

Sabine Hirzer

Der Anzug im Porträt

Kleidung und Inszenierung des Selbst

böhlau



Sabine Hirzer

Der Anzug im Porträt

Kleidung und Inszenierung des Selbst

BÖHLAU

Veröffentlicht mit Unterstützung durch:
Land Steiermark
Stadt Graz



Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2024 Böhlau, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schönningh, Brill Fink,
Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau
und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildungen: Linolschnitte, Sabine Hirzer, 2023
Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Korrektur: Vera M. Schirl, Wien
Satz: le-tex publishing services, Leipzig

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com
ISBN 978-3-205-21896-8

Meinen lieben Eltern,
Anni und Hermann

Inhalt

Vorwort	13
1. Einführung	15
Positionierung im Selbstbildnis.....	16
Selbstdarstellung und Selbstverständnis der Künstler*innen	17
Zur Kleidung im Bild	18
Überblick.....	20
2. Die Revolution gebiert den Anzug.....	23
Männermode vor der Französischen Revolution	23
Die Bedeutung der Französischen Revolution für die Entwicklung des bürgerlichen Männerkostüms.....	29
Konfektion und Kleidungsindustrie.....	39
Wandlung im Selbstverständnis des bürgerlichen Mannes	40
3. Das vielfältige 19. Jahrhundert – die Entwicklung des Anzugs	46
Arbiter elegantiarum – Der Dandy	46
Der Arbeits-Anzug.....	53
Der Unternehmer im Arbeitsanzug	56
Impressionistische Avantgarde in Großstadtmanier	58
4. Das vielfältige 19. Jahrhundert – Zivilisationskritik im Künstlerkleid	63
Orientalismus als Form des Kolonialismus	63
Der Reformgedanke in der Kleidung	64
Das Künstlerkleid	66
5. Das vielfältige 19. Jahrhundert – Abgrenzung zur Gesellschaft	73
Farbe – im Auftrag Ihrer Majestät	73
Kleinigkeiten mit großer Wirkung	74
Farbenfrohe Kritik an der Kunstszene.....	79
6. Die Jahrhundertwende im feinen Zwirn	85
Im Anzug gegen Diskriminierung.....	85
Der Anzug aus einem Guss	86

	Selbstverständlich gut gekleidet	87
	Selbstbildnis mit nacktem Modell	92
7.	Subversive Hemdenlosigkeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts	95
	Denn sie wissen genau, was sie tun	95
	Das T-Shirt im Selbstporträt	97
	Vor der – bürgerlichen – Garde	101
8.	Abstrahierende Tendenzen im Selbstbildnis	102
	Die Auflösung des Anzugs	102
	Die Zersetzung des Selbst – Abstraktion im Anzug	104
	Der Anzug à la mode de Balla	109
9.	Avantgarde, anzüglich	113
	Freiheit durch Blöße	113
	Verhüllt und unverhohlen	114
10.	Die Bedeutung des Ersten Weltkriegs für die Männermode	120
	Meine Kleidung erzählt vom Krieg	120
	Der entindividualisierte Soldat	122
	Der Mann als „Arbeiter“ des Krieges	123
11.	Avantgarde der Zwischenkriegszeit	125
	Gentlemen of Bacongo	125
	Uniformität in der Gruppe	126
	Der Anzug in der Zwischenkriegszeit	127
	Die soziale Mobilität der 1920er Jahre	128
12.	Der Herrenanzug an der Dame	134
	Die Unaussprechliche	134
	Wer hat hier die Hosen an?	135
	Der Damenanzug nach dem Ersten Weltkrieg	137
	Die Garçonne	138
	Selbstbestimmt im Anzug	140
13.	Das Spiel mit Identitäten – Zweiter Weltkrieg	143
	Swing it, baby – Widerstand im Anzug	143
	Gleichschaltung im Zweiten Weltkrieg	145
	Nachkriegszeit: Anonymität im Anzug	146

14. Der Anzug – konform oder pop?	149
Selfie <i>avant la lettre</i>	149
Männermode in der 68er-Bewegung	150
Bunte Kunst im grauen Anzug.....	151
Let it pop	154
Individualität für die Masse: Jeans	155
15. Don't mess with me	160
Dressed for Success – Der Power-Suit der 1990er Jahre	160
Kleidung mit Aura	162
16. Performance im Anzug	164
Slim-Fit und Politik in Farbe	164
Das Selbst als Spiegel der Gesellschaft	166
17. Schlusswort.....	171
Literatur	175
Modetheorie und -geschichte	175
Selbstporträt.....	178
Monographien.....	181
Kunstgeschichte und Geschichte allgemein	186
Bildernachweis.....	189
Personenregister	193
Sachregister	195

There is a higher power
It's fashion

Tan France

Vorwort

Warum eigentlich ausgerechnet der Anzug?

Mein Interesse für Mode und ihre Gestaltungsmöglichkeiten erwachte schon in jungen Jahren, wovon unzählige Fotografien zeugen. Das größte Dankeschön meiner Mutter für die Freiheit, die sie mir ließ, meine kreativen Kleidungszusammenstellungen in die Welt zu tragen, trotz fragender Blicke Umstehender. Mama, Du bist die Beste!

Heranwachsend haben mir Männer immer ein wenig leidgetan, weil ich gar so wenig Repertoire in ihrer eleganten Garderobe sah. Dafür war ich schon immer voll Bewunderung für diejenigen, die es wagten, über Schwarz-Grau-Blau hinauszugehen und sich in andere Farben oder Muster kleideten. Heutzutage beneide ich Männer manchmal um ihre Optionen – nicht um die Eintönigkeit, sondern um die Funktionalität von Männermode (die Hosen haben tiefere Taschen!) und um die kompromisslose Schneiderkunst, die hinter der Entwicklung des Anzugs steckt. Meinem Vater verdanke ich unzählige Ausflüge zum Herrenausstatter, wo ich mit zunehmender Faszination begann, Männerkleidung für mich zu entdecken – sehr zur Verwunderung der Verkaufspersonen und nichtsdestotrotz zur Freude meiner Eltern. Papa, Du bist der Beste!

Bei meiner Arbeit als Kunsthistorikerin in der Beschäftigung mit Selbstporträts und der Geschichte von Mode und Kostüm – die beiden absolut spannendsten Kategorien – fand ich es verblüffend, dass sich so viele Künstler im Anzug selbst darstellen – sie, die alle Möglichkeiten gehabt hätten, wenn auch nicht bekleidungstechnisch, dann zumindest malerisch. Auch faszinierten mich Künstlerinnen, die sich im Anzug zeigen – weil hier nochmal eine gänzlich andere Dimension zum Tragen kommt und quasi die Geschichte des Feminismus mitgeschrieben wird.

Dass es mir möglich war, mein Wissen in diese Richtung zu vertiefen, verdanke ich vielen Personen. Zuallererst möchte ich diejenigen nennen, die mich in meiner Ausbildung und Passion begleitet, unterstützt und beeindruckt haben, *in order of appearance*: Anna Jenner, Ursula Oberrauner, Gerda Buxbaum, Silke Geppert, Johann Konrad Eberlein, Edgar Lein, Margit Stadlober, Barbara Schrödl, Elke Gausele, Sabine Flach, Adelheid Rasche, Julia Burde, Scott Myerly, Valerie Steele. Vielen Dank auch an den Böhlau-Verlag für die gute Zusammenarbeit! Außerdem danke ich dem Land Steiermark und der Stadt Graz für die Ermöglichung der Publikation – Juhu! Für die überaus großzügige zur Verfügung Stellung des Bildmaterials danke ich herzlich dem Musée Gustave Courbet, der Gustav Klimt Privatstiftung, dem Muzeum Narodowe w Warszawie, dem Musée de Picardie, dem Kunsthaus Zürich,

dem Kunstmuseum Basel, dem Kunstmuseum aan Zee Oostende, der Staatsgalerie Stuttgart, dem Archiv Franz West und Estate Franz West, Sarah Lucas und Sadie Coles Gallery, Cindy Sherman und Hauser & Wirth, und ganz besonders Eva Heugenhauer und Ian Reid.

Für die lebensnotwendige Ablenkung danke ich meinen lieben Freund*innen (Alex, Snoopy, Berni, Blaž, Elisabeth, Julia – und alle andren!), den Lindy Cats, dem Waldmeister des Oberlandes, Gerwin Heber, und der erweiterten Familie, aka Hirzers und Maiers, sowie Toto und Wuz.

Unverzichtbar waren Hinweise, Vorschläge und Korrekturen, sowie die Zeit und Liebe von Sabine Klinger und Mario Huber, Kristina Gorke und Gerhard Prossliner. Ohne Euch wäre das Buch nicht, was es ist.

Doch wäre dieser Wahnsinn nie zu Stande gekommen ohne die allumfassende Unterstützung durch meine lieben Eltern, Anneliese und Hermann.

Tausend Dank für Eure Geduld und Euer Verständnis!

1. Einführung

Der Anzug im Selbstporträt ist im weitesten Sinn die Kategorie, zu der das vorliegende Buch entstanden ist. Zahlreiche Exkurse und ergänzende Erläuterungen anderer Kleidungsstücke markieren als Leerstellen das Fehlen des Anzugs und spiegeln ihn dadurch wiederum wider – denn gerade die Absenz einer Sache kann dazu dienen, sie hervorzuheben. Ausgangspunkt der Betrachtungen ist Westeuropa, dem ist auch die Auswahl der Positionen geschuldet. Wäre ich woanders geboren, wäre ich anders aufgewachsen, hätte ich eine andere Bildung erfahren, wäre der Fokus ein anderer. Ich bitte die geeigneten Leser*innen, das Buch von diesem Blickwinkel aus zu verstehen – ich erhebe keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, sondern präsentiere meine Erkenntnisse und Entdeckungen, durch die Brille einer österreichischen Kunsthistorikerin gesehen.

Die kunsthistorische Diplomarbeit „Die Uniformierung des Manns-Bildes. Zur Kleidung im Selbstporträt des 19. und 20. Jahrhunderts“, 2013 an der Universität Graz eingereicht, liegt diesem Buch zugrunde. Aus Bildrechtsgründen konnten in der Diplomarbeit mehr Bilder gezeigt werden als in dieser Veröffentlichung. Ich hoffe jedoch, das Fehlen durch lebhaft Beschreibungen ausgleichen zu können. Bevor die einzelnen Positionen kurz vorgestellt werden, möchte ich eine allgemeine Einführung geben, außerdem werde ich grundsätzliche Erläuterungen der Kategorien Positionierung im Selbstbildnis, Selbstdarstellung und Selbstverständnis der Künstler*innen und Kleidung im Bild vornehmen, um eine gemeinsame Ausgangslage zu schaffen. Dem folgt ein kurzer Überblick über die künstlerischen Positionen, die behandelt werden.

Bei der Betrachtung der Literatur über Selbstporträts zog eine mir kurios erscheinende Tatsache meine Aufmerksamkeit auf sich: Ausgesprochen viele Künstler und vereinzelte Künstlerinnen hatten sich in ihrer Selbstdarstellung entschieden, im bürgerlichen Herrenanzug aufzutreten. Dies weckte meine Neugier: Warum sollten sich gerade fortschrittliche Maler und Malerinnen des 19., 20. und sogar des 21. Jahrhunderts, die im Allgemeinen als Avantgarde verstanden bzw. rezipiert werden, in der „puritanischen Zwecktracht“¹ des Bürgers abbilden?

Im Zuge einer ersten Analyse fiel mir auf, dass sich diese Porträts trotz gleicher Kleidungswahl und ähnlicher Posen keineswegs entsprechen, sondern manchmal auf mehr, manchmal auf weniger subtiler Weise interessante Geschichten über die

1 Gundula Wolter, Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose, Marburg 1988, 171.

Einstellung und die gesellschaftliche Positionierung der Dargestellten zu erzählen wissen – und dies vermitteln die Künstler*innen neben der gewählten Umgebung und Haltung vor allem über ihre Bekleidung. Dabei interessierten mich weniger die schnitttechnischen Veränderungen des Kleidungsstückes, sondern der Zusammenhang der Kleidung mit politischen, sozialen und ökonomischen Entwicklungen. Denn Mode entsteht nicht im Vakuum, sie ist getragene politische Meinung, zur Schau gestellte wirtschaftliche Situation und Kunstwerk zugleich – und das direkt auf der Haut. Außerdem gewähren in der Betrachtung der Jahrhunderte nach der Französischen Revolution die Selbstdarstellungen – und hier gerade jene, welche in Opposition zur Tradition entstanden – einen Einblick in die umfassende Uniformierung des Mannes aller Gesellschaftsschichten. Zu diesem Zweck wurden in topographischer Ordnung einzelne relevante Positionen ausgewählt, an denen exemplarisch der Zugang zum zeitgenössischen Modediktat untersucht wird. Die folgende chronologische Auswertung dient dazu, in der Entwicklung der europäischen Gesellschaftsstruktur die Modifikationen der männlichen Bekleidung zu akzentuieren. Dabei lag der Fokus jedoch nicht darauf, eine kostümhistorische Abhandlung des Anzugs² zu schreiben, sondern die Rezeption des jeweiligen Modenvorbilds in den Selbstdarstellungen der ausgewählten Künstler*innen unter die Lupe zu nehmen.

Positionierung im Selbstbildnis

Die Gründe für Selbstdarstellungen sind ebenso mannigfaltig wie ihre Protagonist*innen.³ Doch lässt sich die Tendenz konstatieren, dass die Gattung neben

2 Für umfangreiche Abhandlungen über die männliche Bekleidung siehe u. a. Wolter 1988 und auch Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1997; Sabina Brändli, *Der herrlich biedere Mann. Vom Siegeszug des bürgerlichen Herrenanzuges im 19. Jahrhundert*, Zürich 1998 (phil. Diss. Zürich 1996); Julia Burde, *Die Begradigung der Taillenkontur in der Männermode*, Bielefeld 2019 und Anne Hollander, *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung* (aus dem Amerik. von Nele Löw-Beer), München ²1997 berücksichtigen in ihren Ausführungen hauptsächlich die letzten 200 Jahre.

3 Für eine allgemeine Einführung bzw. einen Überblick über die Thematik siehe u. a. Volker Adolphs, *Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln 1993 (phil. Diss. Aachen 1990); Pascal Bonafoux, *Der Maler im Selbstbildnis* (aus dem Franz. von Hanna Wulf), Genf 1985; Frances Borzello, *Wie Frauen sich sehen. Selbstbildnisse aus fünf Jahrhunderten* (aus dem Engl. von Karin Tschumper), München 1998; Omar Calabrese, *Die Geschichte des Selbstporträts* (aus dem Ital. von Elisabeth Wünsche-Werdehausen), München 2006; Manuel Gasser, *Das Selbstbildnis. Gemälde großer Meister*, München ²1979; *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*, Siegmund Holsten (Hg.), Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 1978, Hamburg 1978; „Jeder Künstler ist ein Mensch!“ *Positionen des Selbstportraits*, Karola Kraus (Hg.), Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2010, Köln 2010; Marsha Meskimmon, *The Art of Reflection. Women Artists' Self-*

dem Wunsch nach Selbstbefragung – entsprechend der Geisteshaltung – auch stilistischen Vorlieben unterworfen ist. Ab dem 20. Jahrhundert auftretende abstrahierende Strömungen sind aufgrund ihrer Philosophie weniger dem Abbild zugeneigt als andere.⁴ Jedoch nicht die realistische Wiedergabe einer Künstler*in, sondern die Auswahl ihrer Garderobe im Selbstbildnis bestimmte über die Aufnahme in dieses Buch. So wird im Folgenden die Anpassung der Kleidung an die männliche – und in manchen Fällen weibliche – modische Norm bzw. eine mögliche Abweichung untersucht. Dem bürgerlichen Ideal entsprechend, welches dem 19. und 20. Jahrhundert seinen prägenden Stempel aufdrückte, steht der Herrenanzug und seine Adaption in Künstler*innenkreisen im Mittelpunkt dieser Betrachtungen. Die bildnerische Selbstdarstellung ist deshalb für meinen Untersuchungsansatz interessant, weil das Abbild der Künstler*innen ihre tatsächliche oder gewünschte Positionierung in der Gesellschaft – oder in Opposition zu ihr – reflektiert.

Selbstdarstellung und Selbstverständnis der Künstler*innen

Das Ansehen und die gesellschaftliche Stellung von Künstler*innen werden bereits in Quellen der Antike behandelt.⁵ Der seitdem andauernde Konflikt über die Zugehörigkeit der Maler*innen zu den sogenannten hohen Künsten, also Gelehrten, oder aber deren Ächtung als bloße Handwerker*innen weicht mit der Geburt der Moderne einem neuen Verständnis und auch Selbstverständnis der Künstler*innen als Vorhut der Gesellschaft. Im neuen Weltbild der Renaissance etabliert sich eine neue Idee der kreativ Schaffenden in der Öffentlichkeit: Berichte bzw. Selbstzeugnisse von Künstler*innen, die sich ihrer intellektuellen und kreativen Fähigkeiten sicher fühlen, werden verfasst (siehe z. B. Leon Battista Albertis Traktat *De Pictura* von 1435/36, 2. u. 3. Buch und Giorgio Vasaris *Le vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* von 1550). Mit dem neuen Selbstverständnis der Maler*innen als Intellektuelle wird auch die Malerei den Freien Künsten zugerechnet.

Portraiture in the Twentieth Century, London 1996; Ulrich Pfisterer, Valeska von Rosen (Hg.), *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005 und Margot und Rudolf Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution* (mit Einführung von Joseph Connors), New York, 2007.

4 Vgl. Abraham Marie Hammacher (Einführung), *Vincent van Gogh. Selbstbildnisse, Werkmonographie zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek Nr. 53*, Stuttgart 1960, 3 u. Calabrese 2006, 375.

5 Über den Wandel von Handwerker zu Künstler siehe Wittkower 2007, *The Artist in the Ancient World*, 2–7. Das Maskulinum wird an jenen Stellen verwendet, an denen ausschließlich von sich als Männer verstehenden Künstlern die Rede ist.

Henri de Saint-Simon verwendet erstmals den Begriff der Avantgarde, um das Voranschreiten einer künstlerisch-geistigen Elite zu definieren:

Wir Künstler werden euch als Vorhut dienen. [...] Die Macht der Kunst ist am unmittelbarsten: Wenn wir neue Ideen verbreiten wollen, dann schreiben wir sie in Marmor oder Leinwand [...] Was für eine großartige Bestimmung ist es für die Künste, eine positive Macht auf die Gesellschaft auszuüben, eine wahre priesterliche Aufgabe, in der Vorhut aller intellektuellen Fakultäten zu marschieren!⁶

Diese Zuordnung in Konformist*innen und Nonkonformist*innen in Bezug auf die Tradition der Kunstakademien stellt ab dem 19. Jahrhundert die von außen rezipierbare, grobe Trennlinie zwischen Avantgarde und traditioneller Malerei dar. Rudolf und Margot Wittkower nennen als mögliche Herkunft des dichotomen Künstler*innenbildes die Auflösung der Malergilden, deren restriktive Funktion, welche das Verhalten der Gildenmitglieder jahrhundertlang reguliert hatte, plötzlich wegfiel. Die Autorität der Gilden wurde in verschiedenen Regionen zu unterschiedlichen Zeiten gebrochen. In Florenz war es Mitgliedern der Akademie ab 1571 erlaubt, aus der Gilde auszutreten. In Rom verloren die Gilden erst Mitte des 18. Jahrhunderts endgültig an Bedeutung, und auch in Frankreich wurden sie nicht eher abgelöst, als sich die Akademie etablieren konnte. Von diesem Zeitpunkt an inszenieren einige Maler*innen „medienwirksamer“ als zuvor ihre Opposition zur Gesellschaft. Die Begriffe des Bohémiens und der Avantgarde für aus dem akademischen Rahmen fallende Künstler*innen werden aber erst ab dem 19. Jahrhundert geläufig und von nun an allgemein als Gegenpol zur Kunsttradition der bürgerlichen Gesellschaft verstanden.⁷

Zur Kleidung im Bild

Für diese Untersuchung werden Gemälde als Quellen herangezogen. Sie werden zur Grundlage von Aussagen über die Bekleidungsgeohnheiten von Künstler*innen gemacht. Allerdings werden im Porträt wie auch im Selbstporträt Realitäten verändert bzw. geschönt. Selbst Porträtfotografien können in diesem Zusammenhang nicht zu einem eindeutigen Beweis der tatsächlichen Bekleidungsgeohnheiten der

6 Henri de Saint-Simon, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris 1825, übers. v. d. Verfasserin.

7 Über die Herausformung der Gilden im Mittelalter und das Ende derselben zur Zeit der Renaissance siehe Wittkower 2007, *Medieval Regression and the Struggle for Freedom*, 7–14 und *The New Ideal of the Artist*, 14–16.

Abgebildeten herangezogen werden, da auch diese einem gewissen Kompositionsschema unterliegen und keineswegs stets spontan entstehen. Außerdem lassen sich Personen, besonders im 19. und weit ins 20. Jahrhundert, gern im Sonntagsstaat ablichten, der nicht der Alltagskleidung entspricht. Sabina Brändli meint:

Bei der Malerei darf man jedoch nie vergessen, dass sich der Maler nicht dem Kostümhistoriker verpflichtet fühlt, und ein Kleid aus kompositorischen Gründen giftig grün oder strahlend weiss malen kann, auch wenn dasjenige des Porträtierten schmutzlig grau war.⁸

Außerdem finden in verschiedensten Epochen gewisse Neigungen des Zeitgeschmacks Eingang in das Abbild, die jedoch auch als Aussagen herangezogen werden können.⁹ So berichtet beispielsweise Charles Baudelaire über das Faible seiner Zeitgenossen, „alles Dargestellte in alte Kostüme zu stecken“.¹⁰ Er kritisiert in seinen *Aufsätzen zur Literatur und Kunst* von 1857–1860 den regressiven Hang der Künstler des 19. Jahrhunderts, zeitgenössisch Porträtierte in Kostümen des Orients, des Mittelalters oder der Renaissance abzubilden, statt die Schönheit der Moderne in der Kleidung ihrer Zeit zu entdecken. Diese Vorliebe bezeugt bereits den Hang, das eigene Empfinden als Maß für Beurteilungen heranzuziehen. Nun kann der jeweilige Schönheitssinn der Ästhetik der Zeit entsprechen, oder wie Baudelaires bemerkt, widersprechen. Daher werden die modischen Eskapaden in den Selbstporträts nach Sabina Brändlis Diktum untersucht:

Den Geschmack „an sich“ und die immer gleich empfundene, alle Zeiten überdauernde Schönheit kann es nicht geben. Ästhetische Vorstellungen sind abhängig von der Kultur, der Schicht und der Epoche, in der sie formuliert werden.¹¹

Dementsprechend ist es mir ein Anliegen, die Bekleidung im Gemälde nicht mit den eigenen Wertvorstellungen zu untersuchen, sondern die Personen im jeweiligen Zeitgeschehen zu positionieren. So soll die Kleidung im Selbstporträt nicht als Kostümgeschichte – vom 21. Jahrhundert aus betrachtet – fungieren, sondern

8 Brändli 1998, 28.

9 Brändli nennt als Beispiel Overbeck, Runge und Spitzweg, deren Bilder weniger reale Zustände der Reinlichkeit widerspiegeln als Versinnbildlichungen des moralischen Werts der Reinlichkeit verkörpern und daher in diese Richtung geschönt sind. Brändli 1998, 29.

10 Charles Baudelaire, *Aufsätze zur Literatur und Kunst. 1857–1860, Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, Bd. 5 (herausgegeben von Friedhelm Kemp, Claude Pichois, in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost), Darmstadt 1989, 225–226.

11 Brändli 1998, 30.

als Spiegel der Selbstpositionierung der Künstler*innen in ihrer Zeit. Die individuellen Persönlichkeiten werden hinsichtlich ihrer Affinität bzw. Opposition zur herrschenden Kleidernorm untersucht und inwiefern dadurch Rückschlüsse auf ihre soziale Stellung und Einstellung gezogen werden können. Daneben berichten die Selbstdarstellungen der hauptsächlich männlichen Maler von den modischen Strömungen ihrer Zeit und der umfassenden Nivellierung in der Männermode, die im 19. Jahrhundert ihren Ausgang nimmt und im Jahrhundert darauf endgültig ihren Vollzug findet. Die eben ausgeführten Faktoren in Betracht ziehend wird im Folgenden näher auf das Bekleidungsverhalten ausgewählter Künstler*innen eingegangen.

Überblick

Ausgehend von der Zeit vor der Französischen Revolution wird der Bogen der Betrachtung der vestimentären – also auf Bekleidung bezogenen – Inszenierungen von ungefähr fünfzig Künstlern und zehn Künstlerinnen bis in die Gegenwart gespannt. An den höfischen Selbstporträts von Maurice Quentin de La Tour und William Hogarth wird der Unterschied zwischen französischer und englischer Hofmode deutlich. Danach wird über den Einfluss der industriellen Revolution und der Auflehnung des französischen Volkes gegen die Monarchie auf die Herrenmode zu berichten sein. Die Symbolkraft einer revolutionären Mode wird anhand von Beispielen von Jacques-Louis David und Caspar David Friedrich augenfällig. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts zeigt sich der Einfluss der modernen Lebemänner, der Dandys, auf die Aufmachung des Herrn, was an Bildnissen George Cruikshanks und Eugène Delacroix' sichtbar gemacht wird. Über die Adaption der bürgerlichen Festtagstracht in aristokratischen Kreisen berichtet eine Selbstdarstellung Jean-Auguste Dominique Ingres'. Die zunehmende Vereinfachung des Männeranzuges aufgrund von Praktikabilität und die wechselseitige Beeinflussung mit der Kleidung des Arbeiters werden anhand eines Porträts von Gustav Courbet vorgestellt. Die hier konstatierte Nivellierung führt auch zu der gleichzeitigen Betonung von Standesgrenzen, da sich noble Herren durch je nach Tageszeit oder Angelegenheit passende Kleidung von den anderen zu distinguieren wissen. In diesem Sinne zeigt sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dass den Impressionisten, hier Edgar Degas, Édouard Manet, Henri Fantin-Latour und Frédéric Bazille, die Großstadt als Folie ihrer Selbstbehauptung dient.

Doch auch von Gegenströmungen wird zu berichten sein. So protestieren die Präraffaeliten Britanniens gegen die Industrialisierung und die Massenproduktion von Gebrauchsgegenständen wie Möbeln und Bekleidung. Neben dem kleidungsreformatorischen Ansatz, wie er bei Holman Hunt und später auch bei Gustav Klimt zu beobachten ist, gibt es mit Jean-Étienne Liotard, Antoine de Favray und

Jean Louis Ernest Meissonier auch jene Künstler, die aus Vorliebe für orientalische Details exzentrisch anmutende Kleidung dem bürgerlichen Anzug vorziehen. Auch Paul Cézanne und Vincent van Gogh inszenieren gegen Ende des 19. Jahrhunderts ihren Abstand zum bürgerlichen Modevorbild via Selbstdarstellung. Gerade van Gogh legt ein eindrucksvolles Werk in der Selbstbetrachtung dar, das zwischen Bürgerlichkeit und Bäuerlichkeit oszilliert, weshalb mehrere seiner Arbeiten einem Vergleich unterzogen werden. Ungefähr zur selben Zeit zeigen sich außerdem Arnold Böcklin und James Ensor äußerst unkonformistisch, was sich bei ersterem eher in der Bekleidung und letzterem auch in der Darstellung seiner Person widerspiegelt. In der Untersuchung von Selbstporträts der Wende vom 19. auf das 20. Jahrhundert werden Henri Rousseau, Jacek Malczewski, Edvard Munch und Léon Spilliaert betrachtet, deren Präsentationen im noblen Zwirn als jeweils unterschiedliche Aussagen zu deuten sind. Ihnen folgt eine Selbstdarstellung Lovis Corinth, dessen unordentliche Aufmachung im klaren Kontrast zu den vorhergehenden Beispielen steht. Dem gegenübergestellt wird ein Bildnis Charlotte Berend-Corinth, was einen interessanten Vergleich zulässt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts reflektieren Selbstporträts von Henri Matisse, Pablo Picasso, Marc Chagall und Max Beckmann den Einfluss der legeren Sportmode auf die Alltagskleidung, wovon ihre Opposition zum ordentlich gekleideten Künstler abgeleitet wird.

Als Anfang des 20. Jahrhunderts die Abstraktion für sich als fortschrittlich verstehende Künstler*innen obligatorisch wird, werden auch die Selbstporträts deren Diktion unterworfen. Doch trotz mehr oder weniger selbstzerstückelnder Darstellungen der Maler*innen wie Sonia Delaunay-Terk, Robert Delaunay, Kasimir Malewitsch, Joan Miró, Marc Chagall und Gino Severini, berichten ihre Abbilder von der Garderobe der Künstler, dem Herrenanzug. Dessen Uniformität versucht Giacomo Balla mit futuristischen Entwürfen für eine neue Männerkleidung zu durchbrechen. Aus demselben Zeitraum werden Positionen untersucht, die zwar an der eigenen Körperlichkeit in der Darstellung festhalten, diese jedoch auch entkleidet zur Schau stellen: Neben Darstellungen in eleganter Aufmachung von Émilie Charmy, Richard Gerstl und Egon Schiele kursieren auch solche in diversen Zuständen der Entkleidung. Mit Verweis auf Ernst Ludwig Kirchner wird von der umfangreichen Uniformierung des zivilen Mannes im Kielwasser des Ersten Weltkriegs zu berichten sein. Dieselbe Gleichschaltung im Anzug wird anhand eines von Max Ernst präsentierten Gruppenbildes der Dadaisten konstatiert – hier allerdings liegt die Uniformität in ihrer eigenen Geisteshaltung begründet. In der Zwischenkriegszeit scheinen die Gesellschaftsgrenzen noch weiter zu verschwimmen, was anhand Otto Dix' Abbildung einer Szene des Nachtlebens evident wird, wohingegen sich Max Beckmanns Konterfei dieser vereinfachten Lesart verwahrt, und auf die bestehenden vestimentären Restriktionen hinweist. Jeanne Mammen nimmt die feiernde Gesellschaft der wilden 1920er Jahre als Hintergrund, um die Gleichberechtigung der Frau und weibliche Homosexualität zu thematisieren.

Am Beispiel Rosa Bonheurs wird über die Adaption der Herrenkleidung für Damen berichtet. In den 1920er Jahren zeigen auch Gluck und Romaine Brooks Affinität zur Männerkleidung und halten dies als emanzipatorische Statements und als Ausdruck nichtbinärer Geschlechterzuordnung bildnerisch fest. Auch Frida Kahlo trägt Anzug, wovon neben Fotografien auch ein Selbstbildnis zeugt. Alberto Savinio transformiert sein Äußeres ebenfalls, jedoch nicht vestimentär, sondern physisch. Danach werde ich darauf eingehen, inwiefern der Zweite Weltkrieg seinen Abdruck auf den männlichen Bekleidungsgehnheiten hinterlässt. Der anonyme Mann im Anzug wird anhand Darstellungen René Magrittes und Saul Steinbergs eingeführt.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigen sich Künstler wie Gilbert & George in deutlicher Opposition zur 68er-Bewegung im Anzug, während Exempel von Lucian Freud, Francis Bacon, aber auch Roy Lichtenstein und Andy Warhol ihre Positionen pro oder contra Norm anhand ihrer Kleidung offenbaren. Als Rebell auch im vestimentären Sinne inszeniert Joseph Beuys sich in seiner Künstleruniform als klaren Antagonisten zum bürgerlichen Kleid. Im beginnenden 21. Jahrhundert zeigt sich Martin Kippenberger im grauen Anzug, der Uniform der Ausstellungsbesucher. Sarah Lucas wählt Männerkleidung aus praktischen und ökonomischen Gründen und präsentiert sich derart gekleidet in fotografischen Selbstporträts. Den Abschluss in der Betrachtung des Herrenanzugs bilden Selbstdarstellungen von Franz West, der sein Porträt als Selbstbetrachtung auslegt, und Cindy Sherman, die Meisterin der Verwandlung, die ihr eigenes Konterfei als Folie für Diskurse um Schönheit und Berühmtheit zur Verfügung stellt. Eine Legende mit den im Kapitel besprochenen Bildern findet sich zu Beginn des jeweiligen Abschnittes.

Den einzelnen Kapiteln vorangesetzt sind kurze Exkurse, welche zur zusätzlichen Betonung einzelner Aspekte des Anzugs, der Besonderheiten des jeweiligen Zeitraumes oder spezifischer Entwicklungen dienen sollen. Hierbei habe ich mit jeweils wenigen Worten – jedoch umso höherer Achtung – auch Raum für Bewegungen und Entwicklungen außerhalb Europas, außerhalb des mir angestammten Kulturkreises geschaffen, in denen die Bedeutung des Herrenanzugs signifikant und facettenreich zu Tage tritt.

All dies – und vieles mehr – gibt es auf den nächsten Seiten zu erfahren.

2. Die Revolution gebiert den Anzug

Maurice Quentin de La Tour, *Selbstporträt*, 1750, Amiens
William Hogarth, *Selbstporträt (mit komischer Muse)*, ca. 1757–58, London
Jacques-Louis David, *Selbstporträt*, 1791, Florenz
Jacques-Louis David, *Selbstporträt*, 1794, Paris
Werkstatt von George Rouget, *Jacques-Louis David*, ca. 1813–1815, Washington D. C.
Caspar David Friedrich, *Selbstbildnis mit aufgestütztem Arm*, 1802, Hamburg
Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818, Hamburg

Männermode vor der Französischen Revolution

Paris brennt. Der Unmut der Bevölkerung über Emmanuel Macrons Gesetz zur Änderung des französischen Rentensystems äußert sich seit Jänner 2023 in landesweiten Protesten, auch in kleineren Städten wie Lyon, Marseille, Nantes und Rennes kommt es zu öffentlichen Aufständen. Die Gewerkschaften rufen zu Streikaktionen auf, öffentliche Dienstleister wie die Müllabfuhr, Industriebetriebe, sowie Angestellte im Bahn- und Flugverkehr legen ihre Arbeit nieder. Als der Verfassungsrat das Gesetz zur Anhebung des Rentenalters für zulässig erklärt, gehen die Wogen erneut hoch: Müllberge und Türen öffentlicher Gebäude gehen als Zeichen des Aufstandes in Flammen auf.

Das französische Volk kann auf eine lange Tradition des öffentlichen Protests zurückblicken: Alleingänge eines Herrschers zuungunsten der Bevölkerung treffen auf inbrünstigen Widerstand. Schon vor rund 300 Jahren hat das Thema Staatsschulden das Volk auf die Straße gebracht und im Protest unterschiedliche Lebensrealitäten vereint. Während die Ärmsten um ihr Überleben fürchten und Brot fordern, geht es den Bürgerlichen um Freiheit, Gerechtigkeit und Mitbestimmung. Die Französische Revolution stellt bezüglich Selbstverständnisses und Selbstdarstellung des Bürgers einen außerordentlichen Paradigmenwechsel dar. Das ökonomisch wohl situierte Bürgertum lehnt sich gegen die Willkür des Adels auf und bringt damit sukzessive deren Privilegien zu Fall. Plötzlich werden die Ideale einer Gesellschaftsschicht, die mehr und mehr an Bedeutung gewinnt, als allgemeines Vorbild der Massen reflektiert. Visuell drückt sich diese Andersartigkeit, die konkrete Abgrenzung der Bourgeoisie von Adel und Monarchie in ihrem Habitus aus, in Verhalten, Beneh-

men, Haartracht und, für diese Untersuchung von besonderer Bedeutung, in ihren Bekleidungsgewohnheiten.

Um die Genese des Ensembles Jacke, Hose und Hemd in Form des heute geläufigen Anzugs nachvollziehen zu können, bedarf es zuvor einer kurzen Rückblende auf die Welt der Männermode – und die malerische oder zeichnerische Wiedergabe derselben – vor der Revolution, als die Herren der Gesellschaft noch in extravaganter Kleidung der Präsentation ihrer Stellung frönen, was anhand der Selbstbildnisse Maurice Quentin de La Tour und William Hogarth erläutert wird. In diesem Kapitel wird außerdem ausführlich auf die Geschehnisse der Französischen Revolution sowie ihre Nachwehen eingegangen, um ihre Bedeutung für die Bekleidungsgewohnheiten der männlichen Bürger zu beleuchten.

Die Position des folgenden Malers ist auch für die Bedeutung und Sinnhaftigkeit der Bekleidung, den hohen Symbolcharakter, der einzelnen Stoffensembles zukommt, von Interesse. Jutta Held und Norbert Schneider betonen, dass um die Mitte des 18. Jahrhunderts die pompösen Barockdarstellungen des französischen Adels der etwas zarteren Ausdrucksweise des Rokokos weichen, mit anderen Worten den „gedämpften Valeurs der Pastellmalerei“ Maurice Quentin de La Tours, der mit dieser Technik kenntnisreich Stofflichkeit darzustellen vermag: „Auch er [besagter Maler] beobachtete mit Kennerblick die Mode, den Stoff, die Muster, den Faltenwurf des Kleides – die geschmeidige Seide tritt nun an die Stelle der schweren Veloursstoffe aus der Zeit Ludwigs XIV.“¹²

La Tour wird 1750 zum Hofmaler Ludwigs XV., weshalb seine Porträts im Mittelpunkt der adeligen Aufmerksamkeit stehen. Der französische Hof fungiert, obwohl regional unterschiedliche Trachten verbreitet sind, europaweit als Modevorbild. Sämtliche Gesellschaftsschichten streben nach dem sog. französischen Flair und je nach Stand und ökonomischen Möglichkeiten (allen voran Adel und wohlhabende Bürgerliche) wird das Ideal mehr oder weniger ausgeprägt nachgeahmt. Die abgelegte Bekleidung kann an Bedienstete weitergegeben werden, wodurch diese der aktuellen Mode stets einen Schritt hinterher sind – im Unterschied zu ihren modischen Damen- und Herrschaften. Die große Ausnahme bildet seit eh und je die Arbeitsbekleidung, die häufig aufgrund ökonomischer Möglichkeiten, aber auch praktischer Überlegungen der jeweiligen Mode nur wenig Zugeständnisse macht.

Diverse Abbildungen der königlichen Gefolgschaft erfüllen die Aufgabe, die jeweiligen Modeströmungen zu vermitteln. Auch bei Künstler*innen des Barocks

12 Beide Zitate: Jutta Held, Norbert Schneider, Sozialgeschichte der Malerei, Köln ³2006, 321.

und Rokoko beobachten Margot und Rudolf Wittkower die Tendenz, sich mit der obersten gesellschaftlichen Schicht zu identifizieren:¹³

Die Zugehörigkeit zum wenngleich niederen Adel in der äußeren Erscheinung zum Ausdruck zu bringen[,] wurde besonders im 17. und 18. Jahrhundert beliebt, als die höfische Gesellschaft den Unterschied zur übrigen Bevölkerung durch eine regelrechte aristokratische „Uniform“ demonstrierte.¹⁴

In diesem Sinne ist auch das *Selbstporträt* La Tours von 1750 (siehe Abb. 1) zu sehen, das er wenige Jahre nach seinem berühmten Gemälde des Königs schuf.¹⁵ Den Körper im Profil, dreht er seinen Kopf, um selbstbewusst aus dem Bild zu blicken. Der Künstler präsentiert seine Halbfigur in edler höfischer Tracht. Der kräftig kornblumenblaue Samtrock ist vorne offen und lässt ein weißes Jabot¹⁶ sehen. Auch die Hemdsärmel sind mit Rüschenvolants geziert. Die Weste ist nicht sichtbar, auch die damals getragenen ausladenden Ärmelstulpen scheinen ihm nicht besonders wichtig zu sein. Die weiße Stoffbinde eng anliegend um den Hals gewickelt, trägt der Maler eine helle Lockenperücke, deren Zopf nach der Mode der Zeit mit einer schwarzen Schleife hinten gebunden ist. Die Männerperücke des 18. Jahrhunderts, die starken Wandlungen unterworfen ist, fungiert außerdem als Standesabzeichen. So unterscheiden sich diejenigen des Adels von denen der Advokaten, Geistlichen, Kaufleute, Soldaten und Privatleute. Bis Ende des 18. Jahrhunderts existiert auch der Brauch, die Perücke oder wenigstens das Echthaar mit Puder zu bestäuben. Max von Boehn nennt es ein Privileg und gleichzeitig eine Pflicht der höheren Klassen, sich die Haare zu pudern: „Bis gegen Ende des Jahrhunderts war es unerlässlich für jeden, der zur besseren Klasse gerechnet werden wollte, sich das Haar mit Puder einzustäuben. [Denn] sich pudern zu dürfen, [war] nicht jedermann erlaubt.“¹⁷

Derart künstlich gealtert mussten auch die Herren tief in den Schminkepotpf greifen, was auch La Tour anhand seiner Apfelbäckchen demonstriert. Max von Boehn berichtet vom Brauch der Perückentragenden,¹⁸ den Kopfschmuck ebenso wie die kostbaren Kleider zu Hause abzulegen. Die Perücke wurde im Haus an einen Nagel gehängt, da der Kopf darunter unangenehm heiß wurde und durch ein Kopftuch

13 Vgl. Joost Hölscher, Dorine van den Beukel, Pepin van Roojen, *Fashion Design 1800–1940*, Amsterdam 2001, 13 und Wittkower 2007, 238.

14 Calabrese 2006, 189 u. 190.

15 Maurice Quentin de La Tour, *Porträt von Louis XV.*, 1745/48, Paris.

16 Diese Spitzenkrause wird ein- oder beidseitig an den Brustausschnitt des Herrenhemdes genäht. Loschek, Ingrid, *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, Stuttgart ⁵2005, 276.

17 Max von Boehn, *Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Barock bis zum Jugendstil*, Bd. 2, (bearbeitet von Ingrid Loschek), München ⁵1996, 67–69.

18 Vgl. Boehn 1996, 56 u. 69.