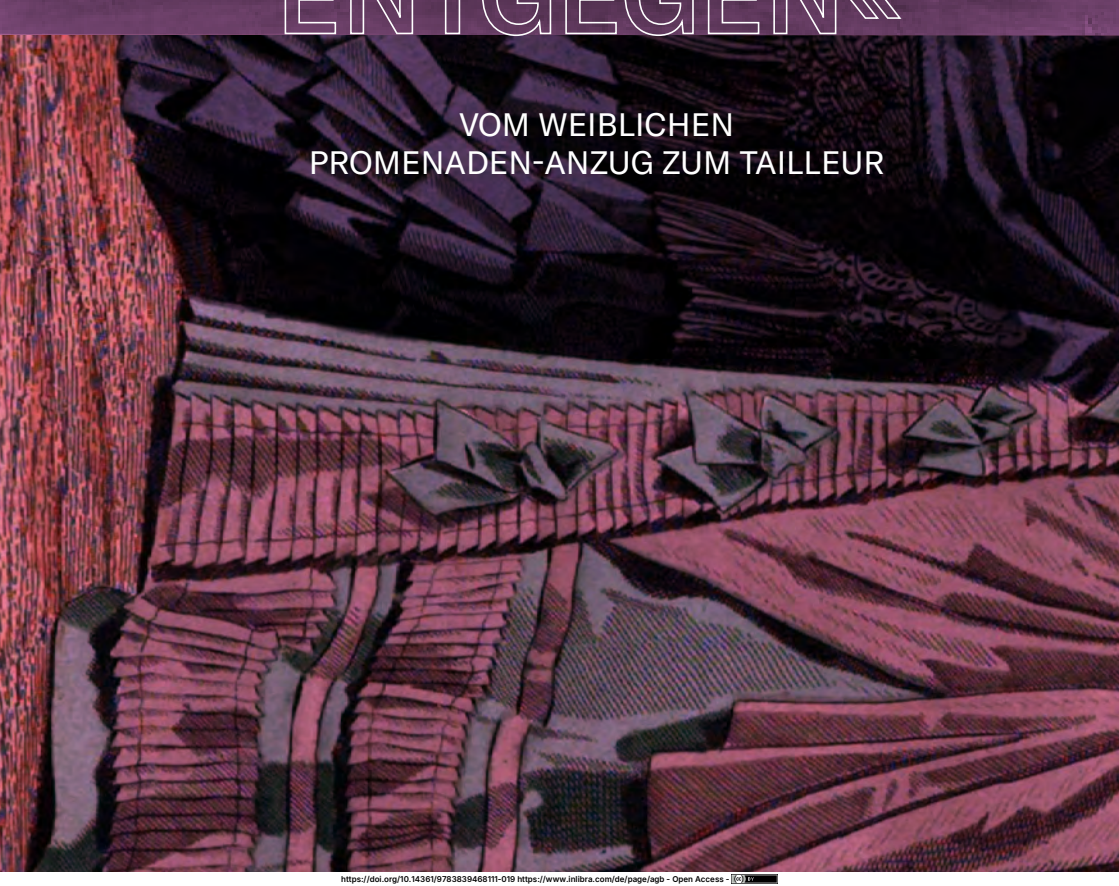




BIRGIT HAASE

»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 wenngleich der zwischengeschlechtliche Kleidungsstausch 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 feminisierten Silhouette im Stil des Zweiten Rokoko: dem ausladenden Krinolinrock, durch den die Trägerinnen nach zeitgenössischem Verständnis ungebührlich viel Raum für sich beanspruchten.⁵ Das wurde als Ausdruck weiblichen Geltungs- bzw. Machtstrebens und potenzielle Bedrohung der bestehenden Gesellschaftsordnung 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 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 Volantocks. 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 Kleidungsaschen 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 Krinolinienrock.⁷ Im selben Jahr malte Édouard Manet, der als ein Vertreter der avantgardistischen *nouvelle peinture* Motive des modernen



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

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 Fasson 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 Kleidungsvorschriften, 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 hierangeführten 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 eisen-grauem Mohair genannt (Abb. 3, links), dessen Oberteil im Beigleittext 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-sich-selbst-verlassen [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 Schnittersysteme 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 Schildpattnöpfe 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 mokaanter, 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 mit der Einführung des Frauenwahlrechts 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 tradiert Geschlechtergrenzen durch die Integration traditionell männlich konnotierter Garderobeelemente.



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 »Verdämlichung« 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 Raumgestaltung 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 boutonnieres 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 Modernarheiten. 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 / Druesedow, 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 Horse-woman«, 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, Thomas 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.

