzedierte Bewegungsfreiheit gut sichtbar auch für Frauen reklamiert.

Wie bereits festgestellt, trugen zur vestimentären Maskulinisierung, neben einer entsprechenden Ausstattung mit Accessoires und Garnituren, insbesondere diverse, mit unterschiedlichen Namen belegte Jacken bei. Für den praktischen Gebrauch in der städtischen Öffentlichkeit bestimmt, eiferten sie Vorbildern aus der Herrengarderobe durch exakte Konstruktion in Verbindung mit gedämpfter Farbgebung, schlichter Materialwahl und Ausstattung nach. In einem um 1877 in Leipzig erschienenen Mode- und Toiletten-Brevier interpretierte Johanna von Sydow solche Jacken, die sie ebenso wie die seit der Jahrhundertmitte zunehmend getragenen Damenstiefeletten »in erster Linie der Straße« zurechnete, als Zeichen für »verständiges Auf-sichselbstverlassen [und] sichere Selbständigkeit« außerhalb des Hauses.¹⁷ Den naheliegenden Zusammenhang mit weiblichen Emanzipationsbestrebungen formulierte die Autorin anschließend in Form folgender Frage: »Liegt [...] in diesem offenkundigen Streben nach praktischer Zweckerfüllung [...] vielleicht nicht auch die große Frage der Frau in unserer Zeit, auf eigenen Füßen zu stehen?«¹⁸

In höchster Vollendung wurden die in Schnitt und Konstruktion anspruchsvollen Kostümjacken von Herrenschnайдern erstellt, in deren Händen schon seit Jahrhunderten die Fertigung der traditionell am Vorbild männlicher Garderobe orientierten sogenannten »Amazonen-Habite« lag.¹⁹ Dabei galt für weibliche Reit- und Jagdkostüme, wie auch für die neueren Spielarten jener Kleidung, die körperliche Aktivität und Mobilität von Frauen

im städtischen Umfeld implizierte, qualitätvolle englische Maßarbeit weithin als unübertroffen.²⁰ Die Verbindung der Konstruktionsprinzipien von Herren- und Damenkleidung wurde um die Mitte des 19. Jahrhunderts durch neuartige Schnittsysteme noch konsolidiert.²¹ Das war ein wichtiger Schritt für die hier nachgezeichnete Entwicklung, die mit den »petits costumes« im Second Empire begann und zum später sogenannten »tailleur« führte. Dabei wurde das Grundprinzip der Kombination einer am männlichen Stil orientierten Jacke nebst entsprechender Ausstattung mit passendem Rock konstant beibehalten, während die Silhouette dem jeweils aktuellen Modetrend folgte. (Abb. 4) Im Jahr 1894 empfahl beispielsweise das

Journal des Demoiselles seinen Leserinnen das im kolorierten Modestich rechts abgebildete und im Begleittext mit der Wortneuschöpfung »costume tailleur« bezeichnete Ensemble. Gefertigt aus lederfarbenem Wolltuch, wird die zum Glockenrock kombinierte Jacke mit charakteristischen Gigotärmeln, breiten Revers und einer Doppelreihe brauner Schildpattknöpfe als »für die Straße« geeignet charakterisiert.²²

Die Bedeutung weiblicher Mobilität nahm im Jahrhundertverlauf weiter zu, wozu neben dem Ausbau des Fernverkehrs (Eisenbahn, Dampfschiffahrt) und des öffentlichen Nahverkehrs in Städten (Omnibus, Untergrundbahn) auch die gesellschaftliche Verbreitung technisch verbesserter Fahrräder seit den 1880er Jahren beitrug. *Radfahren als Emanzipationsfrage* titelte ein von der Redaktion der Zeitschrift *Wiener Mode* herausgegebenes Handbuch, das das weibliche »Vergnügen nach Männerart«, welches den Radlerinnen einen Gewinn an Freiheit, Selbständigkeit und Unabhängigkeit versprach, mit den herrschenden »Gesetze[n] der Schicklichkeit« in Einklang bringen wollte.²³ Dem entgegen standen aus zeitgenössischer Sicht die verschiedentlich getragenen Pumphosen, während ein



4 B.C.: »Costume tailleur«, 1894. Kolorierter Modestich No. 5008 aus *Journal des Demoiselles*



5 The Ground Floor Art Studio:
»Cyclist«, Concord, N.H., um 1895.
Fotografie

im maskulinen Stil ausgestattetes Kostüm wie das in der abgebildeten Fotografie gesellschaftlich akzeptabel war (Abb. 5).²⁴ Inzwischen verkürzend als Tailleur oder Tailor-Made, im Deutschen als Schneiderkostüm bezeichnet und im öffentlichen Raum weitgehend eingebürgert, implizierte es auf visueller Ebene eine gewisse – wenn auch einseitig vollzogene – Annäherung zwischen Männern und Frauen. In einem englischen Handbuch für Damenschneider hieß es dazu 1897:

»A lady despises, so far as tailor-made garments are concerned, any name or designation which borders on the feminine. The more like men's garments in appearance they are made, the more manlike the names we give their garments, the better they like them.«²⁵

Spätestens mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts hatte sich das Tailleur als vielseitig verwendbares Äquivalent zum männlichen Anzug endgültig durchgesetzt. Wie dieser wurde es vorzugsweise aus schlichten Wollstoffen von dezenter Farbigkeit gefertigt, die tendenziell wärmend, strapazierfähig und zurückhaltend in ihrer Wirkung waren.²⁶ Die nunmehr aktuelle Silhouette mit bis über die Hüften reichenden Jacken von schmaler Linienführung mit Reverskragen, sichtbaren Taschen und Knöpfen in Kombination mit leicht ausgestellten, knöchellangen Röcken findet sich in erhaltenen Kostümen aus den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg²⁷ ebenso wie in zeitgenössischen Modeillustrationen²⁸ oder Gemälden. So hat der deutsche Maler August Macke vergleichbare Kostüme in zwei 1913 entstandenen Bildern von Passant:innen beim Schaufensterbummel wiedergegeben,²⁹ wobei es nicht allein dem künstlerischen Stil geschuldet ist, dass die Silhouetten der Damen in schmal geschnittenen Tailleurs mit hüftlangen Jacken und jene der Herren in Anzügen einander ähneln. Vielmehr wurde eine solche zwischengeschlechtliche Konvergenz auch in der zeitgenössischen Modepresse thematisiert, wie etwa eine Illustration aus dem *Journal des Dames et des Modes* belegt. (Abb. 6) Unter dem Titel

Costume pour un ensemble präsentiert der französische Künstler Bernard Boutet de Monvel ein Paar in Rückansicht: Der Herr trägt den damals als Tagesanzug hochmodischen grauen Cutaway in angemessener Ausstattung. Die Aufmachung seiner neben ihm stehenden Begleiterin mit ober-schenkellanger pelzverbrämter Jacke und schmalem, bis zu den Knöcheln reichendem Rock ist eng an der männlichen Garderobe orientiert: Die Parallelen reichen von Konstruktionsdetails wie der für den Cutaway charakteristischen Nahtführung im Rückenteil über die Farbigkeit bis zu Accessoires wie einem dunklen Hut in männlicher Fassung, einem unter den linken Arm geklemmten eng gerollten Regenschirm und zu schwarzen Trotteurs getragenen weißen Gamaschen. Im Vergleich mit der eingangs gezeigten Karikatur (vgl. Abb. 1) eignet der über ein halbes Jahrhundert später entstandenen Grafik auf Bild- und Textebene ein zwar mokanter, aber vergleichsweise gemäßigter, eher berichtender als diffamierender Ton. Offenbar waren am Vorbild der männlichen Garderobe orientierte Tailleurs inzwischen gesellschaftlich akzeptiert. Der Trend wurde während des Ersten Weltkriegs, als Frauen an der sogenannten Heimatfront vielfach männliche Aufgaben übernahmen, noch einmal verstärkt, so etwa durch die damals verbreiteten Stilanleihen bei Uniformen.³⁰

Schon 1914, im Jahr des Kriegsbegins, hatte die deutsche Frauenrechtlerin Marianne Weber »Die neue Frau« proklamiert, die, gesellschaftlich, rechtlich und politisch gleichgestellt, in einander ergänzender Kameradschaftlichkeit Seite an Seite mit dem Mann wirken sollte.³¹ Diesem Ziel schien Deutschland nach Kriegsende einen Schritt näher gekommen zu sein. Als ein sinnbildlicher Ausdruck für das veränderte weibliche Selbstverständnis gilt aus modehistorischer Sicht vielfach die vor allem in der weiblichen Tageskleidung der 1920er Jahre wahrnehmbare Tendenz zum Verwischen tradierter Geschlechtergrenzen durch die Integration traditionell männlich konnotierter Garderobebelemente.



6 Bernard Boutet de Monvel:
»Costumes Parisiens – Costumes pour un ensemble«, 20. November 1913. Modeillustration aus *Journal des Dames et des Modes*

Fast wie ein Kommentar dazu klingt, was die deutsche Journalistin Paula von Reznicek unter dem Titel »Der Verherrlichung entgegen« 1928 in einem Ratgeber für *Die perfekte Dame* formuliert hat:

»Die ›Lady up to date‹ fühlt sich am wohlsten [...] im herrenmäßig geschnittenen Kostüm, [...] mit Krawatte [...]. Ihre Figur hat sich gewandelt – ist knabenhafter, provozierender, lebendiger geworden. Nun hat sie Anspruch auf anderen Dreß. [...] Nicht übertrieben, nicht outriert – aber geeignet für ihre hastigen Schritte, ihr Achtzigkilometertempo – ihr jungenhaftes Gesicht.

Sie will nicht kopieren oder Rechte fordern. Sie übernimmt das, was ihr steht und zusteht. Dabei wird das notwendige Feminine in der Kleidung nicht übergangen. An Ort und Zeit kommt es bestimmt zur Geltung. Ein galantes Jahrhundert, das der zwiespältigen Natur der Frauen nicht nur entgegenkommt –, nein, auch ihren verschiedenen Reizen weitgehend huldigt!«³²

Diese Zeilen folgen in genere einer für die westliche Hemisphäre international tradierten Argumentationslinie, die im Vorhergehenden anhand von Bild- und Textquellen aus modehistorischer Perspektive nachgezeichnet worden ist: Spätestens seit den 1850er Jahren wurde eine verschiedentlich konstatierte Vermännlichung der Frauengarderobe mit weiblichen Bestrebungen nach mehr Eigenständigkeit, Mobilität und Ungebundenheit in Zusammenhang gebracht. In den 1920er Jahren schienen diese Ziele mit dem Typus der sogenannten Neuen Frau in greifbare Nähe gerückt. Eigens betont Reznicek, dass die männliche Garderobe nicht mehr nur imitiert, sondern dass durch entsprechende Kleidungsanleihen gleichberechtigtes Selbstbewusstsein zum Ausdruck gebracht und dabei durchaus auch einer geschlechtlichen Ambivalenz Rechnung getragen werde. Gleichzeitig blieb das Tailleur eindeutig maskulin konnotiert und galt nicht als androgyn.

Retrospektiv ist anzumerken, dass die zwischengeschlechtlichen Kleidungsübernahmen wie schon in den Jahrhunderten zuvor überwiegend einseitig erfolgten. Der Bezugnahme des weiblichen Tailleurs auf den männlichen Anzug entsprach weder stilistisch noch performativ eine antithetische Orientierung der maskulinen an der femininen Garderobe. Von einer etwaigen »Verdämmlichung« war keine Rede – somit kann die gepriesene »Verherrlichung« letztlich nicht als Zeichen eines grundlegenden Wandels der gesellschaftlich legitimierten, hierarchischen Geschlechterordnung verstanden werden.

1 Reznicek, Paula von: *Die perfekte Dame*; Stuttgart 1928 (unveränderter Nachdruck, Stuttgart 1997), S. 24.

2 *The Queen & Court Chronicle. The Lady's Newspaper* vom 18.9.1862, S. 374.

3 »Eine Frau soll nicht Männersachen tragen, und ein Mann soll nicht Frauenkleider anziehen; denn wer das tut, der ist dem HERRN, deinem Gott, ein Greuel.« Die Bibel, nach der Übersetzung Martin Luthers; Stuttgart 1973, 5. Mos 22,5, LU.

Im vorliegenden Zusammenhang geht es weder um trans- oder travestierende Praktiken noch um Maskeraden, und auch der sprichwörtliche »Kampf um die Hose« tritt in den Hintergrund.

4 Einen vorläufigen Höhepunkt hatte diese Tendenz in den Jahren um die Französische Revolution erlangt, als Zeitgenoss:innen verschiedentlich eine »Vermännlichung« nicht nur in der Mode, sondern auch im Verhalten der nun vermehrt tonangebenden Bürgerinnen konstatierten. Auf die zunehmende politische Unterdrückung derartiger Bestrebungen seit etwa 1800 folgte in der Restaurationszeit eine durch patriarchalische Werte dominierte gesellschaftliche Segregation der Geschlechter. Vgl. Wolter, Gundula: *Hosen, weiblich. Kulturgeschichte der Frauenhose*; Marburg 1994, S. 15–23, wo sich verschiedene zeitgenössische Zitate zu den hier nur kurz skizzierten Zusammenhängen finden; Ballesteros verweist darauf, dass es den Pariserinnen seit 1800 verboten war, männliche Kleidung zu tragen. Vgl. Ballesteros, Pascale Gorguet: »[...] mise comme l'homme, elle va, comme l'homme [...]« – La femme et son vestiaire 1838–1914«, in: *Apparence(s). Histoire et culture du paraître* 10 (2021): *Cultures physiques – Cultures visuelles*; <https://journals.openedition.org/apparences/2514> (Zugriff: 2.1.2023).

5 Vgl. Haase, Birgit: »La passante« – Die Promenade als Modeschauplatz im Zeitalter des Impressionismus«, in: Gertrud Lehnert (Hg.), *Die Räume der Mode*; München 2012, S. 33–55; Haase, Birgit: »On the Street ...« – Städtische Räume als Schauplatz der Mode«, in: Andreas Denk / Uwe Schröder (Hg.), *Stadt der Räume. Interdisziplinäre Überlegungen zu Räumen der Stadt (= Materialien zu Geschichte, Theorie und Entwurf architektonischer Räume, hg. am Lehr- und Forschungsgebiet Raumbgestaltung der Fakultät Architektur an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen)*; Berlin / Tübingen 2014a, S. 55–62.

6 In diesem Zusammenhang mag auch der unter der – irrigen – Bezeichnung Bloomer-Kostüm bekannt gewordene Reformversuch nordamerikanischer Frauenrechtlerinnen zur Einführung von verkürzten Kleidern in Kombination mit weiten Hosen eine gewisse Rolle gespielt haben, stand beispielsweise in Frankreich jedoch nicht im Fokus der Debatte.

7 *Le Moniteur de la mode* vom 3.7.1864, S. 178: »Toilette de voyage. [...] Paletot, grand gilet et jupe en alpaga gris (mode) avec boutons de taffetas noir et boutonnières piquées de noir.«

8 Édouard Manet: *Champ de courses*, 1864. Öl auf Leinwand, 42,2 x 32,1 cm. Cincinnati Art Museum. <https://www.cincinnatiartmuseum.org/art/explore-the-collection?id=11296528>

9 Vgl. dazu Tétart-Vittu, Françoise: »Petits costumes et robes courtes«, in: *Sous l'Empire des Crinolines* (Ausst.-Kat. Musée Galliera, Paris); Paris 2008, S. 104–109; Haase 2012 (wie Anm. 5); Haase 2014a (wie Anm. 5).

10 Comtesse d'Orr: »L'Art et la Mode«, in: *L'Artiste* 1 (1866), S. 211.

11 Schultze, Rudolf: *Die Modenarrheiten. Ein Spiegelbild der Zeiten und der Sitten für das deutsche Volk*; Berlin 1868, S. 190 f.

12 Vgl. De Young, Justine: »Representing the modern woman. The fashion plate reconsidered (1865–75)«, in: Temma Balducci / Heather Belnap Jensen (Hg.), *Women, Femininity and Public Space in European Visual Culture, 1789–1914*; London / New York 2014, S. 97–114; ähnlich Forgione, Nancy: »Everyday Life in Motion. The Art of Walking in Late-Nineteenth-Century Paris«, in: *Art Bulletin* 87 (2005), S. 664–687, hier S. 674 f., die zudem auf den »demokratisierenden« Einfluss zunehmend verfügbarer Konfektionskleidung verweist.

13 Im vorliegenden Zusammenhang wurden u.a. die Jahrgänge 1850 bis 1914 des *Journal des Demoiselles* und 1852 bis 1877 des *Moniteur de la mode* gesichtet.

14 Kraft, Kerstin: »Von Drinnen nach Draußen – Der vestimentäre Weg der Frauen in die Öffentlichkeit«, in: Maren Ch. Härtel et al. (Hg.), *Kleider in Bewegung – Frauenmode seit 1850* (Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt); Petersberg 2020, S. 114–119, hier S. 114, verweist darauf, dass dies auch praktische Gründe hatte, da im 19. Jahrhundert den Männern

eine straßentaugliche »Kleidung sehr viel früher zur Verfügung [stand] als den Frauen bzw. ihre Kleidung [...] für die städtische Mobilität viel geeigneter [war]«.

15 *Le Moniteur de la mode* vom 5.9.1874, S. 422: »Toilettes de voyage. Costume en mohair gris de fer. [...] Veston Dandy, croisé devant, avec col et revers d'homme, en velours noir, boutons de jais, parements de velours au bas des manches, et un simple liseré noir sur les bords. – Lingerie plate fermée, en toile rayée.« Vgl. weitere Beispiele in *Le Moniteur de la mode* vom 1.12.1875, No. 579; *Journal des Demoiselles* vom Dezember 1879, No. 4236.

16 Blanc, Charles: *L'Art dans la parure et dans le vêtement*; Paris [1875], S. 293 f.

17 Sydow, Johanna von: *Moden und Toiletten-Brevier. Unentbehrliches und Entbehrliches aus dem Gebiete von Trachten und Mode, Toilette und Putz, Zierrath und Schmuck*; Leipzig [um 1877], S. 60; vgl. auch S. 143 f.

18 Ebd.

19 Zu männlich konnotierten Stileinflüssen in der weiblichen Reitkleidung seit dem 16. Jh. vgl. Mackay-Smith, Alexander / Druessedow, Jean / Ryder, Thomas: *Man and the Horse* (Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art); New York 1984; Albrecht, Juliana / Farrell-Beck, Jane / Winakor, Geitel: »Function, Fashion, and Convention in American Women's Riding Costume, 1880–1930«, in: *Dress. The Journal of the Costume Society of America* 14 (1988), S. 56–67; Wolter 1994 (wie Anm. 4), S. 103–123; Steele, Valerie: *Paris Fashion. A Cultural History*; 2., durchgesehene und aktualisierte Auflage, Oxford / New York 1998, S. 27 f.; Arnold, Janet: »Dashing Amazons: The Development of Women's Riding Dress, c. 1500–1900«, in: Amy de la Haye / Elizabeth Wilson (Hg.), *Defining Dress. Dress as Object, Meaning, and Identity* (= *Studies in Design and Material Culture*); Manchester 1999, S. 10–29; Matthews David, Alison: »Elegant Amazons. Victorian Riding Habits and the Fashionable Horsewoman«, in: *Victorian Literature and Culture* 30 (2002), S. 179–210.

20 Oft wird der Name des von 1855 bis 1932 tätigen britischen Modehauses Redfern & Sons gewissermaßen stellvertretend für elegante Damenkostüme in sportlichem Stil genannt.

21 Eine Vorreiterrolle kam diesbezüglich dem französischen Schneider und Erfinder Alexis Lavigne zu, der bereits 1841 eine entsprechende Methode publiziert hatte (vgl. Lavigne, [Alexis]: *Méthode du tailleur ou traité complet de coupe*; Paris 1841); das Werk erlebte eine Reihe von überarbeiteten und erweiterten Neuauflagen. Vgl. dazu Chenoune, Farid: *A History of Men's Fashion*; Paris 1993, S. 87 f.; Chaumette, Xavier: *Le Tailleur. Un vêtement-message*; Paris 1992, S. 75–77; Taylor, Lou: »Wool cloth and gender. The use of woollen cloth in women's dress in Britain, 1865–85«, in: de la Haye / Wilson 1999 (wie Anm. 19), S. 30–47, hier S. 34 f.

22 *Journal des Demoiselles* von 1894, No. 5008: »Costume tailleur [...] Le costume se complète, pour la rue, par la petite jaquette en pareil à grands revers et fermée de côté par une double rangée de boutons d'écaïlle brune. Les manches, très amples, sont ornées de baguettes semblables à la jupe; petites poches verticales placées devant. Ce vêtement se porte, à volonté, fermé ou ouvert négligemment sur le petit corsage qui remplace le gilet; pour l'accompagner, on met une chemisette blanche empesée.«

23 *Vademecum für Radfahrerinnen. Ein Hilfsbuch in Fragen der Fahrtechnik, der Gesundheit, der Etiquette und der Kleidung*, hg. von der Redaktion der Wiener Mode, Wien 1897, zitiert nach Wolter 1994 (wie Anm. 4), S. 164; vgl. dazu auch Kidwell, Claudia Brush / Steele, Valerie (Hg.): *Men and Women. Dressing the Part*; Washington 1989, S. 110 f.; Matthews David 2002 (wie Anm. 19), S. 203 f.

24 Dass Radfahrerinnen unter dem Rock eines solchen Kostüms – ähnlich wie in der Reitkleidung – teilweise »praktische Beinkleider« trugen, wurde toleriert, solange diese nicht öffentlich sichtbar waren.

25 Holding, T[homas] H[iram]: *Late Victorian Women's Tailoring. The direct system of ladies cutting*; London 1897 (überarbeitete Auflage der Originalausgabe, Mendocino 1997), S. 35. Dies spiegelt sich in dem berühmten Doppelporträt eines New Yorker Ehepaares *Mr. and Mrs. I.N. Phelps Stokes*, das der US-amerikanische Maler John Singer Sargent im gleichen Jahr 1897 geschaffen hat; vgl. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/12140> (Zugriff: 2.1.2023).

26 Dieser Trend galt ungeachtet der Tatsache, dass britische Webereien seit der Mitte des

19. Jahrhunderts geschlechtlich differenzierte Wollstoffe anboten: Unterschieden wurde zwischen robusten, rauen, schweren und dunklen Materialien für Männer und vergleichsweise leichteren, geschmeidigeren, farbigeren Stoffen für Frauen. Vgl. dazu grundlegend Taylor 1999 (wie Anm. 21), S. 36–39; siehe auch Chaumette 1992 (wie Anm. 21), S. 88–95.
- 27 Vgl. z.B. John Redfern, *Walking Costume*, ca. 1911; <https://collections.vam.ac.uk/item/O154075/walking-costume-john-redfern/>
- 28 Vgl. z.B. »Tailleurs« in *Journal des Demoiselles* vom 1.2.1912.
- 29 August Macke: *Modegeschäft*, 1913. Öl auf Leinwand, 50,8 x 61 cm, Münster, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kultur; August Macke: *Eine Landstraße unter Lauben*, um 1913[?]. Aquarell auf Bristolkarton, 55 x 43 cm. Privatsammlung. Vgl. Abbildungen in Meyer-Büser, Susanne (Hg.): *Macke, Macke und Delaunay. Die Schönheit einer zerbrechenden Welt* (1910–1914) (Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover); Köln 2009, S. 131, Kat.-Nr. 95, und S. 169, Kat.-Nr. 85.
- 30 Vgl. Haase, Birgit: »Moderne Ambivalenz – Damenmode im Ersten Weltkrieg aus deutscher Perspektive«, in: Adelheid Rasche (Hg.), *Krieg und Kleider 1914–1918 – Mode und Grafik zur Zeit des Ersten Weltkriegs* (Ausst.-Kat. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin); Leipzig 2014b, S. 18–37. Entsprechende militärische Stileinflüsse waren bereits für die Damenmode im 19. Jh. wahrnehmbar, z.B. beim beliebten Posamentenbesatz, den sogenannten »Brandebourgs«.
- 31 Vgl. Weber, Marianne: »Die neue Frau (1914)«, in: dies., *Frauenfragen und Frauengedanken. Gesammelte Aufsätze*; Tübingen 1919, S. 134–142.
- 32 Reznicek 1928 (wie Anm. 1), S. 24.



ADELHEID RASCHE

FRAU ODER MANN?

GENDERSPEZIFISCHE FRAGEN DER
FRÜHNEUZEITLICHEN KLEIDUNGSFORSCHUNG

Kleidung war in der Frühen Neuzeit – als die Ständegesellschaft die politische Ordnung in Europa bestimmte – ein »soziales Totalphänomen«¹. Kleidermoden wurden nicht frei vom Einzelnen gewählt, sondern waren eingebunden in Prozesse gesellschaftlicher, ökonomischer, kommunikativer und geschlechtlicher Natur.

Durch die für nahezu alle Schichten gültige Kleidergesetzgebung² waren Nutzung und Einsatz verschiedener Materialien, Farben und Typen von Kleidungsstücken sowie Schmuck detailliert geregelt. Zudem waren die erlaubten vestimentären Einzelheiten auch maßgeblich vom jeweiligen Alter und Familienstand sowie vom Anlass – Werk- oder Feiertag, Tag oder Abend – abhängig. Der persönliche Geschmack spielte eine viel geringere Rolle als heute und musste sich anderen Kriterien unterordnen. Genderspezifische Festlegungen scheinen – nach heutiger Kenntnis – wesentlich strikter gewesen zu sein als in den letzten einhundert Jahren.

Modische Kleidung und Accessoires der Frühen Neuzeit waren mithin in ein breit gefächertes Netz von Vorgaben eingebunden; und selbst deren Herstellung und Verfügbarkeit unterschieden sich vollkommen von den heute geläufigen Kreisläufen mit fertigen, in großer Zahl wählbaren Konsumgütern. Kleidung war in der frühen Neuzeit eine kostspielige Anschaffung, deren Herstellung in der Regel als Einzelstück und in Handarbeit durch professionelle Handwerker erfolgte. Die verwendeten Materialien – wie Gewebe aus Leinen, Wolle oder Seide, Wirkwaren, Borten, Knöpfe und anderes Zubehör – waren kostbare Produkte, deren Kaufpreis meist deutlich höher war als der Arbeitslohn der Handwerker. Folglich wurde Kleidung sorgsam behandelt, lange aufbewahrt, teilweise umgeändert, weitergegeben oder auf dem Sekundärmarkt verkauft.

Basis dieses Beitrags sind die Forschungen von Jutta Zander-Seidel im 2015 publizierten Ausstellungskatalog *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock*³. Dort thematisierte die langjährige Leiterin der Sammlung Kleidung und Textilien am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg bereits in der Einführung zur Lesbarkeit frühneuzeitlicher Kleidung die komplexe Thematik der geschlechtsspezifischen Zuschreibung erhaltener Kleidungsstücke und Accessoires. Sie formulierte, »dass diese Fragen nicht nur für Museumskuratoren von Bedeutung sind, sondern zudem den Cross-Gender-Diskursen der Frühen Neuzeit eine dezidiert objektbezogene Komponente hinzufügen«.⁴

Der Quellenwert historischer Originalkleidung mit ihrer jeweiligen materiellen Ausformung ist heute in der Kleidungsforschung weithin anerkannt. Kleidungsobjekte allein können jedoch nicht immer zu schlüssigen

Antworten führen, was ihre ursprüngliche Funktion, geschlechtliche Zuordnung und den gesellschaftlich-wirtschaftlichen Kontext betrifft. Hier gilt es, mit genauem Blick passende Bildzeugnisse hinzuzuziehen. Weiterhin kann die Analyse zeitgenössischer Texte, Nachlassinventare, Haushaltsbücher und Schneiderrechnungen helfen, besseren Einblick in die reale Garderobe von Frauen und Männern und deren individuelle Nutzung zu gewinnen.

Erstaunlich mutet die Tatsache an, dass in den jeweils gültigen Kleiderordnungen nahezu keine Aussagen zu finden sind, die die feste geschlechtliche Zuordnung von Kleidungsstücken thematisieren. Daraus lässt sich folgern, dass diese Festlegungen als ungeschriebenes Gesetz galten und im Allgemeinen respektiert wurden. Kleider und Röcke gehörten üblicherweise zur weiblichen Garderobe, Hosen zur männlichen. Hauben – außer Nachthauben – wurden wohl zumeist nur von Frauen getragen. Andere Kleidungsstücke sind schwieriger zuzuordnen, so etwa frühneuzeitliche Oberteile (Wämser) und Überkleidung (Schauben und Umhänge), Leinenhemden, Strümpfe oder Handschuhe. Wenn die belegbare Zuordnung in die zeitgenössische Garderobe einer konkreten historischen Person – Mann oder Frau – fehlt, können die Maße des Objektes eine Hilfe sein, das gilt allerdings nicht immer.

FALLBEISPIEL 1

Kamisole, aus feinen Seiden- und Metallgarnen von professionellen Strickern angefertigt, sind Kleidungsstücke, die im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts in größerer Zahl hergestellt und getragen wurden. Durch die komplex gestrickten Muster erhalten beide Vorderteile, das durchgängige Rückenteil und die langen Ärmel eine klare Gliederung. Die Kanten sind häufig mittels Streifen zusätzlich betont; im unteren Bereich ist gelegentlich ein Schoß angesetzt. Allein durch die kostbare Materialität, das zeitaufwendige Stricken der Muster und die enorm feine Qualität manifestiert sich, dass diese Kleidungsstücke als Luxusartikel den oberen Schichten vorbehalten waren.

Das hellrot-silberne Kamisol (Abb. 1) italienischer Provenienz ist mit einer Taillenweite von 74 cm im mittleren Bereich der in mehreren Sammlungen überlieferten Kamisole angesiedelt. Da Kamisole grundsätzlich keine ausgearbeitete Brustpartie besitzen, lässt sich heute nicht mehr beurteilen, ob das erhaltene Objekt zu einer männlichen oder weiblichen Garderobe gehört hat. Auch die Suche nach entsprechenden Bildquellen gestaltete sich bei dieser Kleidungsart bislang als komplett erfolglos: Kamisole wurden offensichtlich immer verdeckt unter der Überkleidung



1 Gestricktes Kamisol aus Seiden- und Metallfaden, Italien (?), 1. Viertel 17. Jh.

getragen und sind somit in der Porträtmalerei nicht zu sehen. Hilfreich für die Fragestellung, ob sie von Männern oder Frauen getragen wurden, sind allein einige Einträge in Kleiderinventaren⁵: So besaß beispielsweise Eleonora von Toledo 1554 in Florenz verschiedene *camiciole* aus roter Seide. Ein dem hellrot-silbernen Kamisol ähnliches Stück in der Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums in München soll »die Jacke eines bayerischen Fürsten [...] aus Landshut«

gewesen sein. Durch solche Quellen lässt sich also belegen, dass Kamisole beiden Geschlechtern zum häuslichen Komfort dienten. Vermutlich wurden sie als Halbfabrikat vorgefertigt und erst später für die konkrete Kundschaft auf die tatsächlichen Körpermaße hin angepasst.

FALLBEISPIEL 2

Seidengewebe mit Schlitzmuster, auch »zerhackte Seiden« genannt, galten mit ihren plastischen Effekten im 16. und frühen 17. Jahrhundert als Zeichen sozialer Distinktion. Ihre Herstellung war aufwendig: Mit speziellen Meißeln wurde der fertig gewebte, einfarbige Seidenstoff in regelmäßigen Abständen mit Schlitzten und Löchern versehen, wodurch eine belebte Oberfläche entstand. Bei seitlichem Lichteinfall wirkt das gehackte Gewebe dreidimensional. Zusätzlich stellt sich teilweise ein Eindruck von Zweifarbigkeit ein, der durch unterlegtes, andersfarbiges Futter noch verstärkt wird.

Insgesamt standen die zerhackten Seiden stark in der Kritik, was jedoch ihrer Beliebtheit keinen Abbruch tat. Die Kirche brandmarkte diese Stoffe als unmoralisch und nannte sie ein Teufelswerk. Andere Kritiker bezeichneten sie als ökonomische Sünde, denn das »Zerstören« der gewebten Seidenstoffe galt als unsinnige Materialverschwendung, ebenso wie die Unterfütterung mit einem zweiten Gewebe.

Wurden zerhackte Seiden von beiden Geschlechtern genutzt oder waren sie der Herrengarderobe vorbehalten? Das im Germanischen Nationalmuseum verwahrte Wams aus grünem Seidenatlas (Abb. 2), datiert um 1580/1600 und aus dem Besitz der Herzöge von Sachsen-Altenburg, belegt die Nutzung eines zerhackten Seidengewebes für einen männlichen Träger. Das Muster besteht aus rund 3 cm langen Schlitzten und aneinandergereihten feinen Punkten in Rautenform, die mit größeren Punkten als Füllung in den Stoff eingeschlagen wurden.

Als Ergebnis einer einschlägigen Recherche lässt sich konstatieren, dass der erhaltene Bestand an Originalkleidung mit zerhackten Seiden jedoch keine binäre Geschlechterzuordnung erlaubt. Unterstützt wird dieser Befund durch den Abgleich mit gemalten Männer- und Frauenporträts mit Oberkleidung aus zerhackten Geweben. So beinhaltet etwa der Darmstädter⁶ Kostümbestand eine Reihe von Frauenmiedern aus Seidengeweben mit Schlitzmustern, denen entsprechende Frauenporträts zur Seite gestellt werden können.

Somit ist diese Gewebeart kein geeigneter Anhaltspunkt, wenn es um die Zuordnung erhaltener Kleidungsstücke – wie Wämser – zur weiblichen oder männlichen Garderobe geht.

FALLBEISPIEL 3
Das Wams⁷ ist ein jackenähnliches Oberteil mit langen Ärmeln, betonter Taille und Schoß. Es wurde im 16. und 17. Jahrhundert nach Ausweis von Gemälden und von Inventaren von beiden Geschlechtern getragen und gehörte je nach Material



2 Wams aus Seidenatlas mit Schlitzmuster (Detail), um 1580/1600



3 Wams aus Seidentaft mit Schlitzmuster, um 1600

und Auszier zur Alltags- oder Festkleidung. Wie kann also vorgegangen werden, wenn es um die Zuordnung von erhaltenen Wämsern in Museumssammlungen geht, bei denen Angaben zur Provenienz fehlen und keine dazu getragene Hose oder Kleiderrock erhalten sind?

Ein grünes Wams aus Seidentaft mit einer Taillenweite von 80 cm und um 1600 datiert (Abb. 3) zeigt eine kurze, gerade geschnittene Fassung und einen hohen Stehkragen. Im Inventarbuch des Museums wurde es 1874 als »Pagenjacke« eingetragen, die

Gründe für diese Zuordnung sind heute nicht mehr nachvollziehbar. Ebenso wenig sind Details überliefert, von wem das Wams ursprünglich getragen wurde. Ob es tatsächlich einem jungen Mann gehörte, der als Page am Hof lebte, oder einem Fürstenkind männlichen oder weiblichen Geschlechts, muss mangels vergleichbarer Bild- oder Textquellen offenbleiben.

Auch bei einem weiteren Wams der Sammlung (Abb. 4) wird von jeher von einem männlichen Träger ausgegangen, selbst wenn es die geringe Taillenweite von 65,5 cm hat. Gemäß neuester Forschung könnte es sich um einen 16- bis 20-jährigen jungen Mann gehandelt haben.⁸ Aufgrund der Materialität aus Wildleder liegt eine Nutzung zur Jagd, für Kampf oder Sport nahe. Allerdings ist aus Schriftquellen bekannt, dass bei der Jagd auch weibliche Teilnehmende Lederwämser nutzten – doch fehlt für das erhaltene Stück ein konkreter Nachweis, und es muss offenbleiben, für wen das Lederwams ursprünglich angefertigt worden war. Wäre es denkbar, dass dieses kostspielige Oberteil von heranwachsenden Menschen verschiedenen Geschlechts getragen wurde? Es könnte in einer wohl situierten Familie vielleicht zuerst für einen Jungen oder ein Mädchen angefertigt und später – als es für ihn oder sie zu klein wurde – von den jüngeren Geschwistern beiderlei Geschlechts weitergenutzt worden sein.

Spannend ist die Lebensgeschichte eines Wamses mit einer Taillenweite von 75 cm, das eine Umarbeitung erfahren hat (Abb. 5). Ursprünglich dürfte es für einen männlichen Körper angefertigt worden sein. Die anfangs gerade Rückenlinie wurde zu einem unbekanntem Zeitpunkt verändert, sodass die Taillenmarkierung deutlich hervortritt und der Schoß glockig fällt. Spätestens jetzt dürfte es für eine Trägerin bestimmt gewesen sein. In der Forschungsliteratur wurde das Wams entsprechend unterschiedlich eingeordnet: Walter Fries sprach 1926 vom »Jäckchen eines jungen Mannes«⁹, Janet Arnold sah in diesem Stück 1980 ein frühes Beispiel eines »Riding Doublets« einer Frau¹⁰. Johannes Pietsch schrieb dagegen von einem »Knabenröckchen, das ursprünglich mit Hängeärmeln ausgestattet war«¹¹. Da das dazu getragene zweite Stück der Oberkleidung (Hose oder Rock) fehlt, wird man dieser androgynen Jacke wohl am besten gerecht, wenn die verschiedenen Optionen benannt werden, ohne eine finale Festlegung zu treffen.



4 Wams aus Wildleder, um 1580/1610

5 Wams aus Seidenatlas und besticktem Seidensamt, um 1630/40 mit späteren Änderungen; Rückansicht

FALLBEISPIEL 4

Der sogenannte Hohe Hut mit breiter Krempe war im 17. Jahrhundert ein häufig genutzter und dokumentierter Huttypus: Immer weist er ein hohes, teilweise gefälteltes Kopfteil und eine breite, steife oder weich gearbeitete Krempe auf. Bisweilen wurde der Hohe Hut mit einem breiten Hutband und weiterem Schmuck wie Federn oder Bändern garniert. Er konnte jedoch auch ungeschmückt bleiben, wie verschiedene Gemälde belegen. Wer trug den Hohen Hut, der im Germanischen Nationalmuseum (Abb. 6) erhalten ist – Mann oder Frau?

Traditionell waren Hüte der männlichen Garderobe zugeordnet, für Frauen galt dagegen auch noch im 17. Jahrhundert die Haube als wichtigste Kopfbedeckung. Auf diese geschlechtlich konnotierte Verteilung zielten verschiedene satirische und moralkritische Texte ab, in denen breitkremelige Hüte auf Frauenköpfen als Symbol von »Mannweibern« kritisiert werden.¹²

Dass der Hohe Hut auch im süddeutschen Raum von Frauen getragen wurde, lässt die 1669 in den *Nürnbergischen Kleider Arten* (Abb. 7) erschienene Darstellung erkennen, die drei »ehrbare Jungfrauen in Sommerkleidung« mit leichten Sommerhüten nach Männerart zeigt, die sie im



6 Hoher Hut aus Wollgewebe, um 1640/70

Übrigen über ihren Hauben tragen. Der darunter abgedruckte Text betont: »Der Hut ist ihre Hut, wann Föbus [= Sonnengott Helios]¹³ brennt und sticht.« Die breite Krempe diente somit nicht allein der Zierde, sondern bot den notwendigen Sonnenschutz zur Bewahrung einer hellen Haut, die in den oberen Ständen als Schönheitsideal galt.

Für den erhaltenen Hohen Hut mit einem Kopfumfang von 56,5 cm lässt sich heute keine geschlechtliche Festlegung treffen, da keine individuellen Trägerdetails überliefert sind.

Wie sich in den vorgestellten Beispielen gezeigt hat, ist die konkrete Festlegung von erhaltener Kleidung in vielen Fällen heute nicht mehr möglich. Es ist dafür zu plädieren, die Bestimmung als Männer- oder Frauengarderobe mit der nötigen Vorsicht vorzunehmen, wenn die individuelle Herkunft fehlt. Genaue Analysen der erhaltenen Objekte ermöglichen es teilweise, Details zu erkennen, die eine geschlechtliche Zuordnung erleichtern. Bildliche und schriftliche Quellen können Hilfestellung leisten und Zusammenhänge verdeutlichen. Dennoch sollte die kritische Kleidungsfor- schung den Mut haben, Unklarheiten offen stehen zu lassen. Denn gerade die Ambiguität mancher Stücke ist als Chance für unser Verständnis einer tatsächlich gelebten, historischen Kleidungsrealität zu sehen.



7 Drey Erbare Jungfrauen, Blatt 17 aus: *Nürnbergische Kleider Arten*, Kupferstich und Typendruck, 1669

1 So formulierte es der französische Soziologe Marcel Mauss, später übernahm René König diese Begriffe in sein Werk *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozess*. Vgl. Zander-Seidel, Jutta (Hg.): *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock* (Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg); Nürnberg 2015, S. 19, Anm. 1.

2 Vgl. Riello, Giorgio / Rublack, Ulrika (Hg.): *The right to dress. Sumptuary laws in a global perspective, c. 1200–1800*; Cambridge, Mass., 2019; Reich, Anne-Kathrin: *Kleidung als Spiegelbild sozialer Differenzierung. Städtische Kleiderordnungen vom 14. bis zum 17. Jahrhundert am Beispiel der Altstadt Hannover (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte*

Niedersachsens 125); Hannover 2005; Zander-Seidel, Jutta: »Kleidergesetzgebung und städtische Ordnung. Inhalte, Überwachung und Akzeptanz frühneuzeitlicher Kleiderordnungen«, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1993), S. 176–188.

3 Zander-Seidel 2015 (wie Anm. 1).

4 Ebd., S. 15.

5 Ebd., S. 104 f.

6 Glüber, Wolfgang / Pietsch, Johannes / Reinisch, Jutta: *Chic! Mode im 17. Jahrhundert. Der Bestand im Hessischen Landesmuseum Darmstadt* (Ausst.-Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt); Regensburg 2016.

7 Zander-Seidel 2015 (wie Anm. 1), S. 84–103.

8 Ebd., S. 92.

9 Fries, Walter: »Die Kostümsammlung des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg. Besprochen aus Anlaß ihrer Neuaufstellung im Jahre 1924«, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum* (1926), S. 3–65.

10 Arnold, Janet: »An Early Seventeenth Century Woman's Riding Doublet or Cassock«, in: *Waffen- und Kostümkunde* 22 (1980), S. 113–127.

11 Glüber / Pietsch / Reinisch 2016 (wie Anm. 6), S. 45.

12 Zander-Seidel 2015 (wie Anm. 1), S. 166 f.

13 Ebd., S. 167.

KATJA BÖHLAU

hat Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft studiert. Seit 2023 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin bei einem Projekt der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin zu Max Ernst. Ihre Dissertation beschäftigt sich mit Männlichkeiten in der Modefotografie der DDR. Sie hat an verschiedenen Projekten im Theater- und Ausstellungsbereich mitgearbeitet. Forschungsschwerpunkte sind die Geschichte und Theorie der Fotografie, Modefotografie und Kunstvermittlung.

CARLOTA CASTELLA I GUTIÉRREZ

ist Modedesigner:in in Barcelona. 2023 hat sie mit der BA-Thesis »ternura y resistencia; un tributo a la lesbianidad« ihr Studium am Institute Contemporary Design Practices der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW abgeschlossen.

LAYA CHIRRAVURU

is a design researcher and craft enthusiast with a background as a fashion designer, focused on developing social design strategies to support the fashion and lifestyle industry through research for sustainable impact. She critically examines the social and cultural meshwork of indigenous textile activities of South Asia that shape the contemporary discourse of sustainability. In her practice-based research, she explores collaborative methods to integrate digital agency with craft ecosystems, to rethink cultural preservation. Her academic interests are in the areas of self-organized ecosystems, cultural studies, and globalization flows.

MARIAMA DE BRITO HENN

ist Textil- und Modehistorikerin und seit 2023 Universitätsassistentin (Prae-doc) am Fakultätszentrum für transdisziplinäre historisch-kulturwissenschaftliche Studien, Arbeitsbereich Cultural Heritage. Sie studierte an der University of Arts London Costume Interpretation und absolvierte ihren Master in Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München, dabei setzte sie sich mit Textilien aus kolonialen Kontexten auseinander. Als Kuratorin arbeitete sie unter anderem an der Ausstellung *COOLNESS – Inszenierung von Mode im 20. Jahrhundert* (tim, Augsburg, 2022/23).

EVELYN ECHLE

ist Professorin für Kultur- und Medientheorie am Design-Department der Hochschule Pforzheim und Studiengangsleiterin an der Hochschule der Künste Bern. Sie ist Autorin dreier Bücher, einschlägiger Aufsätze sowie seit 2007 Mitherausgeberin der Fachzeitschrift *montage AV* und Mitglied im Advisory Board des DFG-geförderten internationalen Journals *Colour Turn*. Ihre Forschung konzentriert sich auf ästhetische Schnittstellen experimenteller Medienkulturen und Mediengeschichte mit einem speziellen Fokus auf Film und Mode.

LOU GATTLEN

hat am Institute Contemporary Design Practices der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW Modedesign studiert und im Februar 2023 mit einem Bachelor abgeschlossen. Der Fokus ihrer Thesis lag auf Accessoires im Kontext von Verlangen und Queerness. Schwerpunkte ihrer Arbeit sind die Auseinandersetzung mit der eigenen trans*ness, ein spielerischer Umgang mit Traditionen und Codes sowie ein Experimentieren mit Accessoires als Körpererweiterungen. Im April 2023 war sie Teil des House of Switzerland an der Milan Design Week, wo sie eine Tasche aus ihrer Bachelor-Kollektion zeigte.

ALIENA GUGGENBERGER

studierte Kunst- und Kulturgeschichte in Augsburg und Heidelberg. 2023 schloss sie ihre Promotion zum System Reformkleid und der Modeschöpferin Emmy Schoch an der Ludwig-Maximilians-Universität München ab. Seitdem arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im BMBF-Forschungsprojekt »UN/SEEN« an der Hochschule Mainz und ist in der Lehre tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Design- und Modegeschichte um 1900.

BIRGIT HAASE

ist Professorin für Kunst- und Modegeschichte / Modetheorie an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg, Department Design. Sie hat zunächst Bekleidungstechnik (FH, Diplomabschluss), anschließend Kunstgeschichte und Geschichte an der Universität Hamburg studiert, wo sie mit einer Arbeit zur Bedeutung von Bild- und Sachquellen für die historische Kleidungsforschung promovierte. Lehr- und Forschungsschwerpunkte: Europäische Kleidungs- und Modegeschichte, Modetheorie, Kunst und Mode, materielle Kleidungskultur.

ELISABETH HACKSPIEL-MIKOSCH

war Professorin für Modetheorie und Modegeschichte an der AMD Akademie Mode & Design, Fachbereich Design, der Hochschule Fresenius in Düsseldorf, bis zu ihrem Ruhestand 2023. Nach dem Abschluss als Textilingenieurin und als promovierte Kunsthistorikerin forschte sie über den transkulturellen Austausch in der Textilkunst, über die soziale und politische Funktion höfischer Kleidung und ziviler Uniformen. Nun befasst sie sich mit der ganzheitlichen Betrachtung von Nachhaltigkeit, wozu Dekolonisierung, Female Empowerment und das Sustainable Development Goal SDG 12 gehören.

LAURA HAENSLER

arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Master Design an der Zürcher Hochschule der Künste sowie als freischaffende Designerin. Sie forscht im Bereich Food, Design und Gender. Als LAUTESkollektiv realisiert sie seit 2019 mit der Komponistin Stephanie Haensler interdisziplinäre Projekte an der Schnittstelle von zeitgenössischer Musik und Design.

MELANIE HALLER

ist Professorin für Geschichte und Theorie der Mode, des Designs und der Ästhetik an der AMD Akademie Mode und Design, Fachbereich Design, der Hochschule Fresenius in Hamburg. Als ausgebildete Damenschneiderin und promovierte Soziologin forscht sie zu soziokulturellen Zusammenhängen zwischen Moden, Kleidung und Körpern. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Mode-, Körper- und Bewegungssoziologie, visuelle Kulturen, Gender Studies und qualitative Methoden.

SARAH HELD

ist Kulturwissenschaftlerin und Kunstschafterin. Sie arbeitet als PostDoc an der Akademie der bildenden Künste Wien und hat zur Materialität des feministischen Widerstands promoviert. Interventionsstrategien gegen die Herrschaftskategorien *class*, *gender* und *race* gehören ebenso zu ihren Forschungsschwerpunkten wie die »Umformierungen extrem Rechter in Mode, Feminismus und Popkultur«. Feministisch-künstlerisch interveniert sie mit dem Aktionskollektiv »Aufstand der Schwestern«.

LARISSA HOLASCHKE

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Fachrichtung Trends & Identity im Departement Design der Zürcher Hochschule der Künste. Sie beschäftigt sich mit Phänomenen des gesellschaftlichen Wandels, Politiken des Designs und sich wandelnden Identitätskonstruktionen. Seit 2017 veranstaltet sie den Gender Salon, ein Forschungs- und Veranstaltungsformat, in dem sie Gender- und Diversityaspekte im Design untersucht und darin Zukunftsperspektiven exploriert. Es wird über Alltagsdinge, Designobjekte und Lifestyleprodukte diskutiert, spekuliert, und gängige Designpraktiken werden hinterfragt.

JONAS KONRAD

ist Modedesigner und freischaffender Gestalter. Nach dem Bachelorstudium Mode an der Hochschule Pforzheim – Fakultät für Gestaltung absolvierte er das Masterprogramm Fashion Design am Institut Français de la Mode in Paris. In seinen konzeptionellen Arbeiten beschäftigt er sich mit gesellschaftskritischen Fragestellungen zu Themen wie Identität, Männlichkeiten und Gender und bewegt sich dabei an der Schnittstelle von Kunst, Performance und Mode.

NILS AMADEUS LANGE

ist Künstler, Performer und Dozent. Nach seinem Theaterstudium an der Hochschule der Künste Bern erweiterte er seine Theaterpraxis mit Fokus auf Tanz und Performance und entwickelte zahlreiche Projekte in Zusammenarbeit mit bildenden Künstler*innen. Im Zentrum steht dabei der Körper als Mittel zur Dekonstruktion von Konventionen, sozialen Modellen und Gender-Stereotypen. Seine Arbeiten wurden an diversen Orten gezeigt, u.a. in Basel, Bern, Zürich, Genf, Lausanne, Warschau, Wien, Berlin und San Francisco.

DOROTHEA NICOLAI

studierte Kostüm an der Hamburger Fachhochschule für Gestaltung nach einer Schneiderlehre in München. Sie ist freie Kostümbildnerin für Oper und Tanz, Lehrbeauftragte an der AMD München für Kostümgeschichte und Textile Technology und hält regelmäßig Vorträge zum Themenkreis Theater und Mode. Sie ist Mitglied bei ICOM IC Costume und arbeitet als Übersetzerin bei dem digitalen Projekt »Textil-Trainer« der Universität Chemnitz. Sie war Direktorin für Kostüm und Maske bei den Salzburger Festspielen, den Bayreuther Festspielen und am Opernhaus Zürich. Ihr Anliegen ist es, wissenschaftliche Recherche und handwerkliches Denken zu verbinden. »Everything is Costume«.

VERENA POTTHOFF

ist Dozentin an der Pädagogischen Hochschule Karlsruhe für Modetheorie sowie an der Hochschule Kaiserslautern im Studiengang Virtual Design für Mode im virtuellen Raum. Als Modedesignerin und Kulturwissenschaftlerin erforscht sie theoretisch und in künstlerischen Projekten kulturelle Fragestellungen von Mode. Ihre Schwerpunkte sind neben den Fragen der Identität insbesondere die phänomenologische Bedeutung von Mode, die Relation zwischen Körper, Kleidung und Raum sowie aktuell die Interdependenzen zwischen Mode, Digitalität und Künstlicher Intelligenz.

ADELHEID RASCHE

ist seit 2017 Sammlungsleiterin für Textilien, Kleidung und Schmuck am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Sie studierte Kunstgeschichte und Romanistik und leitete von 1990 bis 2016 die Lipperheidesche Kostümbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin. Sie kuratierte zahlreiche Ausstellungen und publizierte entsprechend international. Forschungsschwerpunkte sind Textilien und Mode im 18. Jahrhundert, Modeillustration und -fotografie sowie der deutsch-französische Modeaustausch.

ANNA-BRIGITTE SCHLITTLER

hat Kunstgeschichte, Geschichte der Neuzeit und Philosophie studiert. Seit 2003 ist sie Dozentin für Designgeschichte und -theorie an der Zürcher Hochschule der Künste (Department Design / Trends & Identity; Departement Kulturanalysen und Vermittlung / Art Education) sowie seit 2018 Lehrbeauftragte an der F+F Schule für Kunst und Design, Zürich. Forschungsschwerpunkte sind Modedesign im industriellen Kontext sowie Mode und postkoloniale Theorien.

WIEBKE SCHWARZHANS

studierte Bildende Künste sowie Psychologie und Gender Studies in Hamburg und Wien. Sie promovierte künstlerisch-theoretisch an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, gefördert von der Heinrich-Böll-Stiftung und Pro Exzellenzia plus. In ihrer künstlerischen Forschung interessieren sie queer-feministische Perspektiven auf implizite Codierungen des Materials, Displays der Konsumkultur sowie Psychoanalyse, Mode- und Fetischismus-Theorien.

ELIF SÜSLER-ROHRINGER

studied Visual Arts and Visual Communication Design (BA, MA), Sabanci University (Istanbul), and textile-art-design (MA), Kunstuniversität Linz. She is a PhD student at the Design History and Theory department, University of Applied Arts (Vienna). She currently focuses on material

cultures, and post-migration history of cloth making in Germany and Austria. Awards: Gender Studies Association Austria (2022), Austrian Academy of Sciences Doc-Team Fellowship.

KATHARINA TIETZE

ist seit 2006 Professorin an der Zürcher Hochschule der Künste und leitet dort die Fachrichtung Trends & Identity. Sie wuchs in Ostberlin auf, studierte Bekleidungsdesign an der Hochschule der Künste Berlin und arbeitete anschließend als Kostümbildnerin. Neben der Lehre forscht sie zum Thema Modegeschichte im Spannungsfeld von Alltagskultur und Identität.

JÖRG WIESEL

ist Leiter des BA-Studiengangs Mode-Design der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW. Mitglied des Sounding Boards »Critical Diversity Literacy« FHNW. Studium der Theater- und Literaturwissenschaft in München; Promotion zum Dr. phil. an der Uni Basel; Habil. FU Berlin; Regiehospitant und -assistent am Schauspiel Dortmund; Mitgründer des Arbeitskreises zur Erforschung von Rassismus und Fremdenfeindlichkeit (Ev. Studienwerk Villigst und Bundesministerium für Bildung und Forschung / Bonn).

JONAS KONRAD – DAS NEUE BLAU

S. 38 Abb. 1, 2 Jonas Konrad

MARIAMA DE BRITO HENN – FEMALE MASCULINITY

S. 45 Abb. 1 <https://www.youtube.com/watch?v=2h5JO2sJ3kw>; S. 46, Abb. 2 <https://www.youtube.com/watch?v=YFLt1lhbtKM>; S. 49, Abb. 3 <https://www.youtube.com/watch?v=OqEksaLoZYQ>; S. 49 Abb. 4 <https://www.youtube.com/watch?v=tRt7rYoHThs>; S. 50 Abb. 5, 6 <https://www.youtube.com/watch?v=qEfYSU689mw>; Alle angegebenen Links: Zugriff: 7.4.24

CARLOTA CASTELLA | GUTIÉRREZ, LOU GATTLEN, NILS LANGE, JÖRG WIESEL – PER/TRANS_FORMING FASHION

S. 55, Abb. 1 © HGK Basel; S. 56, Abb. 2, 3 © HGK Basel; S. 58, Abb. 4, 5 © HGK Basel; S. 59, Abb. 6 © HGK Basel

LAURA HAENSLER, LARISSA HOLASCHKE – SLEEPING BEAUTY

S. 72 Abb. 1 https://www.youtube.com/watch?v=rlvweRtK58&ab_channel=DixieD%27Amelio; S. 72 Abb. 2 <https://whatever.co/work/wfh-jammies/>; S. 73 Abb. 3 <https://luxurylondon.co.uk/style/hers/luxury-loungewear-womens/>; S. 74 Abb. 4 Foto: Museum für Gestaltung Zürich, Plakatsammlung, ZHdK; S. 76 Abb. 5 <https://www.youtube.com/watch?v=bEAj24RPro49>; S. 76 Abb. 6 <https://www.youtube.com/watch?v=XAwTAvzxHk8>; S. 77 Abb. 7 Foto: Museum für Gestaltung Zürich, Plakatsammlung, ZHdK; S. 77 Abb. 8 <https://www.youtube.com/watch?v=Jmg4xveJoUs>; S. 78 Abb. 9 <https://i.pinimg.com/originals/11/57/2e/11572e44a088bf874950d7ec50be1667.jpg>; S. 79 Abb. 10 © Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc., <https://www.imdb.com/title/tt0368975/>; S. 79 Abb. 11 https://www.youtube.com/watch?v=sYO6j_D8cg8&ab_channel=UniversalPictures; Alle angegebenen Links: Zugriff: 24.2.23

SARAH HELD – FEMINISMUS IST KEIN LABEL

S. 87 Abb. 1 Foto © Sarah Held

VERENA POTTHOFF – MODE ALS EMANZIPATORISCHE PRAXIS?

S. 97 Abb. 1 Foto: Isabelle Dingler; S. 98 Abb. 2 Foto: Fara Feline; S. 99 Abb. 3 <https://www.instagram.com/p/CS13BmMDvRs> (Zugriff: 31.1.2023)

LAYA CHIRRAVURU – LOCATING SYNERGIES

S. 103–107, 109 Abb. 1–6 Fotos: Akanksha Singh, 2013

EVELYN ECHLE – STREAMING GENDER

S. 115, 117, 118 Abb. 1–4 © Netflix / Sex Education.

MELANIE HALLER – FRAUENSACHE(N)?

S. 124 Abb. 1 The Suffragettes Collection; ID: 5082/1685, © Museum of London; S. 127 Abb. 2 © Bpk, IMEC, Fonds MCC, Gisèle Freund

ELISABETH HACKSPIEL-MIKOSCH – CHOLITAS

S. 133 Abb. 1 Felipe Guaman Poma de Ayala: »El primer nueva corónica y buen gobierno« (Die erste neue Chronik und gute Regierung), 1600–1615, Manuskript, Det Kongelige Bibliothek, Kopenhagen, (GKS 2232 kvart) S. 177 [179], S. 223 [225] S. 132 online: <http://www.5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm> (Zugriff: 9.1.2023); S. 134 Abb. 2 aus: Alcides D'Orbigny / J.B. Eyriès: »Viaje a las dos Américas, Asia y Africa«, Barcelona 1842, S. 31; S. 135 Abb. 3 Foto: Frank George Carpenter / © Carpenter's World Travel / Library of Congress Washington; S. 136 Abb. 4 Foto: Catherine Wenk / mit freundlicher Genehmigung von epd-bild; S. 137 Abb. 5 Foto: Eduardo Leal / mit freundlicher Genehmigung des Künstlers; S. 138 Abb. 6 Foto: Eduardo Leal / mit freundlicher Genehmigung des Künstlers; S. 139 Abb. 7 Foto: Juan Karita / mit freundlicher Genehmigung von dpa Picture Alliance

ELIF SÜSLER-ROHRINGER – BURDA KADIN (WOMAN)

S. 146 Abb. 1 Burda Moden, June 1981, © Verlag Aenne Burda, S. 18; S. 147 Abb. 2 Burda Moden, November 1981, S. 6–7, © Verlag Aenne Burda; S. 148 Abb. 3 Burda Kadın, issue 12, June 1981, S. 28, © Verlag Aenne Burda; S. 149 Abb. 4 Burda Kadın, issue 33, March 1983, S. 6, © Verlag Aenne Burda; Abb. 5 Burda Kadın, issue 21, March 1982, S. 8, © Verlag Aenne Burda; S. 150 Abb. 6 Burda Kadın, issue 12, June 1981, S. 8–9, © Verlag Aenne Burda

KATJA BÖHLAU – IN TRENCH UND SAKKO

S. 157 Abb. 1, 2 Fotos: Günther Rössler; S. 159 Abb. 3 Foto: Ute Mahler; S. 162–163 Abb. 4 Fotos: Ute Mahler; S. 164 Abb. 5 Fotos: Ute Mahler

KATHARINA TIETZE – FRAUENBERUFE?

S. 168 Abb. 1 ZHdK / Archiv, Fotograf:in unbekannt; S. 170 Abb. 2 Das Werk 15/1928 S. 237; Abb. 3 ZHdK/Archiv, Fotograf:in unbekannt; S. 173 Abb. 4 Johanna Morel von Schulthess: Elsi Giauque, Bern 1997 S. 18; S. 174 Abb. 5 Foto: Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbesammlung, ZHdK; Abb. 6 Foto: Hans Finsler, ZHdK / Archiv; S. 175 Abb. 7 Foto: Museum für Gestaltung Zürich, Designsammlung, ZHdK

ALIENA GUGGENBERGER – ZWISCHEN KÜNSTLERKLEID UND EIGENKLEID

S. 183 Abb. 1 Neues Wiener Witzblatt, 30.3.1901, Kunstmuseen Krefeld S. 140, Abb. 174.; S. 184 Abb. 2 <https://www.dailyartmagazine.com/the-last-craftsman-exploring-henry-van-de-velde-and-the-passage-of-modernism> (Zugriff: 14.2.2024); S. 185 Abb. 3 Mittheilungen des Allgemeinen Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung 1897/10, S. 89; S. 186 Abb. 4 Album moderner, nach Künstlerentwürfen ausgeführter Damenkleider, Krefeld 1900, Tafel 21; S. 188 Abb. 5 Die neue Frauentracht 1905/4, S. 60; S. 189 Abb. 6 Neue Frauenkleidung und Frauenkultur 1911/4, S. 40

DOROTHEA NICOLAI – HOSENROLLE

S. 196 Abb. 1, 2 © KHM-Museumsverband, Theatermuseum; S. 197 Abb. 3, 4 © KHM-Museumsverband, Theatermuseum; S. 198 Abb. 5 © KHM-Museumsverband, Theatermuseum; S. 199 Abb. 6 © Sammlung Mansdorf; S. 201 Abb. 7, 8 Fotos: Dorothea Nicolai; S. 202 Abb. 9 <https://www.gc2b.co/pages/gc2b-binders> (Zugriff: 24.3.2024); S. 203 Abb. 10 <https://www.amazon.co.jp/キョウエツ-KYOETSU-日本製ブラジャー-抗菌・防臭加工-フロントファスナー/dp/B00BSOEQWK> (Zugriff: 24.3.2024)

ANNA-BRIGITTE SCHLITTLER – ZU PFERD

S. 206 Abb. 1 Bibliothèque nationale de France, IFN-10321767, <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb419382337> (Zugriff: 31.1.2024); S. 207 Abb. 2 Sammlung Kamer/Ruf; S. 208 Abb. 3 The Horsewoman, 1903, S. 91–93, <https://www.gutenberg.org/files/26318/26318-h/26318-h.htm> (Zugriff: 31.1.2024); S. 210 Abb. 4 Bibliothèque nationale de France, FRBNF426927, <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb42692771k> (Zugriff: 31.1.2024); S. 212 Abb. 5 Journal des Demoiselles, Août 1867, 35e année, No. 8, Paul Lacourrière, after Emile Préal, 1867, Sammlung Geertruida M. P. Brouwer / Rijksmuseum, Amsterdam, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-2009-3514> (Zugriff: 31.1.2024); Abb. 6 Ella Strong Denison Library / The Claremont Colleges Digital Library, <https://ccdcl.claremont.edu/digital/collection/fpc/id/346/rec/120> (Zugriff: 31.1.2024); S. 215 Abb. 7 Foto: Christina Broom © Museum of London, <https://collections.museumoflondon.org.uk/online/object/436961.html> (Zugriff: 31.1.2024); S. 216 Abb. 8 The New York Public Library. (1890). Retrieved from <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e1-1e74-a3d9-e040-e00a18064a99> (Zugriff: 31.1.2024)

BIRGIT HAASE – »DER VER»HERR«LICHUNG ENTGEGEN«

S. 220 Abb. 1 Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Scan aus Rasche, Adelheid/Wolter, Gundula (Hg.), Ridikül! Mode in der Karikatur 1600 bis 1900 (Ausst. Kat., Kunstbibliothek,

Staatliche Museen zu Berlin); Berlin/Köln: SMB-DuMont 2003, S. 108; S. 221 Abb. 2 Privatbesitz; S. 223 Abb. 3 Privatbesitz; S. 225 Abb. 4 Public Domain: https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.griviere.com%2Fjdd%2Fjdd1894%2Fjdd1894_5008_x.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url (Zugriff: 14.2.2024); S. 226 Abb. 5 Sammlung Martin Kamer, Zug/Schweiz; S. 227 Abb. 6 Amsterdam, Rijksmuseum, Public Domain: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.483813> (Zugriff: 14.2.2024)

ADELHEID RASCHE – FRAU ODER MANN?

S. 236 Abb. 1 T3170; S. 237 Abb. 2 T4256; S. 238 Abb. 3 T1635; S. 239 Abb. 4 T27; Abb. 5 T2357; S. 240 Abb. 6 T36; S. 241 Abb. 7 Lr 166/3; Alle Abbildungen Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Fotos: Monika Runge

