

Einkleidung von Bewegung.

Eine textile Material- und Formgeschichte der Bewegung
am Beispiel des Straßenkostüms zwischen 1850 und 1914

Von der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg –
Fakultät für Sprach- und Kulturwissenschaften zur
Erlangung des Grades einer Doktorin der Philosophie (Dr.
phil.) genehmigte Dissertation
von Regina Lösel
geboren am 22. Juni 1969 in Erfurt

Referentin: Prof. Dr. Karen Ellwanger

Korreferentin: Prof. Dr. Heidi Helmhold

Tag der Disputation: 9. Juni 2011

Inhalt

I KLEIDUNG UND BEWEGUNG	6
1 Stoff und Material der Arbeit	6
2 Problemanalyse und Fragestellung	9
3 Stand der wissenschaftlichen Diskussion	14
3.1 Kostümggeschichte	16
3.2 Sachkulturforschung und Materielle Kultur	20
3.3 Forschungen zum Begriff von Bewegung	25
4 Quellenmaterial	28
5 Methode	35
6 Die Arbeit im Überblick	38
II DIE KLEIDER IN BEWEGUNG.....	40
1 Sommerliches Tageskleid mit Krinolinenrock (1850/55).....	40
1.1 Schnitt und Stoff: Objektbeschreibung und –analyse	40
1.1.1 Objektbeschreibung.....	40
1.1.2 Die Krinoline stellt Kleiderbreite her.....	43
1.1.3 Batist, Organza und Volants: Einfluss von Stoffqualitäten und Verzierungsstechniken auf die Kleiderbreite	51
1.2 Die Krinoline nimmt Raum ein	56
1.2.1 Friedrich Theodor Vischer: Sexualisierter und politisierter Raum	58
1.2.2 Friedrich Wilhelm Genthe: Die Krinoline als Schutzraum	62
1.2.3 In der räumlichen Ausdehnung der Krinoline finden sich Analogien in Möblierung und Architektur	65
1.3 Raum in Bewegung.....	72
1.3.1 Bewegungsraum – Wahrnehmungsraum	72
1.3.2 Sie geht ... wie eine Glocke! Sie geht nein, sie rollt!	74
1.3.3 Bewegung in Fahrzeugen.....	77
1.3.3.1 Bewegung und Gehäuse	77
1.3.3.2 Übergänge: Unfall und Misslingen II	79
1.3.3.3 In Bus und Pferdekutsche: Unfall und Misslingen III	87

2 Tageskleid (1868/70)	93
2.1 Schnitt und Stoff: Objektbeschreibung und –analyse	93
2.2 Rauschen: Bewegungen für das Ohr	96
3 Promenadenkleid (um 1872)	104
3.1 Objektbeschreibung und –analyse	104
3.2 Glanz: Bewegungen für das Auge.....	107
4 Promenadenkleid (1875)	115
4.1 Schnitt und Stoff: Objektbeschreibung und -analyse.....	115
4.2 Haltung und posteriore Bewegung	119
4.2.1 Die textile Herstellung von Haltung	119
4.2.2 Die textile Herstellung von posteriorer Bewegung.....	125
5 Promenadenkleid (1878/80)	133
5.1 Schnitt und Stoff: Objektbeschreibung und -analyse.....	133
5.2 Falten: Gehemmtes Bewegungspotential	138
6 Mantille (1850-60), Visite (um 1885), Jacke (um 1895)	147
6.1 Schnitt und Stoff: Objektbeschreibung und –analyse	147
6.2 Armbewegungen und „Die Kunst des Kleiderraffens“	156
7 Tageskleid (um 1901) und Trotteurkleid (um 1905)	164
7.1 Schnitt und Stoff: Objektbeschreibung und –analyse	164
7.2 Schnittführung zwischen Stand und Schwung	170
7.3 Blick auf die Haut: Durchsichtige Stoffe, Spitze, Stickerei.....	174
8 Tailor-Made-Kostüm (um 1900) und Trotteurkostüm (um 1905)	178
8.1 Schnitt und Stoff: Objektbeschreibung und -analyse.....	178
8.2 Einflüsse von Schnitt und Verzierungstechniken auf die Kleiderbewegung	184
8.3 Die textile Herstellung von Kleiderbewegung durch Wolle	188
9 Kleidung für die Straße	198
9.1 Bestandsaufnahme.....	198
9.2 Trotteur und Promenadenkleid, Visite und Tageskleid: Klärung der Begrifflichkeiten	199
9.3 Mehrteiligkeit und Schnittgestaltung der Oberteile als Entwicklungsschritte auf dem Weg zur weiblichen Straßenkleidung.....	203

III FAZIT	212
ANHANG UND QUELLENMATERIAL.....	218
LITERATURVERZEICHNIS.....	219
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	237
OBJEKTDATEN UND DETAILFOTOGRAPHIEN	240

I Kleidung und Bewegung

1 Stoff und Material der Arbeit

„Die Einziehung des Kleides am Knie wird zur schritthemmenden Fessel erst so recht durch die Zugabe der *tunique* nebst dem Geschlepp verschiedentlicher Besätze mit allerhand Namen: Fransen, Volants, Plissés und weiß der Himmel, was Alles. (...) dieser Halbrock läuft, die Einengung vermehrend, schmal über dem Knie hinüber und dann seitlich zur Hüfte hinauf, und so hat denn, die genannten Verzierungsanhängsel dazu genommen, das Knie ein hübsches Stück Arbeit, vorwärts zu dringen. Man muß die Kraft bewundern, womit die zarten Gestalten, mit diesem vielen Ornament umhängt, von all dem Gebimmel und Gezottel umschlenkert sich fortbewegen. (...) Marschiren heißt hier in Knieschellen sich fortschieben, heißt sich durch ein Gestrüpp hindurchzuarbeiten, das man nicht im Wege findet, sondern mitbringt.“¹

„Bei den Bildern, auf denen Frauen abgelichtet sind, verändert der Modewechsel die gesamte Kontur, die Silhouetten, die Proportionen. (...) Würde man diese Bilder in einer zeittraffenden Montage aneinanderschneiden, so ergäbe sich bei den Männern der Eindruck einer ruckhaften, aber relativ undramatischen Veränderung der jeweiligen Person; bei den Frauen hingegen läge die einzelnen Stationen der Veränderungen enger beieinander, so daß eine fast fließende Bewegung entstünde; gleichzeitig wäre der Charakter der Veränderungen im ganzen so, daß es schiene, als würde die Person in diesem Bewegungsfluß ständig ausgetauscht.“²

Der textile Stoff und der Schnitt von Kleidung beeinflusst, verändert, charakterisiert die Bewegungen des menschlichen Körpers.

In Friedrich Theodor Vischers Beschreibung der weiblichen Kleidung um 1879 entsteht ein lebendiges Bild der Bewegungsformen. Die detaillierte Darstellung kann als Regieanleitung für einen Filmausschnitt dienen.

¹ VISCHER 1879, S. 10. Orthographie und Interpunktion in Zitaten und Titeln folgen jeweils dem Original.

² BOVENSCHEN 1991, S. 20.

Die Literaturwissenschaftlerin Silvia Bovenschen betrachtet die Silhouette von Kleidung über mehrere Jahrzehnte hinweg und setzt diese wie in einem Daumenkino³ in Bewegung.

Kleidung und Bewegung stehen in einem engen Verhältnis zueinander. Der Kleidungsstoff ist überwiegend aus flexiblem Material gearbeitet und umgibt den beweglichen menschlichen Körper. Bewegung wiederum ist eine „zentrale Metapher für das Selbstverständnis der Moderne und zugleich eine ihrer grundlegenden Konzepte.“⁴

Kleidung ist ein Objekt des alltäglichen Umgangs, der Alltagskultur und darin wird Bewegung erfahren. Die oft zitierte Erfahrung von Bewegung in der Moderne im neuen Medium des Kinos⁵ ist eine sekundäre Wahrnehmungsweise gegenüber der Bewegung in Kleidung, die direkt an den Körper gebunden ist⁶.

Mit dem Blick auf Kleiderbewegung, im speziellen auf Straßenkleidung in Bewegung wird ein textiler Beitrag zur Geschichte der Moderne geschrieben.

Die Jahre zwischen 1850 und 1914 bilden in der Arbeit die historische Folie, vor der die Straßenkleidung betrachtet wird. Zeitgenossen charakterisieren diese Zeit als bewegt, rastlos, temporeich⁷.

³ Eine große Übereinstimmung mit dem Gedanken findet sich bei Ingrid Heimanns abschließender Grafik, in der sie vergleichend Frauen- und Männerkleidung zwischen 1865 und 1997 untersucht und darstellt. Siehe: HEIMANN 2002, S. 137-169, speziell S. 169.

⁴ Zum Beispiel bei KLEIN 2004, S. 7.

⁵ KLEIN 2004, S. 12.

⁶ ELLWANGER 1998, S. 46, Fußnote 197.

⁷ „Eine (...) Art (...) Stadt, wo alles mit der Stoppuhr in der Hand eilt oder stillsteht. Luft und Erde bilden einen Ameisenbau, von den Stockwerken der Verkehrsstraßen durchzogen. Luftzüge, Erdzüge, Untererdzüge, Rohrpostmenschensendungen, Kraftwagenketten rasen horizontal. Schnellaufzüge pumpen vertikal Menschenmassen von einer Verkehrsebene in die andre; man springt an den Knotenpunkten von einem Bewegungsapparat in den andern, wird von deren Rhythmus, der zwischen zwei losdonnernden Geschwindigkeiten eine Synkope, eine Pause, eine kleine Kluft von zwanzig Sekunden macht, ohne Überlegung angesaugt und hineingerissen, spricht hastig in den Intervallen dieses allgemeinen Rhythmus miteinander ein paar Worte. Fragen und Antworten klinken ineinander wie Maschinenglieder, jeder Mensch hat nur ganz bestimmte Aufgaben, die Berufe sind an bestimmten Orten in Gruppen zusammengezogen, man ißt während der Bewegung, die Vergnügungen sind in andern Stadtteilen zusammengezogen, und wieder anderswo stehen die Türme, wo man Frau, Familie, Grammophon und Seele findet. Spannung und Anspannung, Tätigkeit und Liebe werden zeitlich genau getrennt und nach gründlicher Laboratoriumserfahrung ausgewogen. Stößt man bei irgendeiner dieser Tätigkeiten auf Schwierigkeit, so läßt man die Sache einfach stehen; denn man findet eine andre Sache oder gelegentlich einen besseren Weg, oder ein anderer findet den Weg, (...) Die Ziele sind kurz gesteckt; aber auch das Leben ist kurz, man gewinnt ihm so ein Maximum des

In dieser Epoche fand die zweite industrielle Revolution statt: Neben die Dampfmaschine trat die Elektrizität. Die Eisenbahn wurde zum wichtigen und immer schneller werdenden Transportmittel. Um 1900 fuhren die ersten Automobile auf der Straße. Die moderne Großstadt entstand und mit ihr Lärm und eine erhöhte Verkehrsdichte. Die Telegraphie machte die Kommunikation ohne zeitliche Verzögerung möglich. Die neue Bildtechnik Photographie wurde verbessert, der Film zeigte bewegte Bilder. Die Wissenschaften machten großen Fortschritt. In diesem Gefolge wird die Zeit technisiert, mechanisiert und weltweit vereinheitlicht. Kalender, Tagebücher, Haushaltspläne, Arbeits-, Büro- und Kontorzeiten beginnen die Zeit der Menschen zu strukturieren. Der menschliche Körper wird mit Metaphern der Geschwindigkeit belegt und dem Primat der Produktivität untergeordnet⁸. Das Tempo des Lebens zieht Nervosität⁹ Hektik, aber auch Langeweile¹⁰ und Müdigkeit¹¹ nach sich, die partiell als Krankheitsbilder in Medizin und Psychologie geführt werden.

Das ausgehende 19. Jahrhundert lernte Geschwindigkeit und Schnelligkeit nicht neu kennen¹²: Unbekannt war das Immer-Schneller-Werden von Situationen. In diesem Prozess differenzierte sich die Wahrnehmung von Bewegung. Verwerfungen und Komplikationen von Bewegung und Fortschritt wurden zwischen 1850 und 1914 klarer erkannt und von den Zeitgenossen ambivalent empfunden.

Dieses Zeitbild¹³ der Jahre zwischen 1850 und 1914 materialisiert sich auf besondere Weise in Kleidung. Mit dieser Arbeit wird eine textile Form- und Materialgeschichte der Bewegung geschrieben. Dabei bildet die weibliche Straßenkleidung die Basis¹⁴. Sie informiert in ihrem Zuschnitt, dem Stoff

Erreichens ab, (...) für das Glück kommt es sehr wenig auf das an, was man will, sondern nur darauf, daß man es erreicht." MUSIL 1992 (1930). Erstes Buch. S. 31.

⁸ GILBRETH, MOLLER GILBRETH 1919. RABINBACH 2001.

⁹ BEARD 1881. HELLPACH 1902. RADKAU 1998.

¹⁰ KESSEL 2001.

¹¹ S. auch: GILBRETH, MOLLER GILBRETH 1919.

¹² Die erste Konfrontation mit Geschwindigkeit erlebten die Menschen in den 1840er und 1850er Jahren. Dies war vor allem mit der Eisenbahn verbunden. Vgl. SCHIVELBUSCH 1993.

¹³ Kleidung bildet ein Alltagsphänomen und „ist so präsent, und zwar rund um die Uhr, wie keine andere Objektsorte und hat darum einen ‚wesentlichen Anteil am Bild einer Zeit‘.“ Zitiert nach ELLWANGER 1998, S. 5.

¹⁴ Die Konzentration liegt auf dem weiblichen Straßenkostüm, da es in seiner Gestaltänderung konkretere Aussagen zum Fragekomplex geben kann. Die männliche

und der Kleidergestalt, und macht Aussagen über Zeitphysiognomien und Zeitstile¹⁵.

Straßenkleidung in ihrem Gemacht-Sein, in der Herstellung, in Material und Form zu analysieren und dies mit dem Begriff der Bewegung interpretierend zusammenzuführen geschieht in dieser Ausschließlichkeit und Konsequenz zum ersten Mal. Karen Ellwangers Forschung zu Mobilität und Bewegung¹⁶ und speziell ihre Dissertation¹⁷ sind Paten dieser Arbeit. Ihre Dissertation umfasst jedoch einen größeren Zeitraum. Sie bewegt sich zwischen 1870 und 1930. Des Weiteren untersucht sie die Materialität und Stofflichkeit von Kleidung nur für die Jahre um 1900. Die anderen Zeitphasen betrachtet sie im Fokus der Modetheorie bzw. mit Hilfe von Interviews.

2 Problemanalyse und Fragestellung

Kleidung wird hergestellt. Die materielle Grundlage bildet Stoff. Ausgangsmaterial sind die Fasern, die zum Faden versponnen werden. In einem weiteren Schritt entsteht die zweidimensionale Stofffläche. Diese ist flexibel, dehnbar, kann geformt werden und legt sich dem Körper an. Verschiedene Stoffqualitäten wie Baumwolle, Flachs, Hanf, Seide oder Wolle und deren Gewebart transportieren unterschiedliche Bedeutungszuschreibungen und Repräsentationsmodi. Die Textilindustrie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte neue synthetische Fasern und machte große Fortschritte in der Färberei¹⁸. Dies veränderte die Wahrnehmung von Stoff.

Die zweidimensionale Stofffläche wird durch den Zuschnitt und das Nähen zur Kleidung und damit zu einem dreidimensionalen Körper. In der vom Schneider angefertigten Passform ist – auch wenn der menschliche Körper sie noch nicht ausfüllt – Bewegungspotential angelegt oder verwehrt. Die

Straßenkleidung wird als Hintergrundfolie mitgeführt, aber nicht explizit bearbeitet und zum Analysegegenstand.

¹⁵ Kubler formuliert, dass Dinge allgemein Instrumente einer „kulturellen Zeitmessung“ sind. KUBLER 1982, S. 47.

¹⁶ ELLWANGER 2003. ELLWANGER 1992.

¹⁷ ELLWANGER 1998.

¹⁸ Eine Einführung in WAIDENSCHLAGER 2001, S. 25–33.

Weite eines Armloches, ein fest vernähter Faltenwurf, die Länge eines Rockes, einer Jacke beeinflussen den zukünftigen Bewegungsspielraum.

Von Kleiderbewegung kann nicht gesprochen werden, ohne den Körper zu thematisieren. Kleidung steht

„an der Schnittstelle zwischen Körper und Körperumraum, (...) [und] stellt die gesellschaftlichen Einstellungen zum Körper und dem ihm historisch jeweils zugesprochenen Haltungs- und Bewegungsspektrum dar – vor allem durch den Schnitt, der ein bestimmtes Repertoire an Bewegungsmöglichkeiten zulässt oder ausschließt.“¹⁹

Die Bewegungsmöglichkeiten des Körpers durch Kleidung unterscheiden sich durch die geschlechtsspezifische Zuordnung. Die Kleidung der Frau stellte den weiblichen Körper aus und verformt ihn. Und das in immer schnellerem und grundlegenderem Wechsel von Form und Silhouette. Die männliche Kleidung des ausgehenden 19. Jahrhunderts zeigte die Geschlechtlichkeit des Körpers diskreter. Der männliche Modewechsel beschränkt sich in der Veränderung kleiner Details und von Nuancen. Die Bewegungsmuster des bekleideten Körpers werden gemacht und sind gegendert.

Für meine Rezeption von Kleidung und Körper schafft die Herangehensweise der Ethnologinnen Ruth Barnes und Joanne B. Eicher einen Anknüpfungspunkt.

„we recognize that the dressed person is a *gestalt* that includes body, all direct modifications of the body itself, and all three-dimensional supplements added to it. Further, we acknowledge that only through mental manipulation can we separate body modifications and supplements from the body itself – and from each other - and extract that which we call dress. (...) we choose to focus on the concrete reality of dress that has describable properties, such as color, shape, texture, surface design, or odor.“²⁰

Die Materialität der Verbindung von Kleidung und Körper kann somit nicht nur als visuelles Phänomen behandelt werden, sondern auch im Horizont der anderen Sinne.

¹⁹ ELLWANGER 1998, S. 6.

²⁰ BARNES, EICHER 1992, S. 13.

„dress is not only visual; it may also include touch, smell, and sound.“²¹

Die Betrachtung von Kleidung beinhaltet nicht nur die technische Herstellung und den Blick auf den Körper, sondern sie steht auch immer im Kontext des modischen Wechsels.

Die Kleidermode lässt sich unter zwei Aspekten betrachten: Zum einen in ihrer inhaltlichen Veränderung der Kleidung, die sich in der ästhetischen Gestaltung zeigt²². Zum anderen in einer der Mode zugrundeliegenden Struktur²³ des immer wieder kehrenden Wandels ohne Frage nach den Inhalten: Eine Mode beginnt, wird angenommen, getragen und verschwindet. Darauf folgt im gleichen Schema die nächste Mode. Beide Mechanismen variierten ab 1850 immer hektischer und schneller²⁴.

Wandel und Wechsel beobachten die Zeitgenossen in gleicher Weise in den Wissenschaften, in Technik, Verkehr, Kultur und Gesellschaft. In Folge dieser Entwicklung wurde Mode nicht mehr nur auf Kleidung beschränkt. Der modische Kleiderwechsel wird zum Synonym der Zeitstimmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts²⁵.

„Mode wurde (...) zu einem umfassenden Begriff, um das Aussehen verkäuflicher Gegenstände vieler Art zu beschreiben. Das Phänomen der wechselnden Kleidungsstile wurde zum Modell für die Beschreibung des Verhaltens von Konsumwaren im allgemeinen.“²⁶

Diesen Begriff und dessen erweiterte Erklärung übernehmen Theoretiker wie Charles Baudelaire²⁷, Friedrich Theodor Vischer²⁸, Werner Sombart²⁹,

²¹ Dies., S. 3.

²² Dies umgreift die Änderung der Schnitte, Farben, Formen und des Materials innerhalb einer Zeitspanne.

²³ Unter strukturellem Wechsel lässt sich der beständige Rhythmus von ‚Neu‘ auf ‚Neu‘ auf ‚Neu‘ fassen. Die Bewegung steht als Wechsel im Vordergrund, unabhängig von der konkreten, materialen Form der Kleidung.

²⁴ LOSCHEK 1994, S. 358.

²⁵ Nachfolgend wird die Verbindung weiter geführt und die Mode mit Moderne bzw. Modernität gleich gesetzt. Elizabeth Wilson führt den Zusammenhang zwar in ihrem Titel „In Träume gehüllt. Mode und Modernität“, sie bleibt aber eine Erklärung schuldig, warum sie Mode und Modernität zusammen denkt. WILSON 1989 (1985).

²⁶ SCHWARTZ 1999, S. 51.

²⁷ BAUDELAIRE 1996 (1863).

²⁸ VISCHER 1859. VISCHER 1879.

²⁹ SOMBART 1991 (1902).

Georg Simmel³⁰, Thorstein Veblen³¹ und Walter Benjamin³² und beschreiben die Struktur von Mode.

Der Formenwechsel von Kleidung wird dabei nicht mehr konkret betrachtet, sondern der Blick richtet sich auf die Strukturen des Modewechsels³³. Die Autoren beschreiben gesellschaftliche und ökonomische Verhältnisse. Wer kreiert und verbreitet eine Mode? Welche gesellschaftliche Klasse beginnt eine Mode zu tragen, wer übernimmt sie und wann verschwindet sie? Wie individuell oder uniform ist eine Mode, um akzeptiert bzw. abgelehnt zu werden? Diese Betrachtungen vernachlässigen die stoffliche Gestalt, Qualität und Form der realen Kleidung, die zur aktuellen oder vergangenen Mode gekürt wird. Mode wird von Männern theoriefähig gemacht und die Materialität von Kleidung tritt in den Hintergrund³⁴.

Bewegung als Grundkonzept der Moderne zeigt sich in verschiedenen Ausformungen³⁵. Diese Untersuchung beobachtet Kleiderbewegung im öffentlichen Raum, auf der Straße. Kleiderbewegung ist ein Zusammenspiel aus Stoffbewegung, den Bewegungsmöglichkeiten, die im Kleiderschnitt angelegt sind und der Körperbewegung.

Stoffe besitzen durch das textile Material Flexibilität. Diese Flexibilität wird als Stofffall sichtbar, der sich je nach Faser und Webart in unterschiedlicher Weise zeigt. So fällt zum Beispiel ein Seidenstoff schwerer und starrer als ein dünner Baumwollbatist, der sich leicht und fließend bewegt. Wenn der Stofffall thematisiert wird, spreche ich von Stoffbewegung.

Hinzu kommt die Bewegungsmöglichkeit durch den Schnitt von Kleidung. Diese steht im engen Bezug zum Körper, denn der Schnitt kann die Beweglichkeit des Körpers oder einzelner Körperteile zulassen oder

³⁰ SIMMEL 2008 (1895). SIMMEL 1995 (1906). SIMMEL 1991 (1911). Simmel beschreibt mit Hilfe der Mode gesellschaftliche Strukturen und begründet mit ihr die Soziologie.

³¹ VEBLEN 1993 (1899).

³² BENJAMIN 1997.

³³ Simmel schreibt von der „Gleichgültigkeit der Mode als Form gegen jede Bedeutung ihrer besonderen Inhalte“ SIMMEL 1991 (1911), S. 183. Siehe auch: ELLWANGER 1992, S. 170.

³⁴ Karen Ellwanger bezeichnet Friedrich Theodor Vischer als „Übergangstheoretiker“. Er beschreibt neben den abstrakten Gesetzen des Modewechsels die Kleidung in ihrer Materialität, ihrem Schnitt, etc. Seine Schilderung erinnert an den Stil der ersten Modezeitschrift, dem „Journal des Luxus und der Moden“. ELLWANGER 1992, S. 171.

³⁵ Körperbewegung, Tanzbewegung, Bewegung der Bilder, der Töne, der Schrift, soziale oder politische Bewegung.

einschränken. Die Beweglichkeit durch den Schnitt bezeichne ich als Bewegungspotential.

Da die Stoffbewegung und das Bewegungspotential durch den Schnitt sehr eng miteinander verbunden sind und in manchen Fällen schwer zu trennen sind, werde ich in jedem einzelnen Fall entscheiden, welche Bewegungsform im Vordergrund steht und welche als nachrangig eingestuft werden kann. Die Bezeichnung erfolgt danach, welche Bewegungsform primär wahrgenommen wird.

Bei der physischen Bewegung des Körpers³⁶ spreche ich von Motion. Speziell für diese Arbeit ist die Motion des Ganges relevant. Das Gehen ist eine physiologische Ausdrucksform, die sozial generiert ist und mit verschiedenen Konnotationen verbunden ist³⁷. Marcel Mauss nennt die Motionen Techniken des Körpers und versteht darunter „die Weisen, in der sich die Menschen in der einen wie der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen.“³⁸ Konkret benennt Mauss den menschlichen Gang, der neben gesellschaftlichen Normen primär von Kleidung geformt und beeinflusst wird³⁹.

Drei Fragestellungen begleiten diese Arbeit.

Zum ersten wird gefragt, wie die Kleiderbewegung hergestellt und gemacht wird? Hierbei fällt der Blick auf Stoff, Zuschnitt und Verarbeitung. Lassen sich an der Genese des Zuschnittes, an der Wahl des Stoffes, Entwicklungen ablesen, die Beschleunigungspotentiale erzeugen?

Im zweiten Schritt wird das Zusammentreffen von Stoffbewegung und Bewegungspotential des Schnittes mit der Motion befragt. Wie treffen sie zusammen? Gibt es ein gleichmäßiges Zusammenspiel? Wie zeigt sich in dem Zusammenspiel von Körperbewegung, Stoffbewegung und Bewegungspotential des Schnittes die Kleiderbewegung? Welche Formen nimmt die Kleiderbewegung an?

³⁶ GEBAUER 1997. Siehe aber auch: KREUDER 2008, S. 11ff.

³⁷ KÖNIG 1996(a). KÖNIG 1996(b). WARNEKEN 1993. WARNEKEN 1990.

³⁸ MAUSS 1989, S. 199.

³⁹ Ders., S. 204.

Zum dritten wird die Aussage, dass die Bewegung in der Moderne dem Prinzip der Beschleunigung unterliegt⁴⁰, im Hinblick auf die Kleiderbewegung geprüft und gefragt, ob sich dieses Prinzip in der Kleiderbewegung wieder findet?

Bewegung als die „zentrale Metapher für das Selbstverständnis der Moderne und zugleich eine ihrer grundlegenden Konzepte“⁴¹ kleidet sich in textile Formen und ist eine primäre Wahrnehmungsweise⁴². Aus der Zusammenführung von Kleidung und Bewegung werden sich Transformationen ergeben, die in ihrer Materialität Aussagen über die Erfahrungs- und Umgangsweisen mit Bewegungshemmung und Stillstand, Bewegungsspuren und textilen Auslassungen, Beschleunigung und Geschwindigkeit zwischen 1850 und 1914 machen. Das Ziel der Untersuchung ist eine Geschichte von Bewegung auf dem Höhepunkt der Moderne um 1900 in und durch Kleidung.

3 Stand der wissenschaftlichen Diskussion

Meine Arbeit verstehe ich als eine Weiterführung der Forschung von Karen Ellwanger über Mobilität und Moderne. Karen Ellwanger untersucht Mobilität und Geschwindigkeit in Modetheorie und Bekleidungsgestalt für den Zeitraum zwischen 1870 und 1930⁴³. Das Ziel ihrer Forschung ist es, den Einfluss von Bekleidung auf die Mitgestaltung der Moderne nachzuweisen. Ein großer Teil der Arbeit ist empirischer Art und untersucht die Praktiken des Umganges von Kleidung und die Mitgestaltung durch die Nutzerinnen. Der Schwerpunkt dabei liegt in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts. Mit Hilfe der Modetheorie analysiert sie die Mobilitätserfahrung in den Jahren um 1870. Eine ausschließliche Betrachtung von Schnitt, Stoff und Kleidergestalt findet sich bei ihr nur um die Jahrhundertwende. Und hier siedle ich den Gewinn an, der in meiner Arbeit liegt. Ein konsequenter Blick auf die Materialität von Kleidung als

⁴⁰ KLEIN 2004, S. 12.

⁴¹ KLEIN 2004, S. 7.

⁴² Siehe ELLWANGER 1998, S. 46, Fußnote 197.

⁴³ ELLWANGER 1998.

Indikator von Bewegungserfahrung. Und der spezielle Blick auf die weibliche Straßenkleidung, die schon in den 1910er Jahren die Forderungen nach einer modernen, beweglichen Kleidung erfüllt.

Einen Ansatz, in dem Zeitstrukturen und Textilien zusammen gelesen werden, bietet die Aufsatzsammlung „selfactor Zeitformen des Textilen – Schnittformen der Zeit.“⁴⁴ Dieser widmet sich dem sich in der Moderne vollziehenden Wandel der Bedeutung des Textilen in Bezug auf Zeitform und –bewusstsein. Textilien repräsentierten bis dato in ihrer Vergänglichkeit und Flexibilität menschliche Zeitlichkeit sowie Verwobenheit des Menschen mit und in seiner Kultur. Unter den Bedingungen der industrialisierten Gesellschaft verliert die textile Produktion diese kultur- und sinnstiftenden Funktionen.

„Im Zeitalter der Massenproduktion wird statt der Prozessualität textiler Techniken die (textile) Dingwelt, deren Bedeutung und der Umgang mit ihr mentalitätsprägend. (...) Der schnelle Wechsel der Kleidermode bildet nicht nur gesellschaftliche Geschwindigkeitsformen ab, sondern konstituiert die am Objekt, am Körper erfahrenen Erlebnisformen der Zeit.“⁴⁵

Der zweite Teil des Aufsatzbandes beschäftigt sich konkret mit der Materialität von Zeit und Bewegung in Kleidung.

Kleidung stellt eine Objektsorte von vielfältiger Dimension dar und somit beschäftigen sich verschiedene Disziplinen mit ihr. Für meinen Kontext ist zuerst die Kostümgeschichte relevant. Auch die Sachkulturforschung arbeitet mit Kleidung. Des Weiteren thematisieren Technikgeschichte, Physiologie, Psychologie und Kunstgeschichte das textile Material. Um Aussagen über Kleidung in Bewegung machen zu können, sind Forschungsrichtungen relevant, die die Bewegung in den Blick nehmen.

⁴⁴ HARLIZIUS- KLÜCK, HÜLSENBECK 2002.

⁴⁵ Dies., S. 238.

3.1 Kostümgeschichte

Die historischen Anfänge der Kostümgeschichte im Sinne einer modernen Wissenschaft lassen sich in die 1850/1860er Jahre datieren. In den Werken von Hermann Weiss⁴⁶, Jacob von Falke⁴⁷, Albert Kretschmer und Karl Rohrbach⁴⁸ wird Kleidung als Teil der Lebenskultur gesehen. Um ein Gesamtbild einer Gesellschaft zu zeichnen, finden sich in diesen Untersuchungen neben modischer, kultischer und kriegerischer Gewandung auch Darstellungen und Beschreibungen von Architektur und Inneneinrichtung. Die Zeitgenossen des späten 19. Jahrhunderts reihten die Kostümgeschichte gleichberechtigt neben Volkskunde und Kunstgeschichte in die Wissenschaftslandschaft ein. Ein wichtiges Thema ihrer Untersuchungen ist der von ihnen aufgestellte Unterschied zwischen Tracht und Mode⁴⁹.

Der Kostümhistoriker Weiss untersucht in seiner Kostümkunde das Verhältnis von Form und Inhalt. Weiss schreibt 1860:

Er wolle, vom Kostüm ausgehend, „alles was der Weise der äusseren Erscheinung des Lebens angehört, gleichsam den plastischen Ausdruck, die Form des Lebens selbst, in ihrer geschichtlichen Entwicklung zur Darstellung bringen.“⁵⁰

Der Kulturhistoriker Jakob von Falke ließ sich zwei Jahre vorher in seiner Trachten- und Modenwelt von dem Grundgedanken leiten:

„den Zusammenhang zwischen den Wandlungen der äußeren menschlichen Erscheinung und des innern Culturlebens in der Geschichte der Deutschen nachzuweisen. (...) [Eine] Seele der Zeiten krystallisirt alle ihre Lebensäußerungen in ihr eigenthümliche und darum nothwendige Formen, an denen ein geübtes Auge alsobald erkennen muß, weß Geistes Kinder sie sind. In diesem Sinn ist auch das Costüm allemal ein Kind seiner Zeit, eine Form, welche die Züge des herrschenden Gesamtcharakters erkennbar an sich trägt.“⁵¹

⁴⁶ WEISS 1860.

⁴⁷ FALKE 1858. FALKE 1878.

⁴⁸ KRETSCHMER, ROHRBACH 1906.

⁴⁹ Ein gemachter Unterschied, der seine Wurzeln in Modernekritik und Großstadtangst hat. (Notiz bei einem Gespräch mit Karen Ellwanger, Dezember 2007).

⁵⁰ WEISS 1860, S. IX.

⁵¹ FALKE 1858, Erster Theil. S. Vf.

Kleidung gestaltet danach in ihrer materiellen Form eine Zeit mit. Diesem Gedankengang wurde im Verlauf des 20. Jahrhunderts nicht mehr nachgegangen⁵².

Kleidung wurde künftig vor allem unter dem Aspekt der Mode und ihrem Wechselspiel untersucht⁵³. Damit konnte Kleidung in ihrer modischen Ausprägung z. B. als Modell für gesellschaftliche Prozesse herangezogen werden. Auf der anderen Seite wurde dadurch die Mode als Abstraktion vorgestellt: Als Form, Struktur, Zeichen⁵⁴. Eines der Kennzeichen dieser Abstraktion ist, wie es Simmel formuliert, die völlige „Gleichgültigkeit der Mode als Form gegen jede Bedeutung ihrer besonderen Inhalte“⁵⁵. Spezifisch für diese Modetheorien ist die Abstinenz einer Verbindung zwischen der Realität des modischen Wechsels und dem konkreten vermodeten Kleidungsstück bzw. dessen Plastizität, Kinetik, Farbe, etc.. Diese erscheinen in den Theorien völlig beliebig⁵⁶.

Eine Synthese zwischen formaler und inhaltlicher Ausrichtung lässt sich bei der Kunsthistorikerin Anne Hollander erkennen. Sie betrachtet in ihren Veröffentlichungen⁵⁷ nicht nur den formalen Wechsel in der Mode, sondern auch die Gestaltung eines Inhaltes. Ihr Augenmerk liegt dabei jedoch auf Kleidung als visuelles Motiv in der Kunstgeschichte⁵⁸.

Eine Forschungsrichtung, die die Gestalt in den Blick nimmt, sind Designwissenschaftler. Sie entwickelten in den 1980er Jahren eine Gestaltanalyse, bei der die Bekleidungsgestalt als „eigenständige Nachricht“⁵⁹ lesbar⁶⁰ gemacht wird.

⁵² Siehe dazu auch: ELLWANGER 1991, S. 94, Fußnote 11.

⁵³ Georg Simmel und Werner Sombart sind zwei Vertreter dieser Entwicklung. Sie verabschiedeten sich in ihren Modetheorien von einer Form-Inhalt-Entsprechung und richteten ihr Augenmerk auf Wechsel und Verbreitung modischer Produkte an sich. ELLWANGER 1998, S. 47.

⁵⁴ Hier ist im Besonderen die Semiologie zu nennen. Sie macht die Untersuchung kultureller Zuschreibung in der Zeichenproduktion und die Analyse von Kleidung in Medien (Literatur, Film) möglich. BARTHES 1985.

⁵⁵ SIMMEL 1991 (1911), S. 183.

⁵⁶ ELLWANGER 1998, S. 47.

⁵⁷ HOLLANDER 1993. HOLLANDER 2002.

⁵⁸ Hollander schließt ihr Buch „Seeing through clothes“ mit dem Satz, „The history of dress or the study of clothes has no real substance other than in *images* of clothes, in which their visual reality truly lives, naturalized, as it were, by the persuasive eye of art.“ HOLLANDER 1993, S. 454.

⁵⁹ HEIMANN 1988, S. 21f. Und als These in den folgenden Veröffentlichungen von Heimann. HEIMANN 1991. HEIMANN 1992. HEIMANN 2002. HEIMANN 2003.

Die Kostümgeschichte arbeitete seit ihrem Beginn vorwiegend mit Bildern und stellte die Kleidung in historischer Chronologie vor. Dabei wird Frauen- und Männerkleidung sowie Accessoires in Form, Schnitt und Stoffqualität und ihre Veränderung beschrieben.

Eine bilderreiche Arbeit stellt die Veröffentlichung von Annemarie Bönsch dar⁶¹, in der sie die Formengeschichte der europäischen Kleidung anhand einer Sammlung kostümgeschichtlichen Bildmaterials und der Einbettung in den historischen Kontext nachzeichnet. Das Bildmaterial dient ihr jedoch auch dazu, verschiedene schnitttechnische Besonderheiten der Kleidung, herauszuarbeiten.

Durch die Verwandtschaft mit der Kunstgeschichte⁶² zogen die Wissenschaftler bei der Auswahl der Kleidung eine scharfe Linie zwischen den Bildenden und den Angewandten Künsten, zwischen Hoch- und Alltagskultur.

Auf diesen Mangel wies schon Erika Thiel hin, die mit ihrer „Geschichte der Mode. Von den Anfängen bis zur Gegenwart“⁶³ ein Standardwerk geschrieben hat. Thiel geht von einer Klassengesellschaft aus und versucht, die Entwicklung der Mode anhand breiter Schichten der Bevölkerung zu beschreiben. Ihr Buch trägt dazu bei, die bisherigen Grenzen der Kostümgeschichte zu sprengen, die größtenteils Kleidung für eine kleine, wohlhabende Gesellschaftsschicht behandelt. Die ihr dafür zur Verfügung stehenden Quellen ließen das jedoch nur bedingt zu.

Die Kostümgeschichte arbeitet chronologisch und beschreibt den Gestaltwandel von Kleidung. Diesem werden politische, gesellschaftliche,

⁶⁰ Kleidung als Text zu lesen findet sich auch als Ansatz in den Literaturwissenschaften. Vgl. RAINACHER 1988. VINKEN 1993.

⁶¹ BÖNSCH 2001.

⁶² Von Verwandtschaft lässt sich sprechen, da beide mit den gleichen Quellen arbeiten. Zum zweiten besitzen viele Kostümhistoriker eine kunsthistorische Ausbildung. Und zum dritten bediente sich die Kunstgeschichte zur Datierung von Bildern der Kostümgeschichte, was diese zur Hilfswissenschaft werden ließ. Hier gibt es in den letzten Jahren aber Forschungen, die die Kleidung als Quelle aufwerten. Siehe dazu: ZITZLSPERGER 2010. ZITZLSPERGER 2008. HAASE 2002.

⁶³ THIEL 1990.

technische und kulturelle Entwicklungen zur Seite gestellt, die die Mode beeinflussen⁶⁴.

Es gibt nur sehr wenige kostümgeschichtliche Arbeiten über Straßenkleidung. Ursula Scharf untersucht in ihrer Dissertation⁶⁵ die Straßenkleidung der römischen Frau und stützt sich dabei auf antike Schriftquellen im Zeitraum vom 2./3. Jahrhundert v. Chr. bis zum 7. Jahrhundert n. Chr.

Für das ausgehende 20. und beginnende 21. Jahrhundert sind Arbeiten zu nennen, die unter den Begriffen von Streetstyle und Streetwear im Bereich der Jugendkultur anzusiedeln sind⁶⁶.

Eine der Publikationen, die sich der europäischen Moderne widmet, ist der schmale und dabei objektzentrierte Ausstellungskatalog „bemäntelt“ und „kostümiert“⁶⁷. Er führt durch einhundert Jahre weiblicher Straßenkleidung, setzt aber den Zeitpunkt, ab dem von Straßenkleidung gesprochen werden kann, an den Beginn des 20. Jahrhunderts. Diese Setzung ist meiner Meinung nach viel zu spät, denn schon in den 1870er Jahren gibt es Kleidungsstücke, die zum einen den deutlichen Bezug zur Straße aufweisen und zum anderen in deren Form Strukturen von Straßenkleidung erkennbar sind, die dann nachfolgend in der fest definierten Straßenkleidung zu finden sind.

Eine französische Veröffentlichung⁶⁸ untersucht das Schneiderkostüm des 19. und 20. Jahrhunderts als sich generierendes und nachfolgend klar abgegrenztes definiertes Kleidungsensemble. Dabei streift sie natürlich auch die Straße als Aufführungsort. Doch dieser bildet nur eine Einflussvariante neben Herstellungsstrukturen, verschiedenen Designern und Entwurfshäusern und anderen kulturgeschichtlichen Strömungen. Zudem wird das 20. Jahrhundert in größerer Ausführlichkeit behandelt als das 19. Jahrhundert.

⁶⁴ In der Veröffentlichung von Christopher Breward „The culture of fashion. A new history of fashionable dress“ finden sich verschiedene Ansätze, den Schnitt und Stoff von Kleidung mit in den Blick zu nehmen. BREWARD 1995, S. 157ff.

⁶⁵ SCHARF 1992.

⁶⁶ Zum Beispiel: POLHEMUS 1994.

⁶⁷ BEMÄNTELT UND KOSTÜMIERT 1991.

⁶⁸ CHAUMETTE 1995. Bei dieser Publikation handelt es sich um eine Veröffentlichung der Pariser Modeschule ESMOD.

3.2 Sachkulturforschung und Materielle Kultur

„Und so sind Ding- und Bildwelten der Alltagskultur (...) nervöse Auffangorgane des zeitgenössischen inneren und äußeren Lebens.“⁶⁹

„... die Menschen (sind A.H.) nie ihrer eigenen Voraussetzungen mächtig, sondern stets in eine bereits bedeutet und bedeutende Welt hineingeboren. Hineingeboren in eine materielle Kultur (...), in all das ‚Zeug‘, das schon auf eine bestimmten Umgang hin ausgelegt ist, welcher ebenso tradiert wird wie die Objekte selbst und somit ‚Verhalten‘ schafft und reguliert“⁷⁰

Kleidung gehört in ihrem materiellen Gemacht-Sein zu den Sachen⁷¹, die als Produkte menschlicher Absicht und Arbeit entstehen. Mit ihnen umgeben sich die Menschen, schaffen dadurch Bezüge und stiften Beziehungen. Kleidung ist im Verständnis materieller Kultur:

„nicht nur (...) [eine] Ansammlung von Objekten, sondern Objektivation von Handlungen, (Macht-)Beziehungen und Mentalitäten.“⁷²

Die Sachkulturforschung gehört der Volkskunde bzw. Ethnologie an, ist aber heute in verschiedenen Disziplinen zu finden, die sich mit Dingen, Alltagsgegenständen und deren kulturellen Kontexten beschäftigen.

Das Anliegen der Volkskunde ist es, „den Menschen durch die Dinge und in seiner Beziehung zu den Dingen zu erkennen“⁷³. Die Objektsorte *Kleidung* wurde dabei über viele Jahre hinweg in der übergeordneten Kategorie *Tracht* untersucht. Dieser eingeschränkte Blick auf Kleidung wurde ab den 1980er Jahren durch die historische Kleidungsforschung⁷⁴ erweitert. Ab

⁶⁹ BOENSCH 1983, S. 60.

⁷⁰ Zitiert nach HÜLSENBECK 1999, S. 19.

⁷¹ „Sachen“ sind nur die vom Menschen geschaffenen Objekte, also die Artefakte. „Dinge“ dagegen sind alle materiellen Gegenstände. Siehe auch: HAHN 2005, S. 18ff.

⁷² ELLWANGER 2007, S. 30f.

⁷³ WEISS 1959, S. 292.

⁷⁴ BÖTH 1988. BÖTH, MENTGES 1985. BÖTH, MENTGES 1989. BRINGEMEIER 1985.

dieser Zeit bildet das gesamte Spektrum der Kleidung eine Untersuchungskategorie in der Volkskunde.

Das noch junge Fach der Textilwissenschaft versteht sich als Kulturwissenschaft, die sich auf die Erforschung der materiellen Kultur des Textilen in den verschiedenen kulturellen und historischen Zusammenhängen konzentriert⁷⁵. Für diesen Themenbereich lassen sich zwei Felder der Auseinandersetzung benennen: Das Feld der textilen Materialität, die unter den Aspekten Technologie, Symbolbildung und Ästhetik behandelt wird und das Feld der Kleidung, worunter das westliche Konsummodell der Mode in seiner wirtschaftlichen wie kulturellen Dimension sowie europäische und außereuropäische Kleidungsgeschichte und –kulturen erfasst werden. Textile Sachen wie Kleidung, Stoffe und Teppiche bilden dabei immer wieder die materielle Basis der Forschung.

Der Begriff der textilen Sachkultur⁷⁶ findet sich in der Textildidaktik. Sie versteht darunter das praktische und begriffliche Erschließen von Kleidung und textilen Objekten. Dabei stehen die Textilien im Mittelpunkt bei der Beantwortung von Fragen nach Produktion, Konsumtion, Ästhetik, Kulturgeschichte und Didaktik und deren Umsetzung in der Schulpraxis.

Ingrid Köller hat in ihrem Aufsatz „Textildidaktik als „Didaktik textiler Sachkultur“⁷⁷ herausgestellt, dass das real Vorhandensein und die reale Nutzung von Kleidung und anderen Textilobjekten ein zentraler Punkt ist, über den eine begreifbare, sichtbare und damit umfassende Erfahrungsweise möglich ist⁷⁸. Weitergehend hat sie für die Kleidung⁷⁹ eine systematische Darstellung vorgeschlagen, aus dem der Nutzungszusammenhang, die Gebrauchssituation, die Art des Umganges,

⁷⁵ An der Technischen Universität Dortmund ist das Fach im Seminar für Kulturanthropologie des Textilen verankert. NIXDORFF 1999. MENTGES, NIXDORFF 2001ff. MENTGES 2005. In Oldenburg an der Carl von Ossietzky Universität wird das Fach *Materielle Kultur: Textil* im Seminar für materielle und visuelle Kultur gelehrt. ELLWANGER 2000(b). ELLWANGER 2007. STUDIENORDNUNG 2007.

⁷⁶ KÖLLER 1997. KÖLLER 1999. EL-GEBALI-RÜTER 1999. BECKER 2007.

⁷⁷ KÖLLER 1997.

⁷⁸ Dies., S. 90.

⁷⁹ Neben Kleidung sind Textilobjekte Bestandteile textiler Sachkultur. Dies., S. 89.

das Aussehen und die symbolhafte Bedeutung erkennbar werden⁸⁰. Eine Anregung für meine Arbeit liegt in der Feststellung Köllers, dass Kleidung und andere Textilobjekte immer einer begrifflichen und textilpraktischen Erschließung bedürfen, um sie in ihrer Gesamtheit erfassen zu können.

Die Materialität von textilem Stoff wird in verschiedenen Wissenschaftsbereichen in den Blick genommen.

Kleidung besteht hauptsächlich aus gewebten, gewirkten oder gestrickten Faserstoffen, ferner aus Leder und Pelzwerk. Rohmaterialien tierische oder pflanzliche Fasern sowie verschiedene Chemiefasern, die rein oder miteinander vermischt verarbeitet werden.

Auf diesem Feld sind Arbeiten zu nennen, die sich mit historischem Blick der Herstellung⁸¹ von Textilien und der dazu beitragenden technischen Entwicklung nähern: Dabei werden die Gewebeeigenschaften, die Stoffqualitäten, neue Färbetechniken bzw. Farbstoffe⁸² untersucht. Zu diesem Bereich gehören ebenfalls Veröffentlichungen, vor allem aus dem englischsprachigen Raum, die sich mit historischen Schnitten beschäftigen⁸³. Bei diesen Publikationen handelt es sich um Bestandsaufnahmen und Darstellungen, die sich in ihrer chronologischen Reihung und Vorgehensweise an die klassische Kostümgeschichte anlehnen.

Ein weiterer Ansatz betrachtet die physiologische Wirkung der Kleidung und fragt nach physikalischen und biologischen Einflüssen von Stoffen auf den menschlichen Körper. Über die Vor- und Nachteile bestimmter Eigenschaften von Wolle⁸⁴, Baumwolle, Leinen oder Seide auf den menschlichen Organismus entstanden gerade zum Ende des 19. Jahrhunderts verschiedene Theorien, die von ihren Begründern⁸⁵ zu

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ BOHNSACK 1981.

⁸² ANDERSEN, SPELSBERG 1990. GARFIELD 2002. PROKOP 1981.

⁸³ BRADFELD 1983. GORDON 2000. HARRIS 1999. HARRIS 1995. NIEMANN 1986. WAUGH 1968.

⁸⁴ DOEHNER, REUMUTH 1964, S. 232f.

⁸⁵ Sebastian Kneipp plädierte für die Verwendung von Leinen, Gustav Jäger für Wolle, Heinrich Lahmann für Baumwolle, der französische Arzt Goizot ausschließlich für Seide. Antje Kracik vergleicht in ihrer Dissertation die Theorien der Kleidungsreformer Jäger und Lahmann. KRACIK 2000.

komplexen Systemen ausgebaut und wie Ideologien vermarktet und verbreitet wurden⁸⁶.

Die physiologischen Eigenschaften von Stoffen können auch Auswirkungen auf die Psyche haben. Die Haut reagiert auf Berührung und Reibung durch Kleiderstoffe, so dass an gewissen Hautstellen ein stark emotional betontes Gefühl entstehen kann, das in der Psychologie als „Hauterotik“ bezeichnet wird. Der französische Psychiater Gaetan Gatian de Clérambault hat sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit der erotischen Stoffleidenschaft von Frauen beschäftigt⁸⁷.

Die kulturelle Bedeutungszuschreibung von textilen Stoffen, die vor allem als gegenderte zutage tritt, behandelt Karen Ellwanger in einem kleinen Aufsatz am Beispiel der Wolle⁸⁸. Auch Anne Hollander widmet der Wolle ein Kapitel ihres Buches über den Herrenanzug⁸⁹. Die Faser wird in einem Vergleich zwischen dem Anfang des 19. Jahrhunderts und der Antike zum Material für Helden. Dabei thematisiert und interpretiert sie auch schon textile Eigenschaften des Materials.

An dem neuen textilen Material Kunstseide untersucht Andrea Steinert in ihrer Magisterarbeit⁹⁰ die sinnlichen Erfahrungsformen von Stoff für die 1920er und 1950er Jahre anhand von Printmedien. Sie arbeitet heraus, dass sich die Wahrnehmungsweise von Kunstseide parallel mit einer kulturellen Prägung der jeweiligen Zeit führen lässt. Die Gewebeeigenschaften werden in den 20er Jahren im Horizont von Bewegung und Mobilität, Entgrenzung und Auflösung gelesen. Das Formende und Stützende von Kunstseide steht dagegen in den 50er Jahren im Vordergrund.

⁸⁶ In Streitschriften, werbewirksamen Broschüren und durch die ökonomische Vermarktung der Kleidung.

⁸⁷ TUMULT 1988. Das Leben von Clérambault und einer seiner Patientinnen wird zur Vorlage für den Film „Der Schrei der Seide“. (Von Yvon Marciano: Le Cri de la Soie. F/Ch/B 1996.). Auch die Kriminalistik beschäftigte sich mit diesem Thema, denn die Stofferotik führte oftmals zum Diebstahl der Stoffe.

⁸⁸ ELLWANGER 2000(a). Siehe dazu auch: TAYLOR 1999.

⁸⁹ HOLLANDER 1997, S. 143-151.

⁹⁰ Veröffentlicht in gekürzter Form als Aufsatz. STEINERT 2003.

In der Kunstgeschichte geschieht die Betrachtung der allgemein verwendeten künstlerischen Materialien seit etwa dreißig Jahren und lange Zeit nur punktuell. Dabei wird erst in den letzten Jahren auch das textile Material untersucht.

Der Kunsthistoriker Günter Bandmann beschreibt Material als Bedeutungsträger in der Zeit des Mittelalters und für die Phase der Veränderung der Materialbewertung während der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts⁹¹.

Von Thomas Raff erschien 1994 eine Studie⁹² als Sammlung unterschiedlichster Schriftquellen vor allem aus dem Mittelalter, die er als Begründung einer Ikonologie der Werkstoffe liest, wobei Textilien weder bei Bandmann noch bei Raff Erwähnung finden.

Dies holt Monika Wagner in ihren Schriften nach⁹³. In ihrem Buch „Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne“⁹⁴ untersucht die Kunsthistorikerin,

„welche Aufgaben einzelne Materialien in konkreten historischen Zusammenhängen übernehmen und was sie erzählen.“

Sie möchte damit

„Tendenzen signifikanter Veränderungen in den Künsten“ ablesen, „die sich etwa mit Temporalisierung, Prozessualität, Formveränderung und Spurensicherung (...) umreißen lassen.“⁹⁵

Monika Wagner arbeitet heraus, dass das Material nicht ausschließlich technische Voraussetzung ist, sondern eine ästhetische Kategorie besitzt. Damit wird das Material aufgewertet, das bis dahin als das weibliche Element interpretiert wurde, das in der männlichen Form aufgeht. In Folge dieser Forschungen kamen spezielle Materialien in den Blick, darunter auch Textilien und Stoffe.

Diese verschiedenen Ansätze der Materialbetrachtung schaffen Anregungen für die Konzentration auf textile Stoffe als Kleidungsmaterial für den

⁹¹ BANDMANN 1969. BANDMANN 1971.

⁹² RAFF 1994.

⁹³ WAGNER, RÜBEL, WOLFF 2005. WAGNER, RÜBEL, HACKENSCHMIDT 2002. WAGNER, RÜBEL 2002. WAGNER 2001(a).

⁹⁴ WAGNER 2001(b).

⁹⁵ Dies., S. 13.

Großstadtalltag, das als flexible Körperhülle Bedeutungszusammenhänge eröffnet und das hinsichtlich einer materialen Bewegungsgeschichte Aussagen macht und gelesen werden kann.

3.3 Forschungen zum Begriff von Bewegung

Der Begriff der Bewegung beschäftigt verschiedene Forschungszweige, wobei die Soziologin Gabriele Klein in ihrem Aufsatzband „Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte“⁹⁶ einen übergreifenden Zugang anbietet, der sich auf die Moderne konzentriert. Klein kritisiert die Vernachlässigung der Begriffsbearbeitung in den Sozial- und Kulturwissenschaften im Unterschied zu den Naturwissenschaften und stellt zur Revision verschiedene sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte von Bewegung zusammen. Dabei betont sie deren Vielfalt und Bedeutung, aber auch Disparität. In vier Kapiteln möchte sie die Lücken schließen. Im ersten geht es um körperliche Bewegungskonzepte in Sport und Spiel und wird mit „Bewegung machen“ überschrieben. Das nachfolgende Kapitel will „Bewegung denken“ und greift Denkfiguren von Bewegung in Philosophie, Soziologie und Bewegungswissenschaft auf. Die Verankerung des Begriffs in Bezug auf soziale und politische Bewegungen stellt sie im nachfolgenden Kapitel vor. Abschließend werden Aufschreibssysteme von Bewegung ausgearbeitet. Der Aufsatzband macht deutlich, dass Bewegung eine zentrale Metapher der Moderne ist, und zeigt, dass die Sozial- und Kulturwissenschaften grundlegende Beiträge dazu liefern können.

Die Thematisierung von Kleiderbewegung verstehe ich als einen Ansatz, der das Bewegung-Machen in den Blick nimmt. Zum anderen kann in Kleiderbewegung, die Bewegung im textilen Material, nicht nur sichtbar, sondern auch haptisch zu begreifen sein.

Die enge Verbindung von Kleidung, Körper und menschlicher Bewegung erfordern einen Blick auf die Bewegungsforschung, die in den Bereich der Historischen Anthropologie gehört.

⁹⁶ KLEIN 2004.

Der schon erwähnte Anthropologe und Soziologe Marcel Mauss⁹⁷ lenkte mit seinem Blick auf verschiedene Bewegungsmuster, bei denen er, im Gegensatz zu späteren Forschern, schon damals geschlechtsspezifische Unterschiede konstatierte. Mit dieser Differenzierung weicht er von der historischen Bewegungsforschung ab, die keine geschlechtlich geprägten Körpererfahrungen thematisiert⁹⁸.

Rudolf zur Lippe hat die parallel verlaufende Domestizierung von Natur und Körper seit der Renaissance in verschiedenen Bereichen untersucht. Die Ritualisierung und Einengung der Bewegungsweisen in Sport, Militär, Tanz und Höflichkeitsformen lief, so zur Lippe, auf eine Geometrisierung hinaus, die im kapitalisierten Wirtschaftsleben ihre mathematische und auf Effizienz abzielende Entsprechung fand⁹⁹.

Henning Eichberg¹⁰⁰ hat sich mit den leistungsorientierten Bewegungsmustern im Sport beschäftigt und dabei den Zusammenhang zwischen dem Wandel in der Zeitwahrnehmung und dem Bewegungsverhalten um 1800 herausgearbeitet. In seinen Arbeiten vertritt er die Meinung, dass erst das neue physische Leistungsprinzip das Leistungsdenken der industriellen Revolution ermöglicht und nicht umgekehrt. Die typischen Adelssportarten wie Reiten, Fechten, Voltigieren oder Tanzen, die sich durch klar geregelte Positionierungen im Raum auszeichnen, wurden von raumgreifenden und mit hoher Beweglichkeit verbundenen Sportarten wie Fußball oder Leichtathletik verdrängt.

Den Blick auf Körper und Bewegung als Terminus in Physiologie¹⁰¹ und Hygienediskurs¹⁰² untersucht der Historiker Philipp Sarasin. In beiden Analysen schaut er auf Formen von Ermüdung, An- und Entspannung in mechanischen und energetischen Prozessen.

Die Geometrisierung des Körpers, die Bedeutung von Geschwindigkeit in verschiedenen Sportarten und die Formen von Ermüdung, An- und Entspannung berühren den menschlichen Körper. In der Verknüpfung mit

⁹⁷ MAUSS 1989.

⁹⁸ Hierbei wird zwar allgemein vom Menschen gesprochen, und doch ist de facto ausschließlich der männlich sozialisierte Körper gemeint.

⁹⁹ LIPPE 1988.

¹⁰⁰ EICHBERG 1978. EICHBERG 1973.

¹⁰¹ SARASIN, TANNER 1998.

¹⁰² SARASIN 2001.

Kleidung stellt sich die Frage, ob und in welcher Form Kleidung diese Veränderungsprozesse begleitet.

In ihrer Darstellung und als Bilder waren und sind Bewegungsanalysen wichtige Werkzeuge in der Arbeitswissenschaft. Begründet wurde sie durch Frederick Winslow Taylor und seinem Schüler Frank Bunker Gilbreth. Beide versuchten Arbeitsprozesse von Arbeitern zu optimieren, indem sie bestimmte Arbeitergruppen beobachteten und dabei Bewegungsabfolgen erstellten¹⁰³. Taylor zerlegte den gesamten Bewegungsablauf in Elementarbewegungen, beschrieb und klassifizierte sie. Mangelnde Abläufe und Arbeitsbedingungen konnte er somit erkennen und sie mit dem Ziel der Wirtschaftlichkeit beheben¹⁰⁴.

Gilbreth und seine Frau Lilian konzentrierten sich verstärkt auf die Darstellung von Bewegungsabläufen und gelten als die Begründer des Bewegungsstudiums¹⁰⁵. Sie bedienten sich dabei der neuen Technik Film. Es entstand eine Systematik, in der 17 verschiedene Bewegungselemente genügte, um damit alle Arbeitsabläufe zu beschreiben¹⁰⁶.

Die Bewegung des gekleideten Körpers im Horizont der Arbeitswissenschaft und speziell der Ergonomie erforscht Barbara Tietze¹⁰⁷. Als Wissenschaftlerin in einem Institut für Design fragt sie nach den Einflüssen des gestalteten textilen Materials auf die menschliche Bewegung.

In einer interdisziplinären Bezugnahme auf Kostümgeschichte, Sachkultur-, Material- und Bewegungsforschung sehe ich als Textilwissenschaftlerin die Möglichkeit, am konkreten Phänomen der Straßenkleidung und im Fokus von Bewegung das Gemacht-Sein und die Herstellungsweise von Kleiderbewegung darzustellen¹⁰⁸.

¹⁰³ Taylor beobachtete dabei den besten Arbeiter, um den optimalen Ablauf zu ergründen. Gilbreth untersuchte im Gegensatz zu seinem Lehrer den faulsten Arbeiter, da dieser nur die nötigsten Arbeitsschritte unternimmt.

¹⁰⁴ TAYLOR 2006 (1903). TAYLOR 2004 (1911).

¹⁰⁵ GILBRETH 1921 (1911). GILBRETH, MOLLER GILBRETH 1920 (1917).

¹⁰⁶ Diese Vorgangselemente wurden - ganz unbescheiden - in Umkehrung des Namens „Therbligs“ genannt.

¹⁰⁷ TIETZE 1998. Zu ihrem Arbeitsfeld s. TIETZE UDK-BERLIN.

¹⁰⁸ LÖSEL 2013. LÖSEL 2004.

4 Quellenmaterial

Das Quellenmaterial setzt sich aus Kleidung, Bildern und Texten zusammen. Bei der Auswahl des Materials mussten immer Bezüge zum Stadtraum, der Straße und zur Bewegung erkennbar sein.

Den zeitlichen Rahmen dieser Untersuchung habe ich von 1850 bis 1914 gesteckt. Das Anfangsdatum wurde 1850 gesetzt, weil in der Mitte des Jahrhunderts die Krinoline ihre Hoch-Zeit erlebte und das räumliche Ausmaß des Rockes einen besonderen Ausdruck von Bewegung bildet.

Mit der Revolution von 1848/49 betreten bürgerliche Frauen mehr und mehr den öffentlichen Stadtraum und werden präsenter auf der Straße¹⁰⁹. Die Bewegung in der Stadt ist mit verschiedenen Absichten verbunden: der Einkauf¹¹⁰, der Besuch von Museen und Ausstellungen¹¹¹, der Gang in das Theater oder Aufenthalte in Cafés und Restaurants. Um diese Orte zu erreichen nutzen Frauen die öffentlichen Verkehrsmittel.

1914 endet der untersuchte Zeitraum, da der Beginn des ersten Weltkrieges eine politische Zäsur bildet. Vor allem aber hat sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts die weibliche Straßenkleidung in ihrer Zusammenstellung fest formuliert, ist anerkannt und wird als öffentliche Kleidung der Frau akzeptiert.

Als Untersuchungsobjekt wurde die Straßenkleidung ausgewählt, da mit ihr immer Bewegungsformen verbunden sind. Zudem lässt sich an der Kleidung für die Straße, wie oben erwähnt, weibliche Eroberungsstrategien von städtischem, öffentlichem Raum in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts skizzieren. Des Weiteren ist Straßenkleidung ein wichtiges Element im Stadtbild, neben anderen wie z.B. Verkehrsformen, Architektur, städtischen Beleuchtungstechniken, und gestaltet dieses aktiv mit¹¹².

Die getragene Kleidung habe ich aus Museumsarchiven zusammengestellt. In der Modeabteilung des Stadtmuseums Berlin und in der Modesammlung

¹⁰⁹ LIPP 1986. PERROT 1999. Besonders S. 311-418. POLLOCK 1989.

¹¹⁰ CROSSICK, JAUMAIN 1999. KÖNIG 2000. KÖNIG 2001.

¹¹¹ BARTH-SCALMANI, FRIEDRICH 1995.

¹¹² ELLWANGER 1998, S. 14.

des Wien Museums durfte ich recherchieren¹¹³. Sie bilden den Hauptfundus meiner Arbeit¹¹⁴.

Ein Sammlungsschwerpunkt der Modeabteilung des Stadtmuseums in Berlin ist Frauenkleidung aus dem 19. Jahrhundert.

Die Modesammlung des Wien Museums zählt zu den umfangreichsten Kostümsammlungen Europas. Hier finden sich über 20.000 Exponate. Der Schwerpunkt der Sammlung liegt ebenfalls in der Frauenkleidung des 19. und 20. Jahrhunderts.

Berlin und Wien entwickelten sich zwischen 1850 und 1914 zu modernen Großstädten und waren nach London und Paris die dritt- bzw. viertgrößte Metropole Europas. Auch wenn ich nicht streng die Einkleidung von Bewegung an die Stadtgeschichten von Berlin und Wien binde, so dienen mir doch die zwei Städte als Hintergrundfolie, vor der die Straßenkleidung aus den Archiven damals real getragen wurde.

In beiden Städten spielt darüber hinaus die Tatsache eine Rolle, dass Bekleidungsindustrie und Konfektion zum bedeutenden Wirtschaftsfaktor wurden. Die Berliner Bekleidungsindustrie wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum wichtigsten Exportsektor Berlins und die Stadt kleidete fast ganz Deutschland ein¹¹⁵. Diesen Wirtschaftszweig zu dokumentieren bildete – im Rückbezug auf die Sammlungsgeschichte – den Gründungsgedanken für die Modeabteilung in Berlin¹¹⁶.

Auch in Wien kam es im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem Aufschwung in der Bekleidungs- speziell in der Blusenherstellung. Die Verbindung von Maschinen- und Handarbeit machte dies möglich. Es wurde erkannt, dass die Nähmaschine zwar der Massenproduktion diene, doch die individualisierte Handarbeit mit ihrer gezielten Anwendung bei Säumen oder Stickerei immer noch ihren Stellenwert hatte. Diese Erkenntnis kam vor allem der Blusenherstellung zugute, die als spezielles Wiener Erzeugnis

¹¹³ Ein herzlicher Dank geht an Dr. Regina Karner, Wien und an Christine Waidenschlager, Berlin, die mir in den turbulenten Umzugs- und Übergangszeiten der jeweiligen Archive nicht nur einfach Zugang gewährt haben, sondern mir mit vielfältigen Hilfestellungen zur Seite standen.

¹¹⁴ In den Archiven des Historischen Museums der Stadt Frankfurt am Main und des Stadtmuseums Weimar habe ich Einsicht genommen, doch daraus keine Kleidung zur weiteren Bearbeitung ausgesucht.

¹¹⁵ Waidenschlager 2001, S. 8.

¹¹⁶ Ebd.

Weltruf erlangte¹¹⁷. In diesem Umfeld entstand beispielsweise die Blusen- und Hemdenfirma Eterna, die auch heute noch tätig ist. 1863 entwickelten die Brüder Hönigsberg einen abknöpfbaren Hemdenkragen aus Doppelstoff. Damit wurde der Grundstein für die Marke gelegt¹¹⁸.

Im Sommer und Herbst 2003 arbeitete ich in beiden Archiven und stellte das textile Quellenmaterial zusammen. Beide waren zu der Zeit im Umbruch begriffen. Ein Umzug des Depots in Berlin stand Ende des Jahres bevor. In Wien waren die MitarbeiterInnen gerade dabei, die Kleidung von den alten Räumlichkeiten im Schloss Hetzendorf in das neu gebaute Archiv zu überführen.

Durch den eingeschränkten Zugang zu den Exponaten setzte ich sechs chronologische Eckdaten, zu denen ich jeweils einen typischen Vertreter der entsprechenden weiblichen Modelinie suchte. Die Orientierung an die modische Form halte ich für legitim, da sich die Kleidergestalt der Straßenkleidung daran anlehnt. Die erste Datierung umfasst die 1850er und 1860er Jahre, in der die Krinoline das Aussehen der Frauen bestimmen, gefolgt von der Tournure, die um 1870 en vogue ist und die sich nach 1880 als Cul de Paris wiederholt. Am Ende der 1870er Jahre bestimmt die Enge Mode die weibliche Form. Die Sanduhr-Silhouette, geschaffen aus weiten Ärmeln, schmaler Taille und dem Glockenrock, repräsentiert die 1890er Jahre. Um 1900 ist es die Sans-Ventre-Linie. Den Abschluss bildet das Straßenkostüm aus dunkler Wolle in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts.

In dieser Phase der Recherche schloss ich die Analyse von Accessoires wie Hüten, Taschen, Schirmen aus. Später wurden auch die Schuhe aus dem Untersuchungskatalog genommen¹¹⁹.

¹¹⁷ HAMPEL 1968, S. 88.

¹¹⁸ <http://unternehmen.eterna.de/de/unternehmen/chronik.html> (letzter Zugriff am 16.05.2013).

¹¹⁹ Zum Teil finden sich die Accessoires noch auf den Bildern, z.B. Kopfbedeckungen bei den textilen Objekten der Wiener Sammlung. Diese Fotografien wurden mir in dieser Form als Arbeitsgrundlage zur Verfügung gestellt. Die damalige Umzugssituation ließ weder Raum noch Zeit für neuerliche Aufnahmen.

Nach der Festlegung auf die sechs Zeitabschnitte zwischen 1850 und 1914 suchte ich für jeden Zeitraum mit Hilfe der Museumskartei ein passendes Kleidungsstück. Passend hieß hier, der Trageanlass für die Straße musste klar erkennbar sein. Die Bezeichnungen für die textilen Objekte lauteten Straßenkleidung, Trotteurkostüm, Stadtkleidung, Promenadenkleidung zum Teil auch Tageskleidung.

Die Provenienz der Kleidung ist zu lückenhaft, um eine eindeutige Zuschreibung einer bürgerlichen Besitzerin z.B. über den Beruf des Mannes vornehmen zu können¹²⁰. Doch verschiedene Umstände sprechen dafür. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmte das Bürgertum¹²¹ nicht nur vestimentär die Entwicklungsrichtung¹²², sondern setzte sich auch gesellschaftlich zur dominierenden Klasse durch. Kleidung diente der Repräsentation und Distinktion, zumal die modische Aktualität trotz der sich ausweitenden industriellen Herstellung immer noch mit finanziellen Kosten verbunden blieb. Aus diesem Grunde gelangte sie in die Museumsarchive: Bürgerliche konnten es sich leisten, die Kleidung in dem modischen Zustand zu erhalten und sie nicht notwendigerweise der neuen Fassung entsprechend anzupassen und umarbeiten zu lassen.

Nach dieser Auswahl über die Karteikartendurchsicht habe ich die Kleidung konkret untersucht. Dabei erfolgte in einer ersten Sichtung ein Abgleich mit den Karteikarteninformationen über eine gesicherte Zuordnung als Straßenkleidung. In ihrer Funktion als Straßenkleidung musste sie als öffentlich tragbar erkennbar sein. Der Trageanlass durfte nicht ausgesprochen festlich erscheinen. Dies habe ich neben der Stoffqualität an Verzierungstechniken und Schnitt festgemacht¹²³.

¹²⁰Zum Teil sind die Kleidungsstücke mit einem Firmenetikett versehen, doch diese Hinweise sind zu gering, als dass eine aussagekräftige Interpretation vorgenommen werden kann. Drei Kleidungsstücke sind mit Etiketten der Ateliers versehen. (s. Objektbeschreibung). Bei Konfektionskleidung wurde es erst in den 1880er Jahren üblich, Firmenetikette in die Kleidung zu nähen. S. Waidenschlager 2001, S. 9.

¹²¹ FREVERT 1988. SOMBART 1913.

¹²² Die ersten Anstöße zu einer neuen Mode kamen aus den Kreisen der Demi-Monde. Doch für breitere Schichten tragbar wurde die Kleidung durch bürgerliche Transformationen. Vgl. AMTMANN 1993.

¹²³ Zum Beispiel lässt sich an der Tiefe und Gestaltung des Halsausschnittes der Trageanlass erkennen.

Für die zweite Sichtung habe ich in Berlin die Kleidungsstücke nur im Karton liegend untersucht¹²⁴. Diejenigen, die in die nähere Auswahl für die detaillierte Untersuchung kamen, konnte ich auf eine Büste aufziehen.

In Wien war diese Herangehensweise nicht möglich, da sich die Arbeitsräume mit den Karteiverzeichnissen und das Depot an weit auseinanderliegenden Orten befanden und ich auch nur einen Tag in dem neuen Depot direkt an den Kleidern arbeiten konnte. Ich musste mich demzufolge mithilfe der Karteikarten definitiv festlegen, welche Kleidung ich sehen will. In dem neuen Depot war es zudem aktuell nicht möglich, sich durch das Überziehen auf eine Figurine den Trageeigenschaften des menschlichen Körpers anzunähern, so dass ich die ausgewählten Stücke nur auf dem Bügel hängend fotografieren konnte.

Beide Städte stellten in der Zeit meines Aufenthaltes Teile ihrer Sammlung der Öffentlichkeit vor. Die Kleidung, die ich ausgewählt hatte, aber nicht im Archiv vorfand, untersuchte ich – soweit es ging – in den Ausstellungen¹²⁵.

Für die genaue Materialuntersuchung hatte ich vorab einen Katalog erstellt, der sich aus neun Punkten zusammensetzte.

- 1) Allgemeine Beschreibung der Kleidung
- 2) Silhouette
- 3) Schnitt
- 4) Stoff
 - 4a) Farbe und Muster
 - 4b) Oberflächenwirkung des Stoffes und Lichteinfall
- 5) Kinetik, Stofffall
- 6) Haptische, taktile Merkmale
- 7) Geräusch
- 8) Körper-Sicht / Wo wird Haut sichtbar? / Wo wird sie verdeckt?

¹²⁴ In diesem Prozess fand nochmals eine Reduktion der Objekte statt, da sich der Erhaltungszustand der Kleidung als zu schlecht für eine weitere Analyse darstellte oder die Zuordnung zur Kategorie „Straßenkleidung“ aufgrund der hohen Qualität von Stoff und Verzierung nicht mehr gerechtfertigt werden konnte.

¹²⁵ Aus der Berliner Ausstellung kam die Mantille (1850-1860. Inv.nr. KGT 95/27) mit in die Auswahl. Aus Wien ist es das Tageskleid aus hellgrauem Tuch (Um 1901. Inv.nr. M 8.065) und das Trotteurkostüm aus schwarzem Tuch (1905. Inv.nr. M 8.073). Diese drei Objekte habe ich als gleichberechtigte Objekte mit in die Analyse aufgenommen.

9) Kleiderschichten / Körper-Kleider-Verhältnis / Wie viele Schichten liegen dem Körper auf?

Diese Struktur war als grobes Raster recht brauchbar, doch zeigten sich Mängel bei der Analyse. Zum einen lassen sich die Punkte nicht so scharf trennen. So gehen z.B. Schnitt, Stoff und nachfolgend die Bewegung eine schwer lösbare Symbiose ein. Zum anderen hätte es für einzelne Punkte noch eine Feingliederung geben müssen¹²⁶.

Diesen Untersuchungskatalog habe ich nachfolgend nicht vollständig genutzt und ausgewertet. Denn als ich ihn konzipierte, sollte er einfließen in die Darstellung und Übersetzung der Kleiderbewegung in Filmsequenzen. Es war angedacht, einer Person jeweils ein Exemplar jeder Modephase anzuziehen und sie im Gehen zu filmen. Diese Bewegungsbilder¹²⁷ sollten Grundlage meiner Auswertung werden. Mir war von vornherein klar, dass das ein schwieriges Unterfangen ist, aber nicht unmöglich. Doch als ich dann in den Archiven vor Ort war, habe ich gemerkt, dass diese Idee nicht zu realisieren war. Selbst unter idealen Bedingungen wäre ich auf große Hindernisse gestoßen. Schwierigkeiten hätten sich ergeben, für jede Epoche Kleidung in einem guten Zustand zu finden, so dass sie angezogen werden kann¹²⁸. Ein weiteres Problem wären die Maße eines heutigen weiblichen Körpers, die nicht mit denen eines Frauenkörpers aus dem 19. Jahrhundert übereinstimmen. Zusätzlich hätte ich das entsprechende Schuhwerk finden müssen¹²⁹. Und selbst unsere heutige Körpertechnik, die Art zu gehen, divergiert mit der vor 130 Jahren.

Die Überlegung, nach den Originalen Duplikate zu nähen, um sie dann in Bewegung zu zeigen, wurde ebenfalls verworfen.

In dieser Entscheidungsphase habe ich im Deutschen Filmmuseum in Frankfurt am Main recherchiert. Ich wollte in frühen Filmen nach Kleiderbewegung suchen und den realen unbewegten Kleidern

¹²⁶ Zum Bsp. unter Punkt 5) Bewegung. 5a) Bewegungsmöglichkeiten im Schnitt wie Falten, Schlitze. 5b) Bewegungsmöglichkeiten durch kleinteilige, aufgesetzte Verzierungen: Posamente, Federn, etc.

¹²⁷ In Anlehnung an die Bilder von Eadweard Muybridge.

¹²⁸ Die Richtlinien der meisten Museen sehen vor, dass kein Kleidungsstück nach Aufnahme in ein Museum noch einmal getragen werden darf. Vgl. KRAFT 2003, S. 85.

¹²⁹ Am Anfang der Arbeit war ein Kapitel zu Schuhen und der Entwicklung der Straße als Untergrund des Gehens eingeplant. Doch am Ende des Schreibprozesses wurde dieser Teil gestrichen, um mich auf die textilen Kleidungsstücke konzentrieren zu können.

gegenüberstellen. Doch hier mangelte es an Material, das die Voraussetzungen erfüllte: Die städtische Alltagssituation. Frauen in Bewegung. Eine Sequenz, die lang genug ist, um Kleiderbewegung zu analysieren. Die Qualität des Filmmaterials, die Stofffall und Faltenbewegung erkennen lässt.

Am Ende des Weges arbeitete ich mit Fotografien. Zum Teil wurden sie mir aus dem Wiener Museum zur Verfügung gestellt, die die Kleidung in den 1990er Jahren einer geänderten Inventarisierung unterzogen und dabei fotografisch festgehalten hatten. Die Kleidung wurde damals Figurinen bzw. Schneiderpuppen übergezogen und in Vorder-, Seiten- und Rückansicht fotografiert. Diese Abbildungen werden ergänzt durch meine Detailaufnahmen. Dabei hingen die Kleider auf Bügeln.

Die Berliner Objekte konnte ich selbst der Figurine überziehen und fotografieren.

Der Prozess der Sichtung lässt sich aber auch anhand von Zahlen zusammenfassen. Die erste Aufstellung enthielt 20 Objekte aus Wien und 25 Objekte aus Berlin. 15 Exponate aus Wien und 19 aus Berlin wurden nachfolgend einer konkreten Untersuchung unterzogen. Am Ende sind es 13 Objekte, die in dieser Arbeit vorgestellt werden.

Diese 13 Objekte in ihrer textilen Präsenz, aber ohne einen realen Körper, im hängenden Ruhezustand und ohne den Kontext von Stadt oder Straße bilden den Ausgangspunkt. Um diese fehlenden Kontexte zu schaffen, stelle ich sie Bildern gegenüber. Dabei verwende ich überwiegend Fotografien und Karikaturen. Diese werden der Kleidung an die Seite gestellt, um einen Kontext zu schaffen, in dem Kleidung und Bewegung interpretiert werden können. Bei der Auswahl der Abbildungen muss die Verbindung zu Straße und Stadt erkennbar – oder der klare Bezug zu Bewegungsformen wie dem Gehen vorhanden sein¹³⁰.

Zum anderen habe ich Texte ausgesucht, die Bewegung in Physiologie¹³¹, in den technischen Entwicklungen¹³² und in der Großstadt¹³³ thematisieren.

¹³⁰ Selbst idealisierte Modeillustrationen oder –fotografien erhalten sich diesen Kontext, da sie das aktuelle Trotteurkleid, die Stadttoilette, das Promenadenkleid in einem künstlich nachgestellten Außenraum zeigen. Vgl. FRÜHE MODEPHOTOGRAPHIE 1994. S. 11, 13, 15ff.

¹³¹ SARASIN, TANNER 1998. HEINSOHN 2005. SARASIN 2001.

¹³² BINDER 1999. GIEDION 1982. RADKAU 1994.

Zweitens greife ich auf modetheoretische Schriften zu. In Texten von Friedrich Wilhelm Genthe und Friedrich Theodor Vischer suche ich nach Kleiderbewegung.

Die dritte Textsorte fokussiert die Bewegung des gekleideten Körpers. Menschliche Bewegung wird in kulturwissenschaftlichen und physiologischen¹³⁴ Schriften zu Formen des Gehens in der Stadt thematisiert. Die Bewegung in der Stadt ist, vor allem für die Frauen, mit verschiedenen Regeln und Vorschriften verbunden, die in der zahlreichen Ratgeberliteratur¹³⁵ ihren Niederschlag findet. Und die zeitgenössische Belletristik beschreibt ebenfalls den Umgang mit Kleidung für die Straße¹³⁶.

5 Methode

Um der hohen Aussagekraft von Stoff und Schnitt der Kleidung gerecht zu werden, steht am Anfang die Analyse des Objektes. Dabei bediene ich mich einer Methodenskizze, die Kerstin Kraft in dem Aufsatz „Akademisches Puppenspielen? – Für eine objekt-basierte Bekleidungsforschung“¹³⁷ formuliert. Die Textilwissenschaftlerin fordert einen ernsthaften und konzentrierten Umgang mit dem textilen Objekt als Quelle¹³⁸. Sie verweist dabei auf die Arbeit und Forschung der Museen. Deren Arbeitsgrundlage bildet das Material, von dem sie ausgehen und sich zuerst das Objekt erschließen.

Die Objekterschließung beginnt mit einer ausführlichen Beschreibung. Aus welchen Bestandteilen setzt sich das Kleidungsstück zusammen? Wie gestaltet sich der Aufbau des Innenlebens, wie Futter, Konstruktion, etc.? Aus welchem textilen Material besteht das Kleidungsstück? Welche Gebrauchs- und Tragespuren weist es auf? Wo wurde es verändert? Welche Form besitzt das Kleidungsstück und mit welchen Techniken, wie

¹³³ Berlin: BAUSINGER, KOHLMANN 1985. KORFF, RÜRUP 1987. LINDENBERG 1888(a). LINDENBERG 1888(b). LINDENBERG 1888(c). LÖWENSTEIN 1864. MYTHOS BERLIN 1987. RING 1873. SCHEFFLER 1910. SPRINGER 1869. Wien: FRIEDLÄNDER 1969. SCHORSKE 1982. WIEN 1973. WINKLER 2006. Großstadt allgemein: LINGER 1999. SENNETT 1991.

¹³⁴ BASLER 1929. BOEGLE 1885. BRAUNE, FISCHER 1895ff.

¹³⁵ DÜRING-OETKEN 1896. FRANKEN 1900. SYDOW 1879.

¹³⁶ In Werken von Gustave Flaubert, Eugenie Marlitt, Gabriele Reuter.

¹³⁷ KRAFT 2003.

¹³⁸ Dies., S. 77.

Schnitt, Falten, Draperien wurde diese erzeugt? Die Beschreibung der Übergänge von der Zwei- zur Dreidimensionalität ist erforderlich, da hier die Verbindung zum Körper deutlich wird und damit Trageeigenschaften und Bewegungsformen. Ein Hilfsmittel dabei kann das Aufziehen auf Figurinen sein¹³⁹.

Diese Beschreibungsvorlagen variere und ergänze ich, da ich nach den Bewegungsformen frage. Denn Ziel ist es,

„(...) auf der Grundlage der erarbeiteten Objektbeschreibung (die ohne Spezialwissen und –werkzeug durchzuführen sein sollte), zu entscheiden, welche Aspekte vertieft zu untersuchen sind. (...) nicht jeder einzelne Faden muß in jedem Fall analysiert werden, sondern nur in Abhängigkeit der Fragestellung.“¹⁴⁰

Die Kleidung in ihrer Materialität fordert eine „eingehende Spurensuche“¹⁴¹, muss dann aber weitergehend mit anderen Quellen konfrontiert werden, um zu relevanten Aussagen in der Kleidungsforschung zu kommen.

Ich verwende diese Skizze zu einer objektbasierten Bekleidungsforschung, weil sie die stoffliche und schnitttechnische Machart von Kleidung zum Ausgangspunkt wählt.

Der Bedeutung der visuellen Qualität¹⁴² von Kleidung nähere ich mich mit Ingrid Heimanns Gestaltanalyse¹⁴³. Diese Methode macht die Gestalt von Objekten, d.h. ihr Äußeres, ihre Physiognomie, ihre formale Realität deutlich¹⁴⁴. Diese Sichtbarkeit wird nachfolgend systematisiert und aufgezeichnet, damit Vergleiche von Gestalterscheinungen angestellt werden können. Die Gestaltanalyse ist eine optische Methode und ihre Hauptthese lautet: Gestalt ist eigenständig nachrichtenfähig. Ingrid Heimann hat diese These in den letzten 20 Jahren am Beispiel der Bekleidungsplastizität¹⁴⁵, der Bewegungsstruktur und Kinetik von

¹³⁹ Dies., S. 89.

¹⁴⁰ KRAFT 2003, S. 89.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² „Ein Grundgedanke zur Anwendbarkeit der Methode ist das Arbeiten mit Visualisierungen,“ Ebd.

¹⁴³ HEIMANN 1988. HEIMANN 1991. HEIMANN 1992. HEIMANN 2002. HEIMANN 2003.

¹⁴⁴ HEIMANN 1991, S. 131.

¹⁴⁵ HEIMANN 1991.

Bekleidung¹⁴⁶, der Bekleidungsbreite¹⁴⁷ und der Körpermodellierung durch Kleidung¹⁴⁸ bewiesen.

„die Bekleidungsgestalt [ist] wie eine Art „optische Sprache“, die von der Situation ihrer Nutzer berichtet, [um sie] verstehbar zu machen.“¹⁴⁹

Ingrid Heimanns Methode werde ich mit Worten beschreibend anwenden, da ich mit der Analyse der Kleiderbreite bzw. der Stoffbewegungen und des Bewegungspotentials durch den Schnitt immer auch die Herstellungsweise beschreibe.

Heimanns Analyse konzentriert sich auf die optische Gestalt und schaut sich „die Form, die äußere Struktur von Dingen“¹⁵⁰ an. Durch die Konzentration auf die äußere Form betrachtet Heimann „nur die wirklich sichtbaren Teile der Bekleidung; über nicht sichtbare Teile werden keine Vermutungen angestellt.“¹⁵¹ In meiner Arbeit betrachte ich jedoch zum Teil die Unterbekleidung, da sie zur Herstellung von Kleiderbewegung beiträgt.

Daraus ergibt sich ein weiterer Schritt: Ich frage nach der Herstellungsweise, dem Gemacht-Sein der Kleiderbewegung. Es geht neben der eigenständigen Aussage der äußeren Form von Kleidung auch darum, wie diese durch Schnitt, Stoff, Verzierungstechniken gemacht und hergestellt wird. Darüber hinaus zeigt sich Kleiderbewegung nicht nur visuell, sondern der Stoff von Kleidung ist begreifbar und haptisch wahrnehmbar und er ist hörbar. Eine weitere Differenzierung von Ingrid Heimann Modell ist der Begriff der Kleidungskinetik. Heimann fasst unter dem Begriff die Stoff- und Schnittbewegung zusammen. Da ich beide getrennt beobachte, verwende ich den Begriff Kleidungskinetik nicht, sondern spreche von Stoffbewegung und Bewegungspotential des Schnittes.

¹⁴⁶ HEIMANN 1992.

¹⁴⁷ HEIMANN 2002.

¹⁴⁸ HEIMANN 2003.

¹⁴⁹ HEIMANN 2002, S. 139.

¹⁵⁰ HEIMANN 1992, S. 178.

¹⁵¹ HEIMANN 1991, S. 132. Dahingegen untersuche ich nicht – wie Ingrid Heimann es macht – Schuhe oder Hüte. Heimann arbeitet mit zeitgenössischen Fotografien, die sie in Fotoalben findet.

Nach den analysierenden Beschreibungen bedarf es „des Hintergrundwissens und der Herangehensweise der Kulturwissenschaft“¹⁵².

Die Straßenkleidung wird weitergehend in Kontexte integriert, die über Bewegung Auskunft geben können: technische Kontexte der textilen Herstellung. Formale Kontexte, die zum Beispiel einen Vergleich mit der Architektur möglich machen. Technische Kontexte einer städtischen Entwicklung von Verkehrsmitteln oder Straßenbeleuchtung. Historische Kontexte von Geschlechter- und Körpervorstellung.

Weiterhin werde ich nach der Bedeutung fragen, die Kleidung in Medien wie Zeitschriften, Romanen, Anstandsliteratur innehat. Hier wird das Schreiben über Bewegung untersucht.

Auch in dem damals neuen Bildmedium Fotografie oder im Medium Karikatur werden Bedeutungen von Kleidung her- und dargestellt. Hier ist es das Zeigen von Bewegung, das im Blickpunkt meines Interesses steht.

6 Die Arbeit im Überblick

Die Arbeit folgt chronologisch der Entstehungszeit der Objekte. Am Anfang jedes Abschnittes wird das Kleidungsstück in Verarbeitung und Aufbau beschrieben. Aus welchem Stoff besteht es, wie sieht der Schnitt aus, welche Verschlüsse, Verzierungen gibt es. Im Anschluss daran folgen die Analyse der Kleiderbreite und eine Bewegungsanalyse nach dem Vorbild von Ingrid Heimanns optischer Analyse, die ich jedoch in Worte fassen werde. Im dritten Schritt werden markante textile Eigenschaften des Objektes, die die Kleiderbewegung bestimmen, in Gegenüberstellung von Texten untersucht.

Die zwei ersten Objekte sind ein sommerliches Tageskleid aus den Jahren 1850 bis 1855 und die dazu gehörende Krinoline. Die Kleidung erweitert den Raum der Trägerin. Diese Raumeinnahme steht im Zentrum der Analyse.

Die nächsten zwei Kleider, von denen das Tageskleid am Ende der 1860er Jahre und das Promenadenkleid Anfang der 1870er Jahre entstanden ist,

¹⁵² ELLWANGER 1991, S. 100.

sind aus Seidenstoffen gearbeitet. In diesem Abschnitt werden Seidenglanz und Seidenrauschen und ihren Beitrag zur Kleiderbewegung untersucht.

Das Promenadenkleid aus dem Jahre 1875 beeinflusst nicht nur mit der Tournure, die unter der Oberkleidung getragen wird, die Haltung des gesamten Körpers, sondern sie schafft einen Raum, der die nachfolgende Kleiderbewegung prägt.

Den Charakter des Promenadenkleides von 1878/80 prägen die Falten. Die Bewegungsformen, die in der Faltenstruktur angelegt sind, werden in diesem Kapitel untersucht.

Drei Übergewänder in Form einer Mantille aus den 1860er Jahren, eines Visit-Umhanges um 1885 und einer taillenkurzen Jacke von 1895 werden im fünften Kapitel analysiert. Hier fällt der Blick auf die Entwicklung der Ärmelformen und der möglichen oder nicht möglichen Armbewegungen. Eine ganz spezielle Armbewegung wird in diesem Kontext beschrieben, die Bewegung des Kleiderraffens.

An einem Tageskleid und einem Trotteurkleid, die beide um 1900 entstanden, wird zum einen der Kleidungschnitt näher betrachtet, da er den Körper zu verformen scheint, was sich dann auf die Bewegung auswirkt. Zum zweiten werden Verzierungstechniken und Stoffwahl betrachtet, die den Kleidungsfond mit beweglichen Zeichnungen überziehen.

Am Ende der Objektbetrachtungen stehen zwei Kostüme, bei denen ich neben dem Schnitt nochmals Stickereien und das Material Wolle untersuche.

Den Abschluss bilden eine Zusammenschau aller Objekte und die Frage nach ihrem Beitrag zu einer Entwicklung der weiblichen Straßenkleidung.

II Die Kleider in Bewegung

1 Sommerliches Tageskleid mit Krinolinenrock (1850/55)

1.1 Schnitt und Stoff: Objektbeschreibung und -analyse

1.1.1 Objektbeschreibung

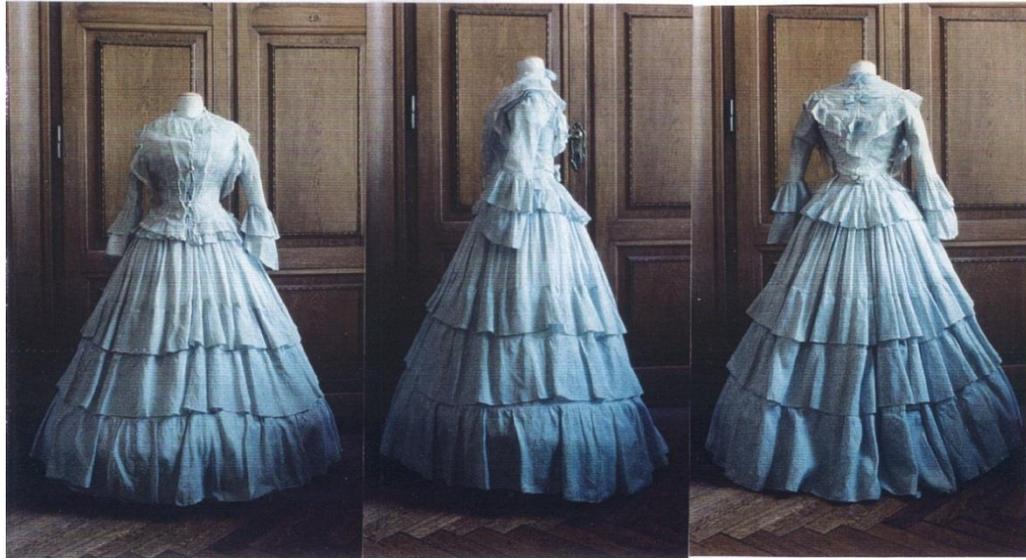


Abb. 1: Sommerliches Tageskleid mit Krinolinenrock, 1850/55

Das Objekt aus dem Wiener Bestand von 1850/55 besteht aus drei einzelnen Teilen. Es ist ein Oberteil mit langen Ärmeln, ein darüber zu tragendes ärmelloses Kleidungsstück und ein Rock. Alle drei Teile sind von Hand genäht.

Der Stoff des Oberteils mit langen Ärmeln ist ein blauer Baumwollbatist, dessen Musterung ein kleinteiliges Streublumendessin aufweist. Das Oberteil ist so geschnitten, dass es am Körper anliegt und den Hals kragenlos umschließt. Der Stoff ist im Bereich des Vorderteiles in längs verlaufende Biesen gelegt. An den Armkugeln des Vorderteiles beginnt ein Besatz, der sich über die Schultern bis zum Rücken zieht und dort in Form eines Dreieckes in der Mitte ausläuft. Am Rücken wird das Oberteil mit Haken und Ösen geschlossen. Dieser Verschluss wird mit drei blauen Batistschleifen, die gleichmäßig vom Hals bis zur Mitte des Rückens verteilt sind, verziert. Das Oberteil besitzt ein angeschnittenes Schößchen, das die

Körpertaille umschließt und den sich darunter befindenden Rockbund verdeckt. Die Ärmel sind bis unterhalb des Ellenbogens schmal geschnitten und laufen ab da in zwei Volantreihen aus, die den Saum an der Hand bilden. (Abb. 1/2 im Anhang)

Das Oberteil ist mit einem Leinenstoff gefüttert, in den Stäbe aus Fischbein eingearbeitet sind, um das Kleidungsstück zu verstärken. Dadurch ist das Oberteil, trotz des dünnen Batistes, sehr fest.

Ein zweites Oberteil ist aus Gaze und Baumwollspitze gearbeitet. (Abb. 1/1) Es besitzt nur eine Vorderseite. Im Rücken ist der Schnitt mit einem großen dreieckigen Kragen vergleichbar. Die Rückenpartie ist im Bereich der blauen Batistschleifen an dem Oberteil aus Baumwollbatist fixiert und wird in der Taille mit einer Schleife gebunden. Weiterhin gibt es keine Ärmel, sondern angeschnittene Volants, die die Seitennähte und Armkuppen umspielen. Die vordere Mitte kann mit vier Perlmutterknöpfen auf der einen und Schlingen auf der anderen Seite geschlossen werden. Das Vorderteil weist zudem ein volantartiges Schoßteil auf, welches jedoch an den Seitennähten endet.

Der bodenlange Rock wurde aus dem gleichen blau geblühten Baumwollbatist gearbeitet, wie das erste beschriebene Oberteil. Am Bund ist er in Falten gelegt. In Höhe der Oberschenkelmitte beginnt die erste von drei Volantreihen. Der Stoff wird durch den Schnitt dachziegelartig gestaffelt, wobei jede neue Schicht aus einem Stoffstreifen und einem Volant besteht. Bei der zweiten und dritten Schicht sind jeweils nur die Volants sichtbar, da zum einen der Stoffstreifen an der Naht unter dem vorhergehenden Volant befestigt ist. Und zum anderen die Streifen die Breite des vorhergehenden Volants besitzen.



Abb. 2: Krinolingerüst, 1850/55

Zu dem oben beschriebenen Tageskleid mit Krinolinenrock gehört ein Krinolingerüst¹⁵³. Es besteht aus 18 nach unten hin weiter werdenden Reifen. Sie sind aus mit Stoff überzogenem Metallbändern gefertigt, wobei der letzte Reifen doppelt so breit ist wie alle vorhergehenden.

Acht längslaufende Stoffbänder, die aus jeweils zwei parallelen Streifen gebildet werden, verbinden die einzelnen Reifen. Die Streifen weisen zwischen den Reifen jeweils kreuzförmige Stoffverstreibungen auf. (Abb. 2/1). Dadurch lassen sich die Reifen nach oben oder unten verschieben. Der Bund des Krinolingerüstes wird durch eine Stoffeinfassung gebildet

¹⁵³ Ankauf von Frau Friedl Hollstein, Wien, 1942. Zu dieser Erwerbung gehören neben dem Kleid und dem Krinolingerüst noch Unterhose und Unterrock.

und lässt sich mit Schlaufen und Haken schließen. Für den Einstieg ist hinten bis zum fünften Reifen ein Rechteck ausgespart, das rechts und links mit Stoffstreifen eingefasst ist. (Abb. 2/2). Die Verbindung vom obersten Reifen zum Bund bilden die längslaufenden Stoffbänder, die am Bund nicht mehr in parallelem Abstand enden, sondern in einer Öse zusammengeführt werden.

1.1.2 Die Krinoline stellt Kleiderbreite her

Ingrid Heimann hat in ihrem Aufsatz „Kleiderzeiten. Eine gestaltanalytische Bekleidungsuntersuchung zum Zeitverlauf“¹⁵⁴ anhand von Fotos das Gestaltungselement der Bekleidungsbreite untersucht, das ins Verhältnis zur Körperbreite gesetzt wird.

Heimann entwickelt ein Schema, bei dem der unbedeckte Körper die Ausgangsform bildet¹⁵⁵, über die sich in fünf breiter werdenden Schichten die Kleidung legen kann¹⁵⁶. Die erste Schicht legt sich „ausweitend auf die Haut“¹⁵⁷. Alle weiteren Schichten schließen die vorangehenden Breitenschichten sowie den Körper ein. Die ersten zwei Ausdehnungsstufen ziehen die Körperformen noch nach und „können sie sogar intensivieren“¹⁵⁸. Mit der dritten Stufe beginnt die Kleidung nicht mehr den Körper zu meinen, Heimann beschreibt es als etwas Fremdes, was sich an den Körper anlegt¹⁵⁹. Mit der vierten Stufe wird die Kleiderbreite eigenständig. Bei der fünften und letzten Stufe ist eine Kleiderbreite erreicht, bei der der Gestaltzusammenhang zum Körper fast verloren geht¹⁶⁰. Da die Kleidung den Körper nicht durchgängig mit der gleichen Breite überzieht, nimmt

¹⁵⁴ HEIMANN 2002.

¹⁵⁵ Bei meiner Untersuchung bildet die unbedeckte Schneiderpuppe die Ausgangsform. Ingrid Heimann beziffert den Körper mit 1. Die 2 ist die erste Schicht, die sich ausweitend auf die Haut legt. Als Kleidungsschicht umfasst sie auch den Körper 1. Alle weiteren Schichten legen sich über den Körper und die jeweils vorhergehende Schicht. So umfasst die mit 6 bezeichnete Ausdehnung die Kleiderschichten 6, 5, 4, 3, 2 und den mit 1 bezifferten Körper. HEIMANN 2002, S. 142.

¹⁵⁶ Dies., S. 140f. Siehe auch Abb. 1 ebd.

¹⁵⁷ Dies., S. 142.

¹⁵⁸ Dies., S. 144.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd.

Heimann eine Querteilung des Körpers vor, um den Breitenwechsel aufzeichnen zu können¹⁶¹.

Nachfolgend beschreibe ich in Worten die unterschiedlichen Kleiderbreiten des Tageskleides von 1850/55 in Anlehnung an Ingrid Heimanns Methode. Der Oberkörper wird von zwei textilen Kleidungsschichten überlagert, die aus unterschiedlichem Material gearbeitet sind, zum einen aus geblütem Baumwollstoff, zum anderen aus durchsichtiger Gaze. Beide liegen dem Körper jedoch so eng an, dass der Körper in seiner Form noch nachgezeichnet wird und erkennbar ist. Die Ärmel folgen bis unterhalb des Ellenbogens der Armform. Sie befinden sich damit auf der zweiten Ausdehnungsstufe. Zur Hand hin folgen zwei Volants. Durch sie entsteht eine Breite, die den direkten Körperzusammenhang nicht mehr meint, denn die Volants verändern die Form der Unterarme und formen sie zum Trichter.

Die Rockbreite im Bereich der Taille lässt die Körperform erkennen. Doch die Taille wirkt in der Vorderansicht eingepackt, wie in einem Kokon. Diese Wirkung entsteht zum einen durch die Überlagerung verschiedener Stoffschichten und Stoffqualitäten: der mit Leinen verstärkte Batist bildet die erste Schicht, darüber liegt der Gazestoff. Zum anderen trifft hier das Schößchen der Oberteile auf den Rockbund. Ab der Taille nimmt die Kleiderbreite des Rockes kontinuierlich zu und der Gestaltzusammenhang zum Körper geht verloren.

Hinzu kommt, dass durch den Schnitt und die Länge des Rockes, die reale Zweibeinigkeit des menschlichen Körpers nicht sichtbar wird. Die Beinbekleidung als Darstellungsort von Mobilität¹⁶² wird im Betrachtungszeitraum von 1850 bis 1914 unsichtbar bleiben. Der Rock stellt den Körper gleichbleibend als einbeinig vor.

¹⁶¹ HEIMANN 2002, S. 144.

¹⁶² HEIMANN 1992, S. 195.

Die Kleidungsbreite erzeugt eine Gestalt, bei der der Oberkörper und die Oberarme noch erkennbar sind, doch bei der die Unterarme, aber vor allem die Beine ab der Taille von der Kleiderbreite „überwuchert“¹⁶³ werden.

Zur textilen Herstellung von Kleiderbreite gehört die Analyse der nicht sichtbaren Kleidungsstücke, wie beispielsweise das Krinolinenengerüst des Kleides von 1850/55. Diese nicht sichtbaren Kleidungsstücke können entscheidend daran beteiligt sein, wie weit oder eng die Kleidung vom Körper absteht oder ihm anliegt¹⁶⁴.

Das Krinolinenengerüst unter dem Rock gestaltet maßgeblich die Kleiderbreite. Es ist ein Gestell, das den darüber liegenden Rock in einem festen Abstand zum Körper hält.

Die Taillenweite beträgt 66 cm. Der unterste Reifen hat einen Umfang von 269 cm.

Zur Herstellung lassen sich keine gesicherten Angaben machen. Eine gewisse Standardisierung lässt sich feststellen. Die Reifen sind vorgefertigte Elemente. Eine gleichmäßige Vernietung, um die Reifen in ihrer Rundform zu halten, unterstützt diese Vermutung.

Der offene Einstieg dient einem leichteren An- und Ausziehen, hat jedoch keine Auswirkungen auf die Form oder Bewegungsspielraum der Krinoline¹⁶⁵.

Die acht längslaufenden Bandstreifen halten die 18 Reifen in immer gleichem Abstand zusammen. Durch die Flexibilität der Bandstreifen lassen sich die Reifen nach oben und unten verschieben¹⁶⁶. Beim Gehen oder Treppensteigen ist dadurch eine Bewegungsspanne gegeben, in dem sich die Krinoline verschieben kann.

Wie oben erwähnt, bleibt die Krinoline durch die Reifen in immer einem gleichen Abstand zum Körper und bildet einen Kegel. Wenn die Frau geht, wippt dieser Kegel hin und her, bleibt aber in seiner Form unverändert.

¹⁶³ HEIMANN 2002, S. 144.

¹⁶⁴ Natürlich sind es noch andere Elemente, durch die die Herstellung der Kleiderbreite an diesem Kleid geschieht. Zum Beispiel verändern die Volants die Körperbreite am Handgelenk und formen sie zu einem Trichter. Oder am Rock scheint durch die Volants immer eine neue räumlich wirkende Kleiderschicht aufgebaut zu werden. Das Krinolinenengerüst verändert jedoch am stärksten die Körperform.

¹⁶⁵ Wie es beispielsweise die Rockkonstruktion des Jupon Tavernier vorsieht.

¹⁶⁶ Damit ist aber auch eine platzsparende Lagerung möglich.

Dieses filigrane Krinolinenengerüst steht am Ende einer Entwicklung. Diese werde ich im Folgenden nachzeichnen, denn die Bewegungsmöglichkeiten haben sich dadurch verändert.

Für die Begriffsbildung Krinoline ist das Material, aus dem sie ursprünglich gearbeitet wurde, maßgeblich. Es kam Rosshaar (frz. crin) und Leinen (frz. lin) zum Einsatz, um Unterröcke zu versteifen und ihnen Halt zu geben¹⁶⁷.

Zu Beginn der 1840er Jahre wird das hoch elastische Rosshaar mit Materialien wie Leinen, Seide, Taft, Wolle verwoben: Diese Technik erhält den Namen Crinolisierung¹⁶⁸. Dadurch entsteht ein schwerer Unterrock, der die vormals übliche Vielzahl von Unterröcken ersetzt, dabei aber dem Überrock die modische Weite verleiht. Auch andere Materialien wie Stroh oder Stricke kommen zum Einsatz¹⁶⁹.

Als im Verlauf der 1850er Jahre das Ausmaß des Oberrocks zunimmt, wird der Reifrock wieder eingeführt. Bis dahin wurde dieser aus Holz oder Fischbein¹⁷⁰ gearbeitet. Nun allmählich kommt industriell hergestelltes Metall zum Einsatz. 1855 sind es zum Beispiel Messingreifen, die in die Säume genäht werden. Dem Engländer Thomson wird 1856 die Erfindung der sogenannten künstlichen oder Stahlreifen-Krinoline zugeschrieben. In der Umgangssprache wird sie zur Käfig-Krinoline. Sie besteht aus horizontalen, nach unten größer werdenden Stahlreifen, die durch vertikale Bänder, Filets, verbunden sind. Diese lockere Montierung gewährleistet eine gute Bewegung¹⁷¹. Das Krinolinenengerüst aus Wien ist ein Beispiel für so eine Stahlreifen- oder Käfig-Krinoline.

Um 1860 ist das Rosshaar aus der Krinoline vollständig verschwunden. Auch hat sie nur noch wenig mit dem Fischbein- oder Holzgerüst gemein und von dem textilen Stoff bleiben nur die schmalen Filets zwischen den Ringen. Die Krinoline ist damit zu einem leichten, filigranen Gebilde aus umspunnenen Stahlreifen von circa 1/2 cm Breite geworden.

¹⁶⁷ JUNKER, STILLE 1988, S. 117ff.

¹⁶⁸ Erfindung dieser Technik wird einem Herrn Oudinot-Lutel aus Paris zugeschrieben. Dies., S. 118.

¹⁶⁹ BOEHN 1963(a), S. 58.

¹⁷⁰ Holz und Fischbein besitzen viele Nachteile. Holz ist anfällig gegen Druck und zerbricht leicht. Fischbein ist ein teures Material mit geringer Flexibilität.

¹⁷¹ JUNKER, STILLE 1988, S. 120.

Mit dem Einsatz von Stahl, der eine große Flexibilität und Elastizität besitzt, werden neue Formen der Unterrockkonstruktion möglich. Damit verändert sich auch die Gestalt des Körpers.

Zu Beginn der 1850er Jahre trat die Krinoline kuppelförmig auf. Von Jahr zu Jahr vergrößerte sich die Rockausdehnung und nahm 1858 die Form eines Kegels an. Anfang der 1860er Jahre erreichte die Krinoline mit sechs bis acht Metern Saumumfang ihre größte Weite. Allmählich wurde sie oval und die Stofffülle verlagerte sich nach hinten, so dass ein nachschleppender Rock entstand: 1862/63 war er vorn flach und bildete hinten eine Tütenform, die in einer Schleppe auslief. 1867 verschwand die Krinoline allmählich und wurde am Ende des Jahrzehnts von der Tournure abgelöst¹⁷².

Die zunehmende Krinolinenweite am Ende der 1850er Jahre bedeutete einen beträchtlichen Einsatz von Stahl, wovon ein gesamter Industriezweig lebte. Stahl besitzt eine große Flexibilität und Elastizität. Zur Herstellung der Unterröcke wurde vor allem Federstahl¹⁷³ verwendet, der eine sehr hohe Spannkraft aufweist.

Die Entwicklungsschritte bei der Stahlherstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren beachtlich. Das Material konnte immer schmalere und gleichmäßiger ausgewalzt werden. Hinzu kam, dass eine Krinoline der anderen in der Konstruktion glich, so dass große Mengen preisgünstig hergestellt werden konnten¹⁷⁴.

Namentlich lassen sich zwei Firmen nachweisen, die in der Krinolinenproduktion tätig waren. Die englische Firma Thomson mit Hauptsitz in London – der Inhaber gilt als der Erfinder der künstlichen Krinoline – besaß in ganz Europa Krinolinen-Fabriken¹⁷⁵. Im französischen Raum war es der heutige Autohersteller Peugeot, der in der Mitte des 19.

¹⁷² THIEL 1990, S. 342ff.

¹⁷³ JUNKER, STILLE 1988, S. 120.

¹⁷⁴ Der Blick in eine französische Krinolinen-Manufaktur von 1865 zeigt eine Abbildung in JUNKER, STILLE 1988, S. 123. Eine einzige Krinoline in dieser Zeit benötigte durchschnittlich 90 Ellen Draht (1 Elle = 0,5473 bis 0,833 m). Eine Krinoline mit 24 Reifen kostete 1860 4 ½ Taler. BOEHN 1963(a), S. 60.

¹⁷⁵ Unter „allen europäischen Firmen scheint die Firma Thomson die Crinoline zu höchster Vervollkommnung und weitester Verbreitung gebracht zu haben, denn Crinolinen-Fabriken zu Annaberg in Sachsen, in London, New York, Paris, Brüssel, Weipert in Böhmen haben einen Thomson zum Chef und Eigentümer.“ Aus: JUNKER, STILLE 1988, S. 121.

Jahrhunderts mit der Herstellung von Krinolinen begann. Die Produktion von Kleidungszubehör war nur ein Segment der Produktpalette¹⁷⁶ der als Ingenieure ausgebildeten Brüder Jean Frédéric und Jean Pierre Peugeot¹⁷⁷. Zwischen 1858 und 1864 erreichten die Fabriken von Thomson und Peugeot ein Produktionsvolumen von 2.400 Tonnen Stahl, was einer Jahresproduktion von 4.800.000 Krinolinen entsprach¹⁷⁸.

Darüber hinaus wurde das stählerne Rockgestell ein Betätigungsfeld für Ingenieure. Die Konstruktionen, Entwürfe und Modelle lassen zwei Veränderungsgedanken erkennen. Zum einen ist es die Zunahme der internen Beweglichkeit eines immer größer werdenden Rockvolumens. Mit der flexiblen Aufhängung der Stahlreifen durch Filets ist trotz des großen Umfangs eine höhere Mobilität gewährleistet. Doch die Ingenieure entwerfen Modelle, um diese Beweglichkeit noch weiter zu steigern. Das andere Ziel ist die weitere Reduktion des Gewichts. Auch hier bedeutet die Erfindung der Stahlreifen-Krinoline einen entscheidenden Schritt. Entlastet von den vielen schweren Unterröcken, die sich noch zusätzlich bei jedem Schritt zwischen den Beinen verfangen, können sich die Frauen nun besser bewegen.

Beide Ziele – Binnenbeweglichkeit des Rockes und Verringerung des Gewichtes – generieren immer neue Kleidungskonstruktionen.

So kann die Crinoline magique des Franzosen Delirac¹⁷⁹ bei Bedarf wie ein Regenschirm¹⁸⁰ mit einem Handgriff vergrößert, gespreizt, verkleinert oder zusammengeklappt werden.

Ein Modell namens Jupon Tavernier wird 1864 in der Presse als „praktische Neuerung“ vorgestellt.

„Der Jupon Tavernier (...) unterscheidet sich insofern von den gewöhnlichen Crinolines, daß die Reifen in der vorderen Mitte nicht

¹⁷⁶ Neben Werkzeugen, Küchenmaschinen und Präzisionsinstrumenten.

¹⁷⁷ SÉDILLOT 1960.

¹⁷⁸ PERROT 1994, S. 72. Siehe auch: SCHULTZE 1868. S. 170f.

¹⁷⁹ BOEHN 1963(a), S. 60.

¹⁸⁰ Nicht nur die Technik, die Krinoline wie einen Regenschirm zusammenklappen zu können, zeigt Parallelen zur Produktion von Regenschirmen, sondern auch die Verwendung von Ganz- oder Halbröhren aus Stahl. Vormalig arbeitete man die Gestänge aus Fischbein- oder Rohrstäben, die die Schirme schwer und unhandlich machten. Auf der Weltausstellung 1851 in London wurden die neuen leichten Schirmgestelle erstmals einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt. Siehe auch: VARRON 1941.

zusammengehen, sondern daselbst nur ein freier Stofftheil sich befindet, der (...) sich erweitert und an jeder Längsseite den Reifen übergeknöpft wird. Der Jupon erhält durch dieses Arrangement die Fähigkeit, sich leicht übereinander zu legen und so jeder Beschränkung seines Umfanges nachzugeben, ohne dabei die graziöse Form einzubüßen.“¹⁸¹

Bei dieser Konstruktion geht es darum, den Umfang zu verringern. Die räumliche Ausdehnung der Kleidung wird hierbei verändert. Die Kleiderbreite ist variabel, die Form bleibt jedoch konstant. Wenn diese Variabilität mit Hilfe der Breitenanalyse von Ingrid Heimann dargestellt wird, ergeben sich für das gleiche Kleidungsstück zwei unterschiedliche visuelle Darstellungen. Die Möglichkeit der Veränderung des Kleiderraumes bei ein und demselben Kleidungsstück geschieht in der Bewegung, beim Gehen.

Bei einer anderen Erfindung – speziell für die Straße – lassen sich Krinoline bzw. Rock und Unterrock mittels Zugvorrichtungen bewegen¹⁸². In eines dieser Modelle sind rechts und links in den längslaufenden Bändern des Krinolinenskelettes Schnüre eingearbeitet, die am Taillenbund je nach Bedarf hochgezogen beziehungsweise hinuntergefallen lassen werden können. Dieses System lässt sich auch auf den Oberrock ausdehnen und erhält den Namen Porte-jupe¹⁸³. Konstruiert ist er als

„ein Gürtel mit acht Spitzen (...), von dem die Schnüre herabhängen, um den Rock empor zu ziehen. Die Schnüre liefen in Säumen durch den Gürtel, und je vier von ihnen waren mit einem Knopf zusammengefaßt und konnten beliebig herausgezogen werden. Zwischen Knopf und Schnur befand sich im Innern des Gürtels eine Sprungfeder und am Ende der Schnur eine Schlinge für den Knopf, der an der Innenseite des Rockes angenäht war.“¹⁸⁴

Diese Konstruktion macht es möglich, dass sich im Gehen die Form des Rockes verändert.

¹⁸¹ BAZAR 1864(a), S. 80.

¹⁸² „Irgend ein genialer Kopf verkürzte die Crinoline um einige Reifen, schürzte das Röckchen mittelst gemeiner Schnüre, Züge oder Bandschleifen auf“, SCHULTZE 1868, S. 172f.

¹⁸³ JUNKER, STILLE 1988, S. 120. Eine Abbildung die diese Technik am Kleid deutlich macht findet sich bei HAASE 2002, S. 391-394, Abb. 89-96.

¹⁸⁴ BAZAR 1863, S. 276.

Zur Gewichtsverringering arbeiten die Konstrukteure mit fein ausgewalztem Stahl, so dass die leichteste Krinoline 1 ½ Pfund wog¹⁸⁵. Der Erfindungsgeist der Ingenieure beschränkte sich hierbei nicht auf das Material Stahl. Schon 1856 – im gleichen Jahr, in dem die Stahlreifenkrinoline auf den Markt kam – wurde eine Rockkonstruktion aus Luft vorgestellt. Den Namen erhielt sie nach ihrem Erfinder: Prevel'scherLuftrock¹⁸⁶.

„In diesem Rock aus feiner Leinwand waren drei Gummischläuche ringförmig eingeschoben. Sie waren miteinander durch dünne Schläuchlein verbunden, deren Ende mit einem Ventil versehen, oben an der Außenseite des Rockes herabhing. Das Gummigerippe war so leicht aufzublasen,“¹⁸⁷.

Spätere Formen des Luftrockes verzichteten auf den Stoff als Untergrund und bestehen aus aufblasbaren Reifen, die miteinander durch Bänder verbunden sind¹⁸⁸.

Der pneumatische Krinolinenrock scheint jedoch eine kuriose Ausnahme geblieben zu sein, den Siegeszug tritt die Stahlreifenkrinoline an. Gerade in diesem Bereich lassen sich – überwiegend in England – für verschiedene Modelle Patentanmeldungen und –bewilligungen nachweisen¹⁸⁹. Dabei wird vor allem die Konstruktion der Bewegungsteile patentwürdig. Betont werden Elastizität, Flexibilität und die Veränderung der Form bei Bewegungen des Körpers.

Die Krinoline wird zu einem preiswerten und für breite Schichten¹⁹⁰ zugänglichen Industrieprodukt und hält sich lange Zeit auf der Modebühne. Sie ist ein erstes Fabrikat, bei dem die Entwicklungen des Maschinenzeitalters auf Kleidung angewendet wurden.

¹⁸⁵ BOEHN 1963(a), S. 60.

¹⁸⁶ JUNKER, STILLE 1988, S. 119.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ NÉRET 1998, S. 53.

¹⁸⁹ GERNSHEIM 1981, S. 43f.

¹⁹⁰ BREWARD 1995, S. 157ff.

1.1.3 Batist, Organza und Volants: Einfluss von Stoffqualitäten und Verzierungstechniken auf die Kleiderbreite

Ingrid Heimann entwickelte Anfang der 1990er Jahre ein Instrumentarium, um Mobilität in der Kleidung aufzeichnen zu können¹⁹¹. Sie unterscheidet fünf Bewegungsstrukturen, die sich auf der Bekleidung beim Vorwärtsgen zeigen¹⁹². Auf der ersten Stufe ist keine Bekleidungsbelegung zu beobachten oder nur ein leichtes Hin- und Herschieben auf der Hautoberfläche. Die zweite Stufe bezeichnet Heimann als schwache primäre Bekleidungsbelegung, bei der die Bekleidung wie „leicht erweiterte Haut“¹⁹³ reagiert. Dabei zeigen sich schwach ausgeprägte, flache Falten, die auch in regelmäßiger Wiederholung zu sehen sind. Unter starken primären Bekleidungsbelegungen versteht Heimann „stärker ausgeprägte, tiefere Falten, die hin und wieder unregelmäßig fallen.“¹⁹⁴ Die nächste Stufe bezeichnet sie als starke sekundäre Bekleidungsbelegung und fasst darunter freie Kleidungsteile zusammen, die sich „lebhaft bis heftig“¹⁹⁵ bewegen und die unkontrolliert wirken. Heimann lässt hier offen, was sie konkret unter freien Kleidungsteilen versteht. Ich würde hierunter Volants, Fransen und ähnliche Schnitt- und Verzierungstechniken integrieren, die an einer Stelle mit dem Stofffond verbunden sind, die sich sonst aber frei bewegen können.

Weitergehend fehlt meines Erachtens in dieser Aufstellung eine Definition der schwachen sekundären Bekleidungsbelegung, der Heimann zwar eine zeichnerische Struktur zuordnet, in Form einer lang gezogenen Wellenbelegung¹⁹⁶, doch sie nicht mit Worten beschreibt. Unter einer schwachen sekundären Bekleidungsbelegung verstehe ich aufgenähte Elemente, wie Stickereien, aber auch Volants, die aus schwerer fallendem Stoff gearbeitet sind oder so in den Schnitt integriert sind, dass die freie Stoffbelegung eingeschränkt sind.

Bei der nachfolgenden Analyse des Tageskleides von 1850/55 – und im Verlauf der Arbeit bei allen Objekten – werde ich das Vokabular von Ingrid

¹⁹¹ HEIMANN 1992.

¹⁹² HEIMANN 1992, S. 181.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd.

Heimann übernehmend von Bekleidungsbeziehung sprechen und erst bei der weitergehenden Untersuchung der technischen Herstellung die Begrifflichkeiten von Motion, Stoffbeziehung und Bewegungspotential anwenden.

Bei dem Krinolinenkleid zeigt sich am Oberkörper keine Bekleidungsbeziehung. Der Volant an Schulter bzw. über dem Armloch weist eine starke sekundäre Bekleidungsbeziehung auf. Die Ärmel prägen sich am Oberarm als schwache primäre Bekleidungsbeziehung aus. An den Unterarmen bis zu den Handgelenken wird eine schwache sekundäre Bekleidungsbeziehung wahrgenommen. Von fehlender Beziehung bzw. nur einem leichten Hin- und Herschieben kann am Schößchen gesprochen werden. Am Rock zeigen sich schwache primäre Bekleidungsbeziehungen, die sich als stets wiederholende Falten zeigen. Nach dieser Analyse zeigt sich ausschließlich an der Schulter eine starke Bekleidungsbeziehung. Am restlichen Körper werden keine bzw. nur schwache Bekleidungsbeziehungen sichtbar.

Doch das Tageskleid ist damit noch nicht ausreichend in seinen Beziehungsformen interpretiert. Es bleiben noch ungeklärte Details. Welche Beziehungsqualitäten zeigen sich in der vorderen Mitte der übereinanderliegenden Oberteile, wo der Knopf-Schlingen-Verschluss des Gazeoberteils aufklafft? Wie wird die Stoffschichtung am Schößchen wahrgenommen? Warum kann bei den Volants am Ärmel von schwacher sekundärer Bekleidungsbeziehung gesprochen werden, wohingegen die Volants am Rock, die aus dem gleichen Stoff gearbeitet sind, eine schwache primäre Bekleidungsbeziehung aufweisen?

Um diese Fragen zu beantworten, werde ich nachfolgend als erstes die zwei unterschiedlichen Stoffqualitäten des Kleides und im zweiten Schritt die Volants untersuchen.

Das Kleid ist überwiegend aus Baumwollbatist gearbeitet, bei dem es sich um einen leichten Batist, auch „Batist claire“ genannt, handelt.

Der dünne locker fallende Stoff wird im Brust- und Rückenbereich des Oberteils vollständig mit einem Leinenstoff gefüttert. In das Futter sind zusätzlich Stäbe aus Fischbein eingearbeitet. Dadurch wird dem Batist seine

Leichtigkeit genommen und die Brust- und Rückenpartie erhält eine sehr feste, fast korsettartige Qualität. Der lockere Stofffall kann sich im Kontrast dazu im angeschnittenen Schößchen und den zwei Volantreihen der Ärmel freier entfalten, denn diese sind nicht unterfüttert und verstärkt.

Über diesem ersten - wird ein zweites Oberteil getragen, welches aus Baumwollgaze und maschinengearbeiteter Baumwollspitze gefertigt ist. Die augenfälligste Eigenschaft der Gaze ist ihre Durchsichtigkeit. Diese Transparenz wird durch die in Streifen eingesetzte Baumwollspitze nochmals unterstrichen. Denn auch die Spitze ist transparent. Der einzige Unterschied besteht darin, dass die Gaze ein gleichmäßiges Bindungsbild aufweist und die Spitze eine Musterung. Beide lassen den Unterstoff durchscheinen.

Kleiderbewegung wird am Oberteil sichtbar durch den Knopf-Schlingen-Verschluss im Oberteil aus Gaze. Verschlüsse halten per se Bewegungspotentiale durch den Schnitt bereit, die sich variieren lassen, durch ein aktives Öffnen und Schließen. Aber auch durch eine nur teilweise kontrollierbare Motion bei der Atmung. Der Verschluss am Krinolenkleid klafft zwischen den Knöpfen auf, darunter wird der Batist sichtbar. Die Stoffoberfläche wird dadurch unruhiger.

Die gleiche Wirkung haben die zwei Stoffschichten aus undurchsichtigem Batist und transparentem Gazestoff. Eine Verstärkung erfährt diese Bewegungsanmutung, wenn der Stoff, wie im Falle der Schößchen, der Schnitt nicht die Körperbreite nachzeichnet, sondern sie erweitert und dem Stoff damit einen Bewegungsspielraum gibt, der sich durch die Schichtung verdoppelt. Auch spielt das Stoffdessin eine Rolle, welche Bewegungsqualität wahrgenommen wird. Der Baumwollbatist, aus dem das eine Oberteil und der Rock gearbeitet sind, zeigt ein kleinteiliges Streublumendessin. In verschiedenen Distanzen zeigen sich immer unterschiedliche Wirkungen. Aus der Nähe wird das kleinteilige Blumenmuster mit seinen Rankenverbindungen als solches erkennbar. Mit zunehmender Distanz wandeln sich die Blumen zu Punkten. Aus großer Entfernung wird das Muster kaum noch erkannt, der Stoff erscheint als einfarbige hellblaue Fläche. In diesen unterschiedlichen Distanzen

verschiebt sich die Wahrnehmung von Oberflächenunruhe. In großer Distanz gibt es diese Unruhe nicht, mit der Näherung an das Kleid steigt die Wirkung von Lebhaftigkeit.

Neben dem Stoff ist das augenfälligste schnitttechnische Merkmal bei dem Krinolinenkleid von 1850/55 der Einsatz der Volants.

Ein Volant ist ein an der Oberkante angenähter Besatz, der lose herabhängt. Der Stoff für einen Volant wird kreisförmig geschnitten. Dadurch fällt der Stoff weicher. Ein Volant wird zumeist glatt angenäht und nicht gerafft wie eine Rüsche¹⁹⁷.

Die zwei Oberteile und der Rock haben in der Vorderansicht zusammen vier querverlaufende Volants, an den Ärmeln kommen nochmals je zwei hinzu. An dem Oberteil aus Gaze ist an den zwei Armausschnitten jeweils ein längsverlaufender Volant angesetzt. An diesem Oberteil bilden zwei quer angesetzte Spitzenstreifen auf dem Schoßvolant, die nur mit einer Naht befestigt wurden, eine kleine Wiederholung dieser schnitttechnischen Verzierung. In gleicher Weise bilden die Ränder am Verschluss des Gazeoberteils schmale längsverlaufende Volants. In der Rückenansicht wird der Volant des Batistoberteiles nicht überdeckt und die viermaligen Abstufungen von Oberteil und Rock erscheinen klarer. Das Oberteil wird jedoch strukturiert durch einen, von den Schultern spitz zulaufenden Volant, der in der Mittelnah zusammenläuft.

Die Vielzahl der Volants an dem Tageskleid zeigen jeweils andere Kleiderbewegungen, obwohl es sich immer um die gleiche schnitttechnische Form handelt.

So fallen die Volants aus Gaze an der Schulter viel leichter und sie reagieren auch viel sensibler auf Motionen als die Volants aus Batist am Handgelenk des Ärmels. Die Verwendung verschiedener Stoffe erzeugt unterschiedliche Kleiderbewegungen.

Es entstehen unterschiedliche Kleiderbewegungen, wenn mehrere Volants in kurzer Folge eingesetzt werden. Das kann zum einen durch das

¹⁹⁷ Die Rüsche ist ein gefältelter Stoffbesatz. Die Falten entstehen durch Einziehen, Falten oder Umbügeln. Die Rüsche wird aus einem geraden Stoffstreifen zugeschnitten. Siehe auch: LOSCHEK 1994, S. 401 u. S. 468.

Übereinanderschichten geschehen, wie es bei den Schößchen der zwei Oberteile zu sehen ist. Dabei verändert sich die Kleidungsbreite. Es entsteht aber auch Kleiderbewegung in den Zwischenräumen. Wenn die Volants, wie im Falle des Tageskleides, aus unterschiedlich transparentem Material gearbeitet sind, wird die Wirkung weiter verstärkt. Zum anderen können die Volants auch untereinander angesetzt werden, wie es an den Unterarmen oder dem Rock der Fall ist. Weiterhin spielt es eine Rolle, in welchem Körperbereich die Volants angesetzt sind. Die Motionen von Schulter und Handgelenk sind beim Gehen sichtbar und damit wird auch die Bewegung der Volants eindeutig mit dem Körper verbunden. Die Volants am Rock verweisen nicht in dieser direkten Linie auf den Körper. In dieser Beobachtung liegt aber auch eine weitere. Wie ist das Kleidungsstück gestaltet, an dem die Volants angesetzt werden? Am Ärmel des Kleides trifft ein schmaler Schnitt auf die Weite der Volants. Beim Rock ist es ein weiter und durchgängig gefältelter Schnitt, auf den die Volants aufgesetzt werden.

Um noch weitere Aussagen zur Kleiderbewegung machen zu können, wendet Ingrid Heimann ihren Blick auf die Richtung der Bekleidung im Verhältnis zur Körperrichtung¹⁹⁸. Die Füße bilden dabei die Basis, von der sich der Körper senkrecht nach oben hin aufrichtet und steht. Die waagerechte Linie entspricht dem liegenden Körper und damit der „Ruherichtung“¹⁹⁹. Die Kombination beider Richtungen ergibt die „Anmutung von Stabilität“²⁰⁰. Hingegen wird eine Schrägstellung der Kleidung im Verhältnis zum Körper als „gefährlich, bedrohlich und aggressiv“²⁰¹ wahrgenommen, denn der menschliche Körper kann eine geneigte, schiefe Lage nur für kurze Zeit innehaben.

In der Anwendung auf das Tageskleid von 1850/55 lässt sich konstatieren, dass sich der Körper in der Mitte der Kleidung befindet und nach oben hin senkrecht aufgerichtet bleibt. Die Rockform²⁰² bildet eine breite Basis. Das

¹⁹⁸ HEIMANN 1992, S. 190.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Die querlaufenden Volants verstärken die Wirkung.

Richtungsverhältnis von Körper und Kleidung vermittelt einen stabilen Eindruck.

Wie lassen sich Breitenanalyse, Mobilitätsanalyse und das Richtungsverhältnis von Körper und Kleidung nun zusammenführen.

Der Rock prägt in seiner Breite und Raumeinnahme die Gestalt. Es lässt sich wenig Bekleidungsbewegung im Sinne der Mobilitätsanalyse von Ingrid Heimann nachweisen. Das Richtungsverhältnis von Körper und Kleidung verleiht der Gestalt Stabilität.

Doch die Massigkeit ist zurückgenommen durch eine aufgebrochene, bewegliche Oberfläche, die durch die Volants und Stoffschichtungen hergestellt wurde.

1.2 Die Krinoline nimmt Raum ein

„Die Crinoline brauchte, um bequem Platz zu nehmen, nicht selten drei Plätze, und auf dem vierten neben ihr mußte man mit aller Anstrengung den männlichen Begleiter suchen, der aus ihren Falten hervorguckte (...). Ein Sopha reichte kaum für eine einzige Dame aus, (...) Die Trottoirs und Promenaden wurden durch die Kolosse gänzlich gesperrt, und die Hunde verschwanden unter ihnen ebenso wie die Kinder, daß sie stundenlang unsichtbar blieben.“²⁰³

Das Tageskleid von 1850/55 besitzt neben der beweglichen Oberfläche aber immer noch den kuppelförmigen Rock, wodurch es zu einem typischen Vertreter der Kleidergestalt um die Mitte des 19. Jahrhunderts wird. Und die Zeitgenossen kritisierten vor allem das räumliche Volumen, das die Krinolinenkleider für sich in Anspruch nahmen.

Die Verbindung von Kleidung und Raum wird zum einen in den letzten Jahren verstärkt thematisiert²⁰⁴. Annette Hülsenbeck hat die Verweise von Kleidung auf Raum und Räumlichkeit in zwei Aufsätzen über Taschen

²⁰³SCHULTZE 1868, S. 176f.

²⁰⁴ GAUGELE 2005. LEHNERT 2012. POTVIN 2009. SCHLITTLER, TIETZE 2009.

aufgenommen und analysiert darin die Raumbeziehungen der Kleidung als geschlechtsspezifisch²⁰⁵.

„Zum einen sind Kleidungsstücke in ihrer Spezifik auf bestimmte Räume bezogen – wie Mäntel auf Außenräume -, zum zweiten konnotieren Materialität und Stofflichkeit bestimmte Räume, zum dritten gibt es die Umräumlichkeit/Räumlichkeit der Kleidung selbst – Kleidung erweitert den eigenen Körper in den Raum – „²⁰⁶

Zum anderen gibt es in der Soziologie und der Kulturwissenschaft Konzepte, die den Raum als eine Konstitution durch Dinge und Bewegung fassen²⁰⁷.

In diesem Sinne betrachte ich die zeitgenössische Kritik an der Raumeinnahme durch Kleidung in zwei Aufsätzen. Friedrich Theodor Vischer schreibt 1859 „Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode“²⁰⁸ und Friedrich Wilhelm Genthe hat ein Jahr früher seine „Schutz- und Trutzrede auf die Crinoline oder den Steif- und Reifrock“²⁰⁹ verfasst.

Weitergehend betrachte ich die räumliche Gestalt der Krinoline und verbinde sie mit zeitgenössischen Möbelstücken und Architekturformen.

Ein dritter Blick richtet sich auf die raumeinnehmende Kleidung, mit der Frauen sich auf der Straße bewegen bzw. den Versuch wagen, sich mit Fahrzeugen in Bewegung zu setzen.

²⁰⁵ HÜLSENBECK 1999. HÜLSENBECK 2000.

²⁰⁶ HÜLSENBECK 2000, S. 187.

²⁰⁷ LÖW 2001. LEFEBVRE 2006.

²⁰⁸ VISCHER 1861 (1859).

²⁰⁹ GENTHE 1858.

1.2.1 Friedrich Theodor Vischer: Sexualisierter und politisierter

Raum

„Wir (...) schreiten in (...) logischer Methode (...) fort: die Crinoline ist impertinent. Impertinent natürlich schon wegen des großen Raumes, den sie für die Person in Anspruch nimmt. Allein das ist noch viel zu allgemein, zu abstrakt gesprochen; nein, impertinent wegen der ungeheuer herausfordernden, augenfälligen Beziehung auf den Mann. „Willst du,“ so spricht die Crinoline zum Individuum männlichen Geschlechts, das ihr in die Nähe kommt, „hinunter über’s Trottoir, oder willst du’s wagen, mich anzustreifen, zu drücken? (...) „Fühlst du die eisernen Reife?“²¹⁰

Die Krinoline ist ein „Kleid, das auf den ersten Blick schon ruft: alle Hagel, Kreuz-Stock-Schwere-Noth, Bomben-Element, noch einmal, ich bin da, ich brauche Platz für Zwei, Vier, Sechs!“²¹¹

Friedrich Theodor Vischer schreibt 1859 in seinem Aufsatz „Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode“²¹² über die Krinoline.

Vischer kritisiert die Krinoline als ein Kleidungsstück, das mit seinem großen Volumen, Raum einnimmt. Die Kritik an der Raumeinnahme lässt sich auf verschiedenen Ebenen interpretieren. Zum einen ist es die Frau als Person, die den Platz einnimmt. Zum anderen verdrängt sie durch ihre Präsenz den Mann.

Drei Aspekte dieser Kritik werden im Folgenden herausgegriffen und näher untersucht. Bei allen drei Kritikpunkten bildet der weibliche Körper den Kulminationspunkt.

Als erstes wird die Krinoline zum Stein des Anstoßes, da sie den weiblichen Körper als vermeintlich schwangeren Körper zeigt. Der sich wölbende Bauch bei einer Schwangerschaft würde mit der Krinoline angezogen werden, denn die Bauchregion tritt dem Betrachter „nach vorne aufgetrieben, aufgebauscht“²¹³ entgegen. Die Schwangerschaft ist wie jeder körperliche Ausdruck mit Scham besetzt und zwiespältig. Gravidität weist

²¹⁰ VISCHER 1861 (1859), S. 103.

²¹¹ Ders., S. 116.

²¹² VISCHER 1861 (1859).

²¹³ VISCHER 1861 (1859), S. 102.

zum einen sichtbar auf die Folgen von gelebter Sexualität hin. Auf der anderen Seite bildet die werdende Mutterschaft die Erfüllung des weiblichen Wesens²¹⁴. Das Paradoxon nimmt in der Krinoline textile Gestalt an und tritt so in den öffentlichen Bereich, auf die Straße.

Der zweite Kritikpunkt richtet sich gegen die maßlose Übersteigerung des Körpers. Kleidung darf, in gewissen Grenzen, den Körper verändern. Doch die Krinoline weicht davon in hohem Maße ab.

„die Crinoline ist eine Uebertreibung, welche die Schönheitslinie (...) nicht verstärkt, markiert, sondern verzerrt, aufhebt, einen falschen Begriff des weiblichen, des menschlichen Baus gibt“²¹⁵

Die Krinoline hebt den grundlegenden Maßstab für Kleidung aus – den menschlichen Körper²¹⁶.

In ganz ähnlicher Weise nimmt Flügel diesen Bruch auf. In der Konstellation zwischen Körper und Kleidung lautet seine Hauptregel,

„daß der Unterschied zwischen den beiden Teilen des Ganzen, die miteinander verschmolzen werden, nicht derart groß sein darf, daß eine Verschmelzung verhindert wird.“²¹⁷

Diesen Grundsatz missachtet die Krinoline. Eine Fusion gelingt nicht, da die Krinoline ab einer bestimmten Größe nicht mehr mit dem Körper eine Einheit bildet. Die Steigerung der räumlichen Quantität kippt um und bewirkt eine qualitative Änderung. Die Krinoline wird:

„Ein Kleidungsstück, das offenkundig ungeeignet ist, ein organisches Ganzes mit dem Körper zu bilden (...) [und] kann daher nicht den notwendigen Inkorporationsprozeß erfahren.“²¹⁸

Die Missachtung des weiblichen Körpers durch die Krinoline beeinflusst auch den männlichen Körper. Dies ist Vischers dritter Kritikpunkt am Auftreten der Krinoline.

In der Vorstellung des ausgehenden 19. Jahrhunderts stehen sich Mann und Frau polar gegenüber, doch zu einem idealen Ganzen gelangen sie nur

²¹⁴ So wie es in einer Anthropologie zum Wesen der Frau steht: „Sein gesteigertes Wesen ist die Schwangerschaft: da ist es mächtig, kräftig, positiv.“ SCHMIDT 1865, 2. Teil S. 422.

²¹⁵ VISCHER 1861 (1859), S. 100.

²¹⁶ „Der Maßstab aller Schönheit für die Formen der Kleidung ist natürlich nichts anderes, als der menschliche Körper selbst.“ Ders., S. 97.

²¹⁷ FLÜGEL 1991 (1930), S. 228.

²¹⁸ FLÜGEL 1991 (1930), S. 229.

zusammen²¹⁹. Um dies zu erreichen, bedarf es eines Gleichgewichtes beider Teile. Wenn eine Hälfte aus dieser Konstellation ausbricht, ist nicht nur der andere Teil, sondern auch die Gesamtheit, der menschliche Körper, gefährdet. Die Krinoline zerstört diese Balance.

Der Körper verschwindet im martialischen Auftritt der Krinoline. Die Krinoline geriert sich als, „Aufbauschung in die Weite“²²⁰, wobei „das Runde und Breite, die Ausspannung nach allen vier Weltgegenden,“²²¹ charakteristisch ist. Sie erscheint:

„mit Pomp und Triumph, mit fliegenden Fahnen, aufgebauscht, aufgebläht, ein wandelnder Luftballon, eine geschwollene, rasende Dampfnebel“.²²²

Dieser Präsenz von Raum kann der Mann nichts entgegensetzen, was in zahlreichen Karikaturen bebildert wird.

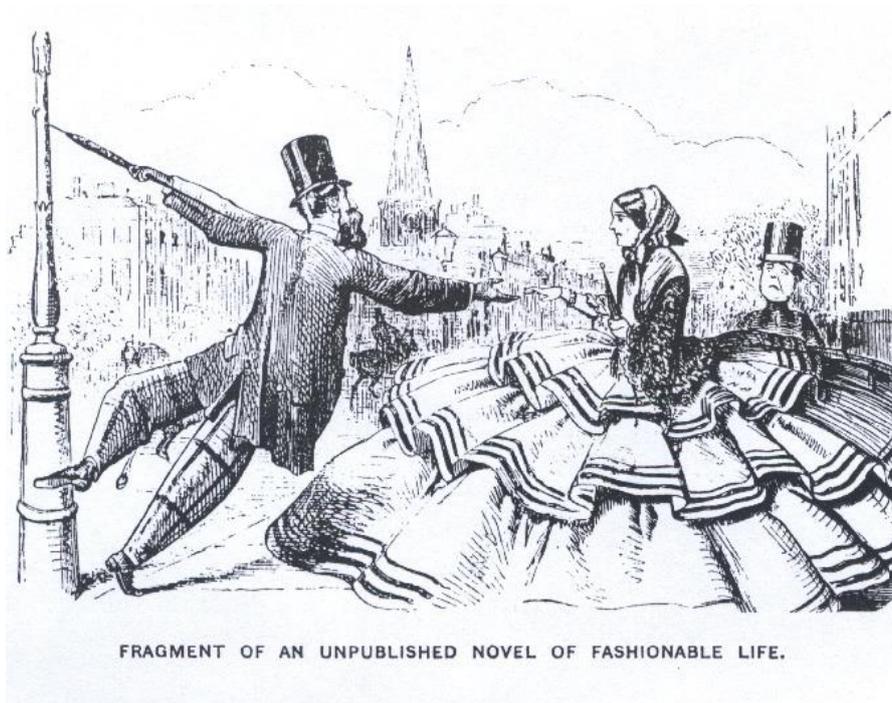


Abb. 3: Fragment of an unpublished novel of fashionable life, Punch 22. November 1856

²¹⁹ „Die menschliche Schönheit spezifizierte sich und stellt zwei getrennte Hälften eines unsichtbaren Ganzen auf, die einander fordern, so daß der Betrachtende unbefriedigt von der einen zur anderen übergeht und nur in der Wechselergänzung die höhere Einheit, die Menschheit findet.“ SCHMIDT 1865, 2. Teil, S. 425.

²²⁰ VISCHER 1861 (1859), S. 102.

²²¹ Ebd.

²²² Ders., S. 106.

Die Krinoline nimmt Raum in Anspruch, der auf Schwangerschaft verweist, der die natürliche Körpergrenze überschreitet und der das Geschlechterverhältnis aus dem Gleichgewicht bringt. Die Krinoline sexualisiert den Raum. Vischers Kritik ist eine Kritik an weiblicher Sexualität, die sich Raum verschafft und diesen in die Stadtöffentlichkeit trägt.

Vischers Kritik muss jedoch noch um einen Aspekt ergänzt werden. Der Krinolinenraum ist nicht nur sexualisiert, sondern auch politisiert²²³. Vischer sah in der Krinoline das Symbol des französischen zweiten Kaiserreiches²²⁴, das seine Personifikation in der Kaiserin Eugénie fand²²⁵.

Die politische Kritik als Kritik an weiblicher Sexualität, die an den Körper der französischen Herrscherin gebunden wird, zeigt sich in der Bezugnahme zur Anekdote, wie die Krinoline entstanden sein soll.²²⁶ Der angeblich schwangere Körper der Kaiserin wird durch das Ausmaß der Krinoline verborgen und gleichzeitig als schwangerer Körper dargestellt.

Vischer schreibt weiterhin von der Krinolinenform als einer „Ausspannung nach allen vier Weltgegenden“²²⁷. Hiermit verurteilt Vischer die Ausbreitung der französischen Mode auf andere Länder, in seinem speziellen Fall auf Deutschland: Der französische Kleiderraum annektiert den Körper der deutschen Frauen, die sich diesen unkommentiert überstreifen.

Und einen dritten Punkt geißelt Vischer. Die Maßlosigkeit der Krinoline ist eine materialisierte Wiederauflage der aristokratischen Kleidung des 18. Jahrhunderts. Die Kaiserin Eugénie und ihr luxuriöser Lebenswandel verkörpern diese Neuauflage. Mit der Krinoline ziehen sich die bürgerlichen Frauen – nach Vischer – auch die Lebensform und den Lebensstil des Adels an.

²²³ S. auch: WENK 2002.

²²⁴ „Wir hielten die Krinoline für das Symbol des zweiten Kaiserreichs in Frankreich, seiner aufgeblasenen Lüge, seiner windigen und protzigen Frechheit.“ VISCHER 1879, S. 6.

²²⁵ Die französische Kaiserin war in der Mode tonangebend und förderte mit ihrem Kleiderluxus auch die heimische Mode- und Textilindustrie. Siehe: VOGEL 2002, S. 219f.

²²⁶ BOEHN 1963(a), S. 55f.

²²⁷ VISCHER 1861 (1859), S. 102.

1.2.2 Friedrich Wilhelm Genthe: Die Krinoline als Schutzraum

Ein seltenes Plädoyer für die Krinoline stellt Friedrich Wilhelm Genthes „Schutz- und Trutzrede auf die Crinoline oder den Steif- und Reifrock“²²⁸ dar. Der Text entsteht in der Hoch-Zeit der Krinoline. Genthe räumt darin dem historischen Rückblick auf die Reifrockmode des 18. Jahrhundert viel Platz ein²²⁹. Die Genese der Krinoline führt Genthe bis auf den Beginn der menschlichen Kleidung nach dem Sündenfall im Paradies zurück. Die Schrift beschreibt die Krinoline im weiteren Verlauf als „reizendes, sittsames und bedeutsam sinniges“²³⁰ Kleidungsstück: Denn die Krinoline erzeuge durch ihren Umfang einen passiven Widerstand vor männlicher Belästigung. Sie weise den Mann auf finanzielle Belastungen im Falle einer Verheiratung hin. Und sie vermindere das Lügen der Hausangestellten. Wenn vormals etwas zerbrochen sei, wurde mit einer Notlüge reagiert. Nun sei es offensichtlich, dass die Scherben dem Kleidungsstück zuzuschreiben seien. Genthe bleibt bei dem aus der Historie generierten Lob auf die Krinoline nicht stehen. Er entwickelt ein komplexes Bild einer Koalition zwischen Krinoline, Körper und Raum.

In einem ersten Schritt analysiert er die Vorteile für die Frau:

„Aber auch darin zeigt sich die Sittsamkeit der Crinoline, daß sie Sinnenreiz durch Anblick schöner Körperformen verhindert, wie auch anderseits sie die Augen durch den Anblick von Mängeln der Gestalt nicht beleidigen läßt.“²³¹

Genthes Lesart lässt die Krinoline zum ausgleichenden Kleidungsstück werden. Die Krinoline verdeckt schöne wie auch unschöne Körperformen in gleicher Weise.

Den Gedanken weiterführend kehrt Genthe das Verhältnis zwischen Körper und Krinoline um.

²²⁸ GENTHE 1858.

²²⁹ Zehn von 22 Seiten sind dafür reserviert, die dazu noch überwiegend mit der genauen Wiedergabe von Modekritiken aus dem 18. Jahrhundert bestritten werden.

²³⁰ GENTHE 1858, S. 21.

²³¹ GENTHE 1858, S. 16.

„Sie [die Krinoline] lenkt die Aufmerksamkeit der Inwohnerin, so wie des Beschauers ganz vom Körper ab und nur auf sich,“²³².

Mit dieser Applikation ist die Gefahr genommen, dass die Frau in ihrer Körperlichkeit vorgeführt wird²³³.

Dass Genthes Überlegungen keine Singularität besitzt, wird in einer Modezeitschrift beschrieben:

„(...) während wir (...) mit ebensoviel Stolz und Selbstgefühl vielleicht wie einst Diogenes in seiner Tonne, diesem vom Drangsal und Gefahren bedrohten Leben in einer solchen Crinoline uns gern und willig unterzogen.“²³⁴

Die Krinoline schafft einen Schutzraum. Dieser Schutzraum verlangt jedoch gerade in den alltäglichen Bewegungen die notwendige Aufmerksamkeit der Frau.

„Das Bewußtsein in der Crinoline zu sein verläßt die Inwohnerin in keinem Augenblick, weder bei dem Stehen, noch Sitzen, welches besondere Aufmerksamkeit verlangt, noch bei dem Gehen,“²³⁵

Die Zurücknahme des Körpers als interessanteren, lebendigeren Teil und die Verschiebung auf die Kleidung sind jedoch nicht mit Unbehagen und Ohnmacht verbunden. Sie werden in Genthes theologischem Grundtenor aufgefangen.

„Kann man aber mehr Entsagung verlangen als das Aufgeben der eigenen Persönlichkeit und das Aufgehen in den Rock?“²³⁶

Genthe bleibt nicht dabei, die Krinoline als Schutzraum für die Frau zu loben, in einem zweiten Schritt möchte er das Wort Krinoline²³⁷ als Bezeichnung für die Frau etablieren. Er schlägt vor, man könne,

²³² Ebd.

²³³ Vischer lässt in einer rhetorischen Frage diese Möglichkeit auch zu. „ – „Aber, unsittlicher Mensch, erkennst du denn nicht, daß ein Kleid, das von den wirklichen Körperformen so weit absteht, daß es gar kein Bild von ihnen gibt, das allersittsamste ist?“ – “VISCHER 1861 (1859), S. 104.

²³⁴ BAZAR 1864(b), S. 303.

²³⁵ GENTHE 1858, S. 16.

²³⁶ GENTHE 1858, S. 16.

²³⁷ Am Beispiel der Hose zeigt Julia Bertschik eine ähnliche Übersetzung: BERTSCHIK 2005. S. 123-127.

„(...) um für das schöne Geschlecht eine allgemeine Benennung zu haben, statt des veralteten Wortes Frauenzimmer (...) entsprechend für alle ohne Beleidigung des Alters und Standes, Crinolinen sagen? Also Damengesellschaft – Crinolinenengesellschaft. Der Mädchenverein – Crinolinenverein u.s.w.“²³⁸

Die Substitution des Wortes Frauenzimmer durch Krinoline koppelt Genthe an die Gemeinsamkeit von Raumbeziehungen in beiden Worten.

„Wenn wir daher den unpassenden Namen Frauenzimmer (...) fallen lassen und dafür die wohlklingenden Laute „C r i n o l i n e“ annehmen, so gewinnen wir damit zweierlei: Indem wir die Alte häßliche Benennung loswerden, ohne doch uns zu weit von ihr zu entfernen, (...) aber wir haben das schöne Geschlecht in einen engern Raum eingeschlossen, in sein charakteristisches Kleidungsstück.“²³⁹

Der passendere Begriff wird als eine räumliche Annäherung verstanden. Das Kleidungsstück ist näher am Körper als das Zimmer.

Genthes Plädoyer für die Krinoline sieht in dem Kleidungsstück einen Schutzraum für den weiblichen Körper. Den Gedanken von räumlichen Konstellationen führt er nachfolgend weiter, um die Frau nach dem Kleidungsstück zu benennen.

In beiden Schriften bildet der Raum die Grundkonstante bei der Betrachtung der Krinoline. Friedrich Theodor Vischer sexualisiert und politisiert die Raumnahme der Krinoline. Friedrich Wilhelm Genthe lobt die Krinoline als Schutzraum.

²³⁸ GENTHE 1858, S. 21f.

²³⁹ Ders., S. 22f.

1.2.3 In der räumlichen Ausdehnung der Krinoline finden sich

Analogien in Möblierung und Architektur

Friedrich Wilhelm Genthe verweist mit seiner begrifflichen Veränderung von Frauenzimmer in Krinoline auf den Raum, der sich außerhalb der Kleidung erstreckt: den Außenraum der Wohnung, des Hauses, der durch Möblierung und Architektur gestaltet wird. In diesem Außenterrain²⁴⁰ finden sich einmal Möbelformen und zum anderen Konstruktionen der Glas-Eisen-Architektur, die gestalterisch der Krinoline ähneln und darin einen Vergleich herausfordern, denn

„urbane Räume [nehmen] weithin durch die Weise Gestalt an (...), wie die Menschen ihren eigenen Körper erfahren.“²⁴¹

Die Salons der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden besetzt von Polstermöbeln²⁴²: üppig, voluminös, mit Fransen versehen, überzogen mit Samt und in orientalischer Musterung. Ein typischer Vertreter dieser Zeit ist die Borne. Es war eine Art Sofa, das oft einen Durchmesser von über zwei Metern besaß. Hergestellt wurde es in den verschiedensten Formen von viereckig und polygonal über kreissegment- oder kleeblattförmig bis hin zu einer kreisrunden Form. Die letztgenannte Variation wurde die spätere Standardform²⁴³. Der kreisrunde Sitz besaß einen gepolsterten Kegelstumpf im Zentrum, der als Lehne diente²⁴⁴. Eine ebenso dick gepolsterte Sitzfläche umschloss den Mittelpunkt. Die Borne glich in ihrer ausladenden Form der weiblichen Körpersilhouette in der Krinoline²⁴⁵, aus dem der schmale Oberkörper erwächst.

²⁴⁰ Die bis hierhin geführten Schritte verweisen auf ein Gedankenmodell, das vom Körper als erstem Raum ausgeht, sich über die Kleidung als räumliche Erweiterung des Leibes erstreckt und das in der Architektur und dem Stadtraum als dem dritten Lebensraum des Menschen mündet.

²⁴¹ SENNETT 1997, S. 456.

²⁴² Wovon es eine Vielzahl an Typen gab: Diwan, Phantasiestühle, Kissenhocker. GIEDION 1982, S. 413.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Aus dieser Kegelstumpflehne wuchsen Pflanzen, Vasen, Statuen, Lampen.

²⁴⁵ Nicht nur in der Form zeigen sich Parallelen, sondern auch in der Verwendung ähnlicher Stoffdessins für Kleidung und Möbel.

Zu stehen kam die Borne in der Mitte des Salons oder in großen Sälen an beiden Enden²⁴⁶. Vor allem die zentrale Stellung des Möbels im Raum lässt die formale Wiederholung des Körpers in der Krinoline erkennen.

Allmählich verschwand die Borne aus den privaten Salons und tauchte zum Anfang der achtziger Jahre in öffentlichen Räumen wie Hotelhallen, Wartesälen, Gemäldegalerien auf.

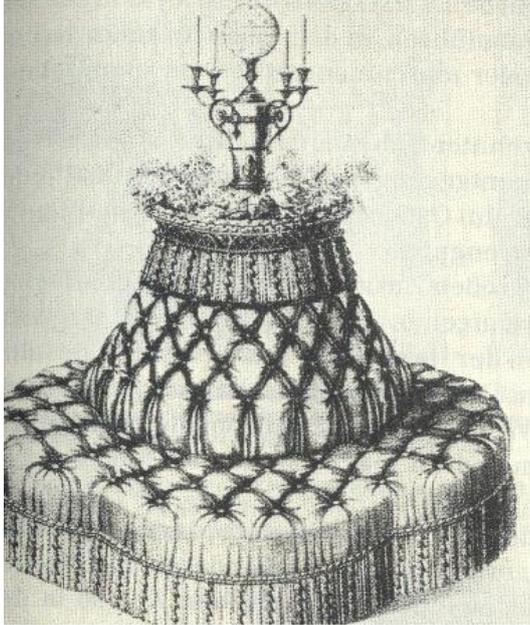


Abb. 4: Pariser Borne mit Blumenständer, 1863

Die kritischen Stimmen dieser Möblierung lesen sich wie die, die gegen die Krinoline antreten. Sowohl ihr als auch der Borne wird impertinente und unverhältnismäßige Raumnahme vorgeworfen:²⁴⁷

„Heute [1878] ist man so wild darauf, diese Sitze um sich zu haben, daß man gelegentlich in einem kleinen Salon von vier Meter Länge einen Sitz von zwei Meter Durchmesser findet.“²⁴⁸

Die Borne übersteigt den vorgegebenen Maßstab eines Möbelstückes. Sie ignoriert die Raumgröße, in dem sie zu stehen kommt. Die Verhältnismäßigkeit zwischen Raum und Möbel wird außer Kraft gesetzt.

²⁴⁶ Borne (frz.) = Eckstein, Randstein, Kilometerstein.

²⁴⁷ GIEDION 1982, S. 379f.

²⁴⁸ Ders., S. 414.

Der Vergleich zwischen Borne und Krinoline lässt sich ergänzen durch einen Blick auf die Konstruktionslösungen hinsichtlich der Beweglichkeit.

Das Volumen der Krinoline konnte die Bewegungen der Frau beeinträchtigen. Um diese Beeinträchtigung zu reduzieren wurde das Krinolinengerüst mit verschiedenen technischen Ergänzungen ausgerüstet. Auch ein Möbelstück muss so konstruiert sein, dass die Bewegung des Hinsetzens, Sitzen und Aufstehens möglich ist.

Die Elastizität eines Möbelstückes lässt sich erreichen, indem verschiedene textile Materialien zur Polsterung verwendet werden: Rosshaar, Stoff, Flaumfedern, kleinfaserige Baumwoll- und Wollabfälle. Eine andere Methode wurde schon am Beginn des 19. Jahrhunderts eingesetzt: Spiralfedern²⁴⁹. 1834 stellte ein französischer Tapezierer einen *fauteuil élastique* aus, der zahlreiche Nachfolger hatte. Die Grundelemente bildeten die Sprungfedern, die in einem, noch nicht mit Stoff überzogenen, Holzrahmen eingespannt waren²⁵⁰. In der weiteren Entwicklung bedienten sich die Möbelhersteller einer Kombination aus Metall und Textil. Aus zwei umgekehrten Eisendraht-Kegelstümpfen bestanden die Spiralfedern, die mit der einen Breitseite an Gurten befestigt waren. Darüber wurde eine dünne Rosshaarschicht gezogen, über die wiederum der Stoff gespannt wurde²⁵¹. Damit die Elastizität der Spiralfedern ideal umgesetzt werden konnte, mussten die Schichten aus Rosshaar bzw. die Federfüllung erhöht werden. Die Möbel wurden zu einer Matratzenschicht aus Metallfedern und umhüllendem, ausgefülltem Stoff²⁵². Diese Metallfederkonstruktionen wurden dann überzogen mit Stoffen, verziert mit Troddeln und Fransen. Bei der Gestaltung dieses Möbels wurde nicht gefragt, wie die sich Körperbewegung des Sitzens aus physiologischer Sicht zeigt. Es wurde nicht analysiert, dass dies eine federnde Art des Sitzens ist, in einem Zusammenspiel aus Körper und Mechanik des Stuhles²⁵³.

²⁴⁹ GIEDION 1982, S. 421f.

²⁵⁰ Ders., S. 417f.

²⁵¹ Ders., S. 419.

²⁵² Ders., S. 418f.

²⁵³ Giedion beschreibt die Möbel des herrschenden Geschmacks als modische, transitorische Elemente. Sie seien „die kurzlebigen Tatsachen, (...), denen es an schöpferischer und

Bei der Borne wurden die technischen Möglichkeiten der Spiralfedern eingesetzt, aber das primäre Ziel war ein mit Damast, Cretonne oder Plüsch überzogenes und mit bis zum Boden herabhängenden Fransen²⁵⁴ verziertes Möbelstück, das in seiner äußeren Form Anklang findet und nicht Konstruktionslösungen aufzeigt, die die physiologische Struktur des Sitzens in den Vordergrund rückt.

Sigfried Giedion bezeichnet diesen Typus als „Möbel des herrschenden Geschmacks“²⁵⁵. Zwei Übertritte bescheinigt der Architekturhistoriker dem herrschenden Geschmack. Zum einen rücken „isolierte Formen in den Vordergrund“²⁵⁶, andererseits weicht er „der zugrundeliegenden Realität des Dinges“²⁵⁷ aus. Unter diese Definition lassen sich Borne und Krinoline gleichermaßen subsumieren.

Die Krinoline besitzt darüber hinaus auch in der Architektur eine Schwester in gestalterischer Form, in den Kuppelkonstruktionen der Glas-Eisen-Architektur²⁵⁸.

Der Einsatz von Eisen als tragendes, konstruktives Gerippe mit einer fast schwerelos wirkenden Glashülle ließ neue Erfahrungen von Form, Raum und Bewegung zu. Das Eisenskelett, das sich als filigranes Rasternetz abzeichnet, betont die einheitliche Dimensionierung aller konstruktiven Teile, bei der eine Hierarchie der statischen Glieder fehlt. Diese Struktur findet sich in miniature, aus umsponnenen Uhrfederstahlreifen von einem halben Zentimeter Breite, bei der Krinoline wieder.

erfinderischer Kraft mangelt, die aber auf die Zeitgenossen die Faszination eines Feuerwerks ausüben und sich in den Mittelpunkt des Geschehens drängen können, wie dies im ganzen neunzehnten Jahrhundert der herrschende Geschmack in Malerei, Architektur und Möbeln tat.“ GIEDION 1982, S. 429. Auf der anderen Seite stehen konstituierende Elemente, die schöpferische und erfinderische Kraft besitzen. Diese sind den Weg der Mechanisierung gegangen, „der die Verwirklichung von bisher Unbekanntem ermöglicht, [und] führt auf dem Gebiet des Möbels zu Lösungen, in denen die Mechanik ausgenutzt wird, um dem Organismus des Körpers besser dienen zu können. Diese Möbel wurden von Ingenieuren konstruiert und nicht vom Tapezierer entworfen.“ GIEDION 1982, S. 433. Dieser zweite Entwurfsweg enthält das, was das 19. Jahrhundert an konstitutiver Kraft besitzt. Möbel werden in einzelne Elemente zerlegt, sie werden beweglich, um sich, verbunden und reguliert durch einen bestimmten Mechanismus, dem menschlichen Körper und seinen verschiedenen Haltungen anpassen zu können, und lösen so aktiv Bewegungsprobleme.

²⁵⁴ GIEDION 1982, S. 415.

²⁵⁵ Ders., S. 429. Im Unterschied dazu stehen die Patentmöbel.

²⁵⁶ Ders., S. 377.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Vgl. zur Analogie von Architektur und Kleidung: ELLWANGER, HEIMANN, SCHAAL 1987. FAUSCH, SINGLEY, EL-KHOURY, EFRAT 1994.

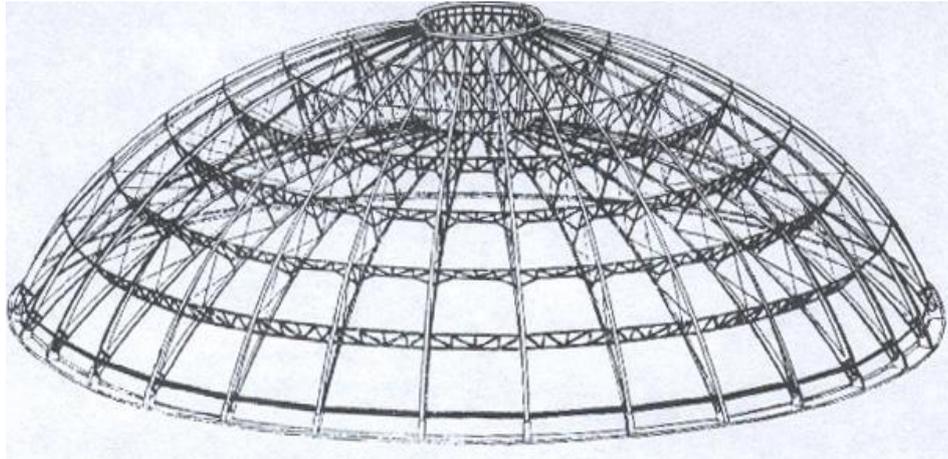


Abb. 5: Kuppeldachkonstruktion für die Alberthalle in Kensington, London

Die eingesetzten Materialien Eisen bzw. Stahl ermöglichten die Konstruktion großer Räume. Damit verbunden waren neue statische Lösungen, durch die sich die Gewichtsverteilung der tragenden und stützenden Elemente veränderte. Wie in der Architektur durch die Metallkonstruktion weniger Material zum Einsatz kam und sich dadurch das Gewicht verringerte, so war es auch ein Ziel bei der Weiterentwicklung der Krinoline das Gewicht immer weiter zu reduzieren.

„Was die Gotik bereits so weit getrieben hatte, als es mit Stein technisch möglich war, nämlich die Auflösung der Mauer in ein Rahmenwerk für Fenster, wurde hier folgerichtig weiter entwickelt. Durch die Verwendung von Eisen wurde die Masse der Mauern auf ein Mindestmaß herabgesetzt. In gleicher Weise erreichte man mit der „künstlichen Krinoline“ die Entlastung des Körpers von den Stoffmassen der Unterröcke.“²⁵⁹

Parallelen finden sich ebenfalls bei der Verringerung der Herstellungskosten. Sowohl die Architekten²⁶⁰ als auch die Krinolinenproduktion arbeiteten mit vorgefertigten, standardisierten Elementen, die kostengünstig produziert wurden.

Das neue an der Glas-Eisen-Architektur war die Sichtbarkeit der konstruktiven Teile. Die Kreation eines Raumes ist vom Betrachter nachvollziehbar, da keine Verblendung die Konstruktion verdeckt. Architekt und Ingenieur stellen ihre Baustruktur aus.

²⁵⁹ BORN 1942, S. 2125.

²⁶⁰ SCHILD 1983, S. 54.

Die Sichtbarkeit der Krinoline und ihrer Konstruktion übernehmen zum einen die Ingenieure, die sie entwickeln, für die industrielle Produktion verbessern und zum Teil zur Patentierung anmelden²⁶¹. Diese Skizzen könnten in einem anderen Maßstab Vorgaben für die Kuppeln der Glas-Eisen-Architektur sein.

Die technischen Zeichnungen von Krinolinengerüsten werden zum anderen für die Werbewelt übersetzt und damit einer größeren Öffentlichkeit zugänglich. Warenhauskataloge und Anzeigen bedienen sich der Bilder, um die Vorteile anzupreisen und die Trageeigenschaften vorzuführen²⁶².

Die dritte Gruppe, die an der Darstellung der Krinoline als unverkleidete Stahlkonstruktion interessiert ist, sind die Karikaturisten. Die Krinoline als Kleiderkuppel aus Glas und Eisen findet sich bei dem französischen Karikaturisten Roger Viollet. Das kuppelförmige Skelett mit den gleichmäßig nach unten hin weiter werdenden Stahlreifen erhält seine Scheiben von dem vor der Frau knienden Glaser. Die Karikatur dekliniert bildnerisch die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Krinolinenkonstruktion als Glas-Eisen-Kuppelarchitektur.



Abb. 6: Encore une Crinoline!!!! (Ausschnitt), Um 1857

Von einer Sicht auf ein Krinolinengerüst außerhalb des Boudoirs berichtet nur der Verfechter der Krinoline, Friedrich Wilhelm Genthe:

²⁶¹ Zum Beispiel in WAUGH 1970, S. 114. „Crinoline with patent Draw-string“.

²⁶² Zum Beispiel in: CUNNINGTON 1992, S. 181. BAZAR 1864(a), S. 80. BAZAR 1864(b), S. 303.

„Da nun schon im Jahre 1856 mir eine liebenswürdige junge Braut im Eisenbahnwagen von Pr. Minden bei Gelegenheit eines Gesprächs über die Vortrefflichkeit der Crinolinen oder Gestellröcke – (...) ihr eigenes Stahlfedergehäuse enthüllte - “. ²⁶³

Im folgenden Teil wird nach den Bewegungsformen und -transformationen gefragt, die sich im Aufeinandertreffen von Motion und den Bewegungsmöglichkeiten durch die Krinoline im öffentlichen Straßenraum ergeben und wie sie sich darstellen.

Am Beginn sind einige Anmerkungen zur Körpererweiterung durch Kleidung in der Bewegung notwendig. Im zweiten Abschnitt wird nach dem Bewegungsausdruck beim Gehen gefragt. Den Abschluss bilden die Bewegungsformen, die sich zeigen, wenn die Frauen öffentliche Verkehrsmittel nutzen, um mobil zu sein.

²⁶³ GENTHE 1858, S. 23.

1.3 Raum in Bewegung

1.3.1 Bewegungsraum – Wahrnehmungsraum

Die Erfahrung von Bewegung in körpererweiternder Kleidung wird bei Hermann Lotze in dem Kapitel „Die menschliche Sinnlichkeit“²⁶⁴ seines Buches „Mikrokosmos“ thematisiert. 1906 schreibt auch L. W. Flaccus in seinem Aufsatz „Remarks on the Psychology of Clothes“ über die Erweiterung des Körpergefühls durch Kleidung²⁶⁵. Fast 25 Jahre später greift J. C. Flügel die Bedeutung der Kleiderbewegung für den Körper wieder auf und analysiert:

„daß diese Erweiterung nicht auf den in Ruhe befindlichen Körper beschränkt ist. (...) Die Körperbewegungen werden auf die Kleidung übertragen, aber aufgrund der Schwerkraft folgen die Kleidungsstücke (...) den Bewegungen des Körpers nicht direkt und rufen auf diese Weise alle möglichen bemerkenswerten Effekte hervor.“²⁶⁶

Die Effekte führen zu zwei Wahrnehmungsweisen, einer positiven und einer negativen. Der positive Sinneseindruck entsteht, wenn die Bewegungen des Körpers durch die der Kleidung betont, unterstrichen, gefördert werden²⁶⁷. Die negative Empfindung macht sich breit, wenn sich die Kleidung der Motion widersetzt.

„Wenn sich das entsprechende Kleidungsstück nicht wunschgemäß verhält, wird es (...) nicht als (...) angenehme Erweiterung des Ichs empfunden, sondern (...) als (...) lästiger Fremdkörper. (...) Wenn aber diese Wirkungen von Wind und Schwerkraft unsere Bewegungen behindern (etwa wenn ein Rock (...) den ungehinderten Gebrauch der (...) Beine einschränkt), beginnen sie sofort unser Gefühl von Macht und Erweiterung (...) zu verringern als zu erhöhen.“²⁶⁸

Mit dieser mobilen Erweiterung oder Einschränkung des Körpers verschiebt sich die Zuschreibung des ursprünglichen Auslösers der Bewegung. Wenn

²⁶⁴ LOTZE 1869, S. 174-217, über Kleidung und Schmuck, S. 208ff.

²⁶⁵ FLACCUS 1906.

²⁶⁶ FLÜGEL 1991 (1930), S. 225f.

²⁶⁷ „Eine Hutfeder, ein Schal oder ein Rock, die im Wind wehen oder aufgrund ihrer Schwerkraft unsere Bewegungen unterstreichen, mögen befriedigend sein, solange sie sich der Verwirklichung unserer Wünsche nicht entgegenstellen.“ Ders., S. 230.

²⁶⁸ Ebd.

die Kleiderbewegung eine harmonische Steigerung der Motion darstellt, rechnet man die Ursache dem menschlichen Körper zu:

„Wir machen uns daher gewissermaßen insgeheim die Wirkung von Wind und Schwerkraft zu eigen, betrachten beide Gegebenheiten, als seien wir selbst ihre Ursache, und spüren, daß unsere eigenen Körperkräfte dadurch gesteigert werden.“²⁶⁹

Kehrt sich diese Wahrnehmung in ihr Gegenteil – die Kleidung scheint den aktiven Part zu übernehmen, entmündigt den Körper und degradiert ihn zum reagierenden Objekt – wird das Gefühl von Macht und Erweiterung radikal zurückgenommen.

Daraus ergibt sich für die folgende Analyse: Es treffen zwei Bewegungsräume aufeinander – der bewegliche Körperraum und der mobile Krinolinenraum. Da sie nicht ineinander aufgehen und zu einer Bewegung werden, entstehen Überschneidungen und Brechungen. Diese bilden einen dritten Bewegungsraum, der wie ein Zwitterwesen Eigenschaften beider Phänomene, von Körper und Kleidung, mit sich trägt. Diese Überschneidungen und Brechungen werde ich im Folgenden näher betrachten.

²⁶⁹ FLÜGEL 1991 (1930), S. 230.

1.3.2 Sie geht ... wie eine Glocke! Sie geht nein, sie rollt!

Unfall und Misslingen I

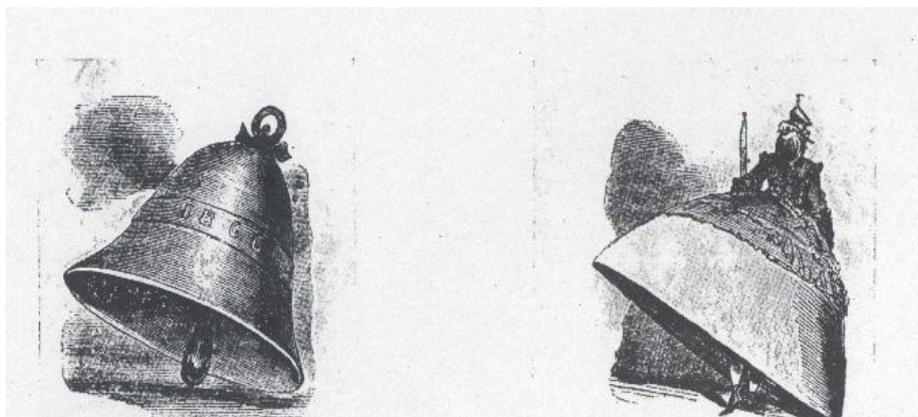


Abb. 7: Wie die Krinoline entstanden ist, Karikatur von Bertall

Der Gang der Frau in der Krinoline erinnert nicht nur die Karikaturisten an die Bewegung einer Glocke.

In der Taille ist der Krinolinenrock fest mit dem Körper verbunden. Die Form der Krinoline verändert sich beim Gehen nicht²⁷⁰, sondern sie pendelt hin und her.

Friedrich Theodor Vischer, der wortgewaltige Gegner der Krinoline, lässt in seinem 1859 erschienenen Aufsatz die Frauen vorbeidefilieren und interpretiert deren Bewegungen.

„ja das Kleid folgt nicht nur nicht dem Leibe, sondern, zum selbständigen Mechanismus geworden, agiert es nach dem ersten Anstoß, den es durch die Bewegung erhalten, für sich, schwingt sich nach seinen eigenen Gesetzen hin und her; das Weib geht vorwärts, die Glocke, worin sie steckt, dreht im Kreise.“²⁷¹

Das Stahlgerüst ordnet sich dem Körper nicht unter, zeigt sich gegenständig und eigenständig. Der Körper besitzt nicht mehr die Direktive, sondern die Kleidung herrscht mit ihren Gesetzmäßigkeiten. Die Bewegungen scheinen technischen Charakters zu sein, es sind mit Vischers Worten „unorganische, geometrische“²⁷² Bewegungen. Als Ursache benennt er den Einsatz von Eisen- und Stahlreifen. Das vormals eingesetzte

²⁷⁰ Die wenigen Krinolinen ausgenommen, die sich durch Hochziehen bzw. Einziehen ihre Form verändern.

²⁷¹ VISCHER 1861 (1859), S. 102.

²⁷² Ders., S 103.

Rosshaar besaß „immer noch etwas Fall“²⁷³ und ähnelte mit seinen elastischen und flexiblen Eigenschaften den Motionen des Körpers. Diese Beweglichkeit fehlt dem Metall.

Zwei Bewegungsrichtungen treffen in Vischers Beschreibung aufeinander? Zum einen ist es eine vorwärtslaufende lineare Bewegung des Gehens. Zum anderen ist es ein Hin- und Herschwenken. Zum Schluss schreibt Vischer noch von einer Drehung im Kreis. Dies könnte eine leichte Drehung sein, die sich am unteren Saum des Rockes zeigt. Diese Drehung ist jedoch auch keine vollständige Drehung einmal um 180°, sondern nur ein Hin- und Herdrehen.

Bei Friedrich Wilhelm Genthe, dem Befürworter der Krinoline, fällt die Bewegung im Gehen nicht aus der Balance und zeigt sich zwischen Körper und Kleidung harmonisch. Es bedarf einer gewissen Körperbeherrschung der Frauen:

„ ... bei dem Gehen, (...) [muss] das Gehäuse durch zeitweilige Schwenkungen in der rechten Lage erhalten werden (...).“²⁷⁴

Mit der Körpertechnik entstehen keine Bewegungsdifferenzen, denn die Frau selbst steuert mit einer gezielten Bewegung dagegen. Somit kann sie vorwärts schreiten.

Neben der Glockenbewegung wird aber auch von einer gleitenden Fortbewegung geschrieben:

„die Mädchen [hatten] (...) keine Beine. (...) Alle Mädchen waren aus einem Stück gemacht, von der Taille abwärts (...). Wenn mich jemand über ihre Fortbewegungsmittel befragt hätte, dann hätte ich (...) geantwortet, daß sie unter ihren Röcken auf kleinen Rädern führen (...).“²⁷⁵

Das Gleiten generiert sich aus der Kombination von unsichtbaren, d.h. für den Beobachter fehlenden Beinen und einem Körper, der ab der Taille wie aus einem Guss gemacht zu sein scheint.

Die Beine können sich unter der künstlichen Stahlreifenkrinoline bewegen, doch sind sie als Bewegungsglieder nicht sichtbar. Diese visuelle Leerstelle

²⁷³ VISCHER 1861 (1859), S. 102.

²⁷⁴ GENTHE 1858, S. 16.

²⁷⁵ MAGILL 1928, S. 6.

fordert eine Erklärung. Sie wird darin gefunden, dass die Beine als nicht existent angesehen werden und die Mobilität auf mechanischem Wege, per Rollen, funktioniert.

Die Kritik einer mechanischen Bewegung hat Vischer schon ausgesprochen, als er sie als „unorganische, geometrische“²⁷⁶ Bewegungen beschrieb.

Sigfried Giedion pointiert dies noch und setzt an dem Unterschied zwischen Gehen und Rollen seine Definition von Mechanisierung an:

„Der Unterschied zwischen Gehen und Rollen, zwischen Rad und Beinen, ist grundlegend für alle Formen von Mechanisierung.“²⁷⁷

Die menschliche Bewegung wird von Unregelmäßigkeiten begleitet. Die mechanische Bewegung, und das zeichnet sie aus, vollzieht sich kontinuierlich. Die Bewegung auf Rollen besitzt eine große Stetigkeit, an der der Körper jedoch nicht beteiligt zu sein scheint.

Es entsteht aber auch kein Bewegungskonflikt zwischen Körper und Kleidung. Der Bewegungsausdruck besitzt einen rational-mechanischen Charakter, dem Harmonie eigen ist.

Der rollende Bewegungsausdruck überbietet in seinem Gleichklang die Konstruktionsbemühungen, die interne Raummobilität der Krinoline per Zugvorrichtungen zu lösen. Dabei ist die menschliche Motorik des Hebens und Senkens gefordert, ein Stocken, Hängenbleiben ist möglich und die Konstanz ist unterbrochen. Das Rollen dagegen besitzt Permanenz und Stetigkeit.

Mit dem Gehen in der Krinoline zeigen sich verschiedene Formen von Bewegung. Für Vischer gibt es kein Vorwärtskommen, sondern nur die Drehbewegung auf der Stelle. Genthe fordert von der Frau ein beherrschtes Gehen, um Rock und Körper in Einklang zu bringen. Die scheinbar rollende Fortbewegung ist für Giedion Ausdruck einer mechanischen Harmonie.

²⁷⁶ VISCHER 1861 (1895), S. 103.

²⁷⁷ GIEDION 1982, S. 70.

1.3.3 Bewegung in Fahrzeugen

1.3.3.1 Bewegung und Gehäuse

Ingrid Heimann vergleicht in einer ihrer Analysen die Form eines Rockes von 1865 mit einer zeitgenössischen Architektur²⁷⁸ und beschreibt damit die Verhinderung von Bewegung als einen Fakt, der beim Gehen wie auch bei der Benutzung von Verkehrsmitteln relevant wird:

„Das Haus in Form des raumgreifenden Rockes, überall mit hingeschleppt, erstickt die ausholenden Beinbewegungen und überlagert die Gesten des Auftretens und Ausschreitens. Die vermeintliche Eroberung von Raum durch den Rock erweist sich als Verhinderung der Eroberung des Raumes durch die Beine. Die angestrebte permanente Innenhäuslichkeit und die ausgeschlossene öffentliche Beweglichkeit werden durch die Beinbekleidung sichtbar und fühlbar in Szene gesetzt.“²⁷⁹

Die Krinoline trägt als Gehäuseformation die Signaturen des Hauses nach außen. Diese Innenhäuslichkeit hat sie gemein mit öffentlichen Transportmitteln. Pferdebahn, Omnibus und Eisenbahnabteil lassen sich als diverse neuzeitliche Gehäuseformationen²⁸⁰ beschreiben.

„Als transportable Interieurs verlängern diese Gehäuseformen, wie im übrigen auch die Miniaturen, Stöckel- und Handschuhe, die Haube und natürlich das Korsett, die Signatur des Hauses künstlich nach draußen, (...). Durch das mitgeführte Gehäuse, das sich wie eine permanente und mobile Grenze einschiebt, zwischen den Körper der Reisenden und den durchreisten Raum, wird eine Reisende als „Frauenzimmer“ und als „Hausfrau“ transportabel.“²⁸¹

Kutschen und Wagen, als direkte Vorläufer der öffentlichen Verkehrsmittel, boten in Ausstattung, Aufteilung und mit einem festen Verhaltensreglement häuslichen Schutz und waren eng verflochten mit weiblich akzeptierter Mobilität²⁸².

Mit dem späten 18. Jahrhundert verändern sich die Bedingungen im Kutscheninneren durch den Ausbau des Verkehrsnetzes, der Errichtung eines regelmäßigen Rollwagenverkehrs sowie einer größeren Verbreitung von Verkehrstechniken.

²⁷⁸ HEIMANN 2002, S. 164, Abb. 20b.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ PELZ 1993, S. 68.

²⁸¹ Dies., S. 68f.

²⁸² Dies., S. 69ff.

Das, was sich mit der verbesserten Infrastruktur beim Reisen ändert, potenziert sich im öffentlichen Stadtverkehr des 19. Jahrhunderts. Die Mobilität beginnt zu einer alltäglichen Erfahrung zu werden, die durch einen Fahrplan getaktet ist. Es sind kurze Strecken von Haltestelle zu Haltestelle, die zurückgelegt werden und von schnellen und mehrfachen Übergängen, Einstiegen und Ausstiegen, geprägt sind. Dadurch werden die Begegnungen zwischen Menschen, zumal unterschiedlicher Schichten, flüchtig. Die Nutzung der Transportmittel wird allgemein zugänglich, es kommt zu einer Konfrontation der Geschlechter auf engstem öffentlichem Raum²⁸³.

Zwei Gehäuseformationen treten auf die Straße: das Kleidungsstück und der bewegliche Straßenbahn- bzw. Pferdekutschenraum. Es kommt zu einer Verzahnung von Räumlichkeit. Zwei ineinander geschachtelte Interieurs treten in den öffentlichen Raum und versuchen ihn zu durchqueren.

Nachfolgend wird untersucht, wie sich im Aufeinandertreffen von Krinoline und Fahrzeug die Partizipation an städtischer Mobilität gestaltet und das in einer Zeit, als die oben beschriebene alltägliche Erfahrung mit städtischer Mobilität am Anfang stand.

²⁸³ PELZ 1993, S. 72ff.

1.3.3.2 Übergänge: Unfall und Misslingen II

Ein erster Blick gilt den Übergangssituationen, die entstehen, wenn Frauen die öffentlichen Verkehrsmittel betreten oder sie verlassen.

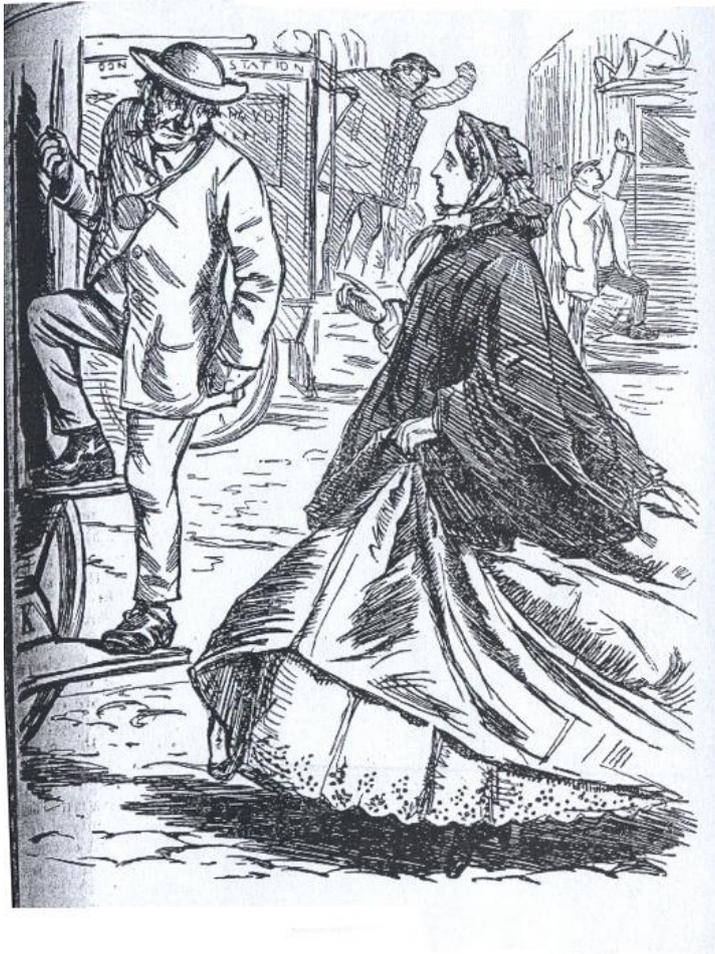


Abb. 8: Conductor (loq.). „Going to get in, Mum?“ Lady (hesitating). „Why! There isn’t room.“ Conductor (derisively). „It’ll be a long time, Mum, afore you gets a hempty bus. Go on, Bill.“ Aus: Punch, 22. December 1860

Die Karikatur aus dem Jahre 1860 zeigt den Buskontrolleur, der schon beide Stufen des Wagens betreten hat und der in dem Moment das Signal zur Abfahrt zu geben scheint. Er wendet sich der Frau zu, die mit einer Geste um Einstieg bittet. Ihre andere Hand hat den Oberrock geschürzt, als wolle sie im nächsten Moment ebenfalls das Trittbrett hinaufsteigen. Augenfällig ist seine durch die Hose klar sichtbare Zweibeinigkeit im Gegensatz zu ihrer zeltförmigen Erscheinung, bei der nur die Schuhspitzen unter der Krinoline hervorschauen. Die Mobilität der männlichen Beine

erscheint nochmals exponiert in der Wiederholung. Im Hintergrund sind zwei Kondukteure erkennbar, die die Stufen des Busses betreten bzw. betreten haben. Die Frau wird umrahmt von Männern, die als mobil in ihrer Zweibeinigkeit ihre zeltartige Unbeweglichkeit unterstreichen²⁸⁴. Die weibliche Unfähigkeit durch die Krinoline die Beine zu benutzen, macht es ihr unmöglich, die öffentlichen Verkehrsmittel zu betreten.



Abb. 9: Country Bus Conductor (with extreme politeness). "Yes, Miss – quite full, Miss – in fact, we've one more than our umber now, Miss." Aus: Punch, 18. August 1860

Eine andere Karikatur aus dem gleichen Jahr illustriert einen möglichen nächsten Schritt: Der Mann – auch hier wieder ein Schaffner – befindet sich schon im Fahrzeug. Nur sein Oberkörper ist im Fenster sichtbar. Die schwarze Umrahmung seiner Figur mit dem dunklen Ober- und dem hellen Unterteil des Wagens zeigt ihn analog zu der Frauengestalt, die draußen im Regen steht²⁸⁵. Die Gestalt des Wagens sieht wie eine Krinoline aus, die rechts und links mit einem Rad bestückt ist. Die Frau hingegen steht in ihrem Rock auf nasser Straße auf einem dünnen Bein. Der Wagen, der wie eine Krinoline aussieht, kann sich mit den Rädern schneller bewegen als die

²⁸⁴ HEIMANN 2002, S. 164f, Abb. 20a-d.

²⁸⁵ Dies., S. 165, Abb. 20c.

Frau laufen kann. Über die schnellere Bewegung verfügt der Schaffner und verwehrt der Frau den Einstieg.

Doch ein weiterer Gedanke schließt sich an die Gestaltähnlichkeit von Wagen und Krinoline an. Kopf und Oberkörper des Schaffners – eines Mannes – sind notwendig, damit die gesamte Gestalt erkennbar wird: ein männlicher Kopf und Oberkörper stecken in einem Krinolinenrock. Der Schaffner hat seine Zweibeinigkeit, die in der Form der Hose sichtbar wird, verloren. Bei seiner Arbeitsausführung muss der Schaffner in diesem weiblich aussehenden Gehäuse bleiben. Eine selbstbestimmte Fortbewegung ist für ihn nicht möglich, sondern nur in Verbindung mit dem Wagen. Den Verlust gleicht er aus, indem er der Frau die Möglichkeit zur schnelleren Bewegung verweigert und sie im Regen stehen lässt²⁸⁶.

Ein gleiches Bildmotiv, das die Probleme beim Einstieg thematisiert, findet sich in zwei fast gleichen Ausführungen; als Foto und Karikatur.

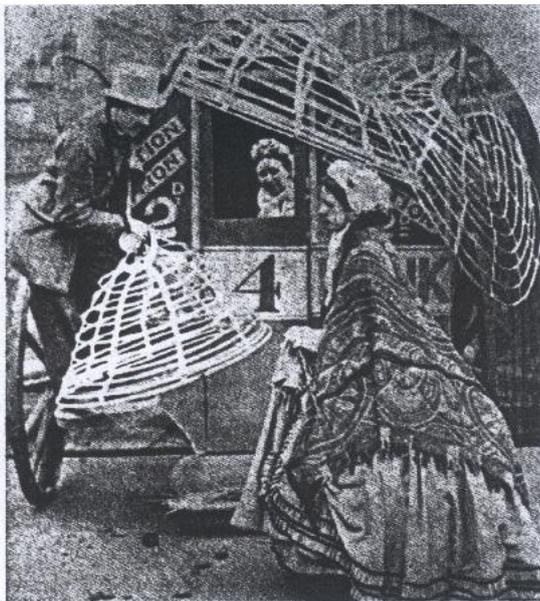


Abb. 10: "Werry sorry, Mam, but leave yer Krinolinerline outside" 1858

Auf der Fotografie steht auf der rechten Seite eine Frau, die ihre Röcke anhebt, um einen Omnibus zu betreten. Auf dem Wagen links ist der Platz

²⁸⁶ Cecile Clayton-Gouthro analysiert in ihrem Aufsatz „Social Commentary in Nineteenth Century Crinoline Cartoons from *Punch*“ die Karikatur als eine Anmerkung zum sozialen Unterschied zwischen arbeitender Arbeiterklasse und Bürgertum. CLAYTON-GOUTHRO 1996. Speziell zu dieser Karikatur S. 66f.

des Kontrolleurs. Er beugt sich hinunter und hält in seiner Hand ein Krinolingerüst. Am Dach des Verkehrsmittels hängen mehrere Krinolinen. Die einsteigende Frau wird aufgefordert:

“Werry sorry, Mam, but leave yer Krinolinerline outside.”

Erst wenn sie sich ihres Kleiderraumes entledigt hat, kann sie sich in den mobilen Raum begeben und am öffentlichen Stadtverkehr teilnehmen.



Abb. 11: New Omnibus Regulation “Werry sorry, Mam, but leave yer Krinolinerline outside”.

Fotografie und Karikatur sind bis auf ein kleines, aber entscheidendes Detail identisch. Die Fotografie, im Vergleich mit der Karikatur, zeigt im Wageninneren eine Frau²⁸⁷, die zum Fenster herausschaut. Sie hat die Krinoline abgelegt und aufhängen lassen. Einer Räumlichkeit entäußert, umgibt sie der Interieurcharakter der Gehäuseformation.

Auf der Karikatur ist es ein Mann, der im Inneren des Wagens sitzt. Er hat jedoch nicht seine vestimentäre Körpererweiterung abgelegt²⁸⁸: Der Zylinder sitzt fest auf seinem Kopf. Er verändert sich nicht mit dem Betreten des öffentlichen Verkehrsmittels.

Auf beiden Abbildungen wird der Omnibus zur Ablage beziehungsweise dient der Aufhängung der Krinolinen. Auf der Fotografie sind die Krinolinen nicht geordnet aufgehängt. Eine Krinoline ist über das Dach gestülpt und

²⁸⁷ Der Anzahl der am Dach des Omnibusses hängenden Krinolinen nach, müssten jedoch mehr als eine Frau im Fahrzeug sein.

²⁸⁸ Flügel beschreibt die Wahrnehmungweise von Kopfbedeckungen, speziell beim Tragen eines Zylinders. FLÜGEL 1991 (1930), S. 230.

der Saum hängt schräg über der Einstiegstür, so dass in diesem Zustand das Betreten des Omnibusses unmöglich ist. Auf der Karikatur ist die Aufhängung der Krinolinen ordentlicher: Sie sind rechts und links an einer Dachleiste befestigt. Auf der Fotografie wirkt die Anbringung wie in einem Schlafzimmer, wo die Kleidung nach dem Ausziehen noch nicht ordentlich weggeräumt wurde. Wohingegen die Befestigung der Krinolinen auf der Karikatur wie die in einem Geschäft aussieht, in dem das Sortiment aus platzsparenden Gründen auf diese Weise aufgehängt und präsentiert wird. Auf beiden Abbildungen hat der Schaffner zusätzlich noch eine Krinoline in der Hand, die er jetzt verstauen wird.

Beide Abbildungen stimmen darin überein, dass die Frauen ihren Kleiderraum, den sie am Körper getragen haben, abgeben, um mobil zu sein.

Der oben erwähnte Unterschied zwischen Fotografie und Karikatur ist die Person, die aus dem hinteren Wagenfenster schaut. Bei der Fotografie schaut eine Frau heraus, auf der Karikatur ist es ein Mann. Beide – Frau und Mann – sind nur als Büste sichtbar, der Rest des Körpers ist nicht zu erkennen²⁸⁹. Auf der Fotografie ist die Frau sitzend im mobilen Gefährt zu sehen. Ihre Mobilität ist sichtbar. Auf der Karikatur verschwinden die Frauen mit dem Ablegen der Krinoline im Wagen, nur der Mann ist zu sehen, obwohl vier bis fünf Frauen im Wagen sitzen müssten, den außen hängenden Krinolinen nach zu urteilen.

Die zwei Bilder zeigen, dass die Frauen sich ihres Kleiderraumes entledigen müssen, um in der Stadt mit einem Gefährt mobil zu sein. Der Preis der Mobilität kann jedoch sein, dass die Frau nicht mehr sichtbar ist, wie es die Karikatur zeigt.

Neben den Beispielen, die zeigen, wie der Einstieg in öffentliche Verkehrsmittel behindert oder gar unmöglich gemacht wird, ist es der Ausstieg, der nicht nur misslingt, sondern zum Unfall wird. Denn der

²⁸⁹ In beiden Fällen ist die Form des Omnibusses durch die aufgehängten Krinolinen, den Schaffner und die davorstehende Frau nicht mehr der Gestalt einer Krinoline ähnlich, wie in der Karikatur aus dem PUNCH von August 1860.

Ausstieg wird durch die Höhe und den Abstand zum Erdboden leicht zum Fall.

Das Bildmotiv des Aussteigens stellt, im Unterschied zu den oben beschriebenen Beispielen, gerade den Augenblick des Überganges dar; den Wechsel aus dem Wageninneren auf die Straße. Eine prekäre Schwellensituation entsteht²⁹⁰. Diese Konstellation beschreibt Annegret Pelz für die Reisende²⁹¹, was sich jedoch im städtischen Verkehrsmittel radikalisiert, denn hier verkürzen sich Verweildauer und Umsteigezeiten.

Die ohnehin schon heikle Schwellensituation wird im Falle der Krinoline nochmals potenziert. Denn es wird hier nicht nur der Transit aus dem Hausraum in den mobilen Gehäuseraum thematisiert, sondern der Krinolinenraum tritt hinzu. Und so schildern die Zeitgenossen die Schwierigkeiten, die damit verbunden sind:

„(...) Unglücksfälle, die (...) [die Krinoline] mehr auf mechanischem Wege hervorruft: z. B. auf die Weise, daß sie von der Thür eines Eisenbahnwaggons oder vom Rade einer Dampfmaschine erfaßt und eingeklemmt wird, (...)“.²⁹²

Das Misslingen steigert sich zum Unfall²⁹³.

²⁹⁰ HÜLSENBECK 2000, S. 202.

²⁹¹ PELZ 1993, S. 78.

²⁹² SCHULTZE 1868, S. 213.

²⁹³ Die neuen Technologien des 19. Jahrhunderts wurden oft in ihrer Anfälligkeit für Unfälle bewertet und dabei auch überbewertet. Für die Eisenbahn siehe SCHIVELBUSCH 1993, S. 117ff. Für den Fahrstuhl siehe BERNARD 2006, S. 31ff.



Abb. 12: Accidents could happen, as shown in a contemporary print

Die Illustrationen zum Ausstieg aus dem Transportmittel in der Krinoline zeigen nicht das Erfassen oder Einklemmen, sondern das Hängenbleiben und Entblößen.

Der zeitgenössische Druck schildert die Situation einer Frau, die hilflos auf dem Boden liegt, da sie beim Aussteigen mit dem Krinolinengerüst an der Wagentür hängen bleibt. Dabei verrutschen die Unter- und Oberröcke und die bloßen Beine werden bis zum Knie sichtbar. Der Buskondukteur steht hinter der Wagentür, hält den Griff – der die Frau zu Fall gebracht hat – in der einen Hand und versteckt nur unzureichend sein feixendes Gesicht hinter der anderen Hand. Durch den geöffneten Wagenschlag werden zwei Frauen sichtbar, die noch im ungefährlichen Gehäuseinneren verweilen. Auch sie schmunzeln ob des Missgeschicks der Gefallenen. Sie haben sich noch nicht in die Schwellensituation begeben. Ihre Sicherheit beruht auf einem doppelten Schutzraum: Dem Raum ihrer Krinoline, die sie nicht

ablegen mussten, und dem des Gehäuses. Der Schritt nach außen, auf die Straße kann die Frau stürzen lassen. Dieser Sturz besitzt ebenfalls eine zweifache Bedeutung. Zum einen kann der Sturz körperliche Verletzungen nach sich ziehen, zum anderen ist die Entblößung der Beine eine kompromittierende Situation²⁹⁴.

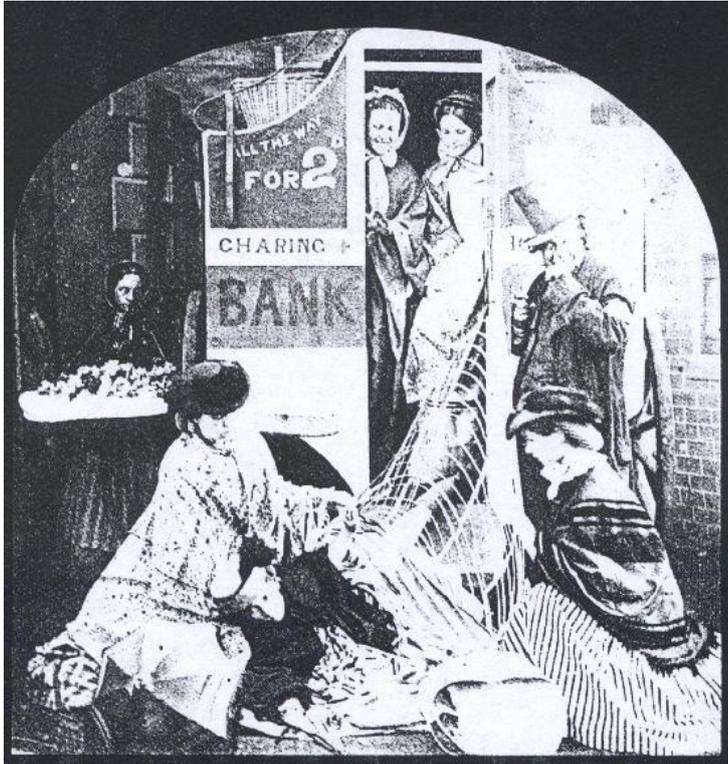


Abb. 13: Alltagsszene mit Krinoline, 1860

Das gleiche Motiv findet sich auf einer Fotografie um 1860. Betitelt als „Alltagsszene mit Krinoline“ und im Medium der Fotografie suggeriert sie einen höheren Realitätsgehalt als eine Illustration oder Karikatur. Auch bei diesem Beispiel lässt sich eine Ähnlichkeit mit der vorhergehenden Illustration feststellen. Der Sturz hat die gleiche Ursache: das Hängenbleiben am Türgriff des Wagens und das Hochrutschen der Röcke, wodurch die Beine sichtbar werden. Ebenfalls steht der Schaffner, der einzige Mann im Bild, hinter der Tür und die Haltung von Händen und der Gesichtsausdruck stimmen mit dem auf der vorher beschriebenen Abbildung überein. Desgleichen stehen in der Türöffnung zwei Frauen und

²⁹⁴ „Der (...) Körper einer ehrbaren und tugendhaften Ehefrau, (...) ebenso wie der Körper einer (...) Pilgerin bzw. Heiligen werden (...) im Wagen sitzend, passiv und durch das Gehäuse bzw. die sichtbare Differenz zur Erdoberfläche (...), dargestellt.“ PELZ 1993, S. 83.

lachen über die Gestürzte. Doch zwei Motive treten noch hinzu. Rechts und links der am Boden Liegenden kümmern sich zwei Frauen um sie. Sie haben sich hingehockt und helfen ihr auf. Im Hintergrund links ist eine Frau mit einem Bauchladen erkennbar, die die Szene beobachtet. Diese drei Frauen sind auf unterschiedliche Weise mit dem öffentlichen Außenraum vertraut. Die zwei Hilfeleistenden haben den diffizilen Übergangsmoment des Aussteigens schon gemeistert. Und die Händlerin ist durch ihre Tätigkeit mit dem Straßenraum vertraut.

Die Darstellungen von Ein- und Ausstieg in die neuen öffentlichen Verkehrsmittel zeigen die Risiken, das Scheitern und Misslingen für die Frauen. Denn dabei wechselt die Passivität und Bewegungslosigkeit, die die unterschiedlichen Schutzräume unangetastet lassen, zur Bewegungsaktion. Die Bewegung irritiert, verrückt, entblößt die Räume.

1.3.3.3 In Bus und Pferdekutsche: Unfall und Misslingen III

Im folgenden Abschnitt wird untersucht, wie Mobilität zur Darstellung kommt, wenn sich die Frau im öffentlichen Verkehrsmittel befindet. Dies geschieht im Rückgriff auf die schon genannten Bildbeispiele.

In der Stereographie von 1858 ist nur ein Frauenkopf sichtbar. Der Körper hat sich scheinbar der Krinoline entledigt, die außen am Wagendach aufgehängt wurde. Mobilität scheint nur ohne das Kleidungsstück möglich zu sein. Die Frau scheint zur Büste geworden zu sein und nimmt so an der innerstädtischen Mobilität teil.

Beide Abbildungen, die den Sturz der Frauen aus dem Fahrzeug zeigen, lassen aber auch einen Blick durch die geöffnete Wagentür zu. In Umhänge gehüllt, mit der Krinoline bekleidet und mit Hut oder Haube auf dem Kopf stehen bzw. sitzen die Frauen. Doch in diesem Moment wollen sie nicht befördert werden, sondern schauen. Sie sind Zuschauer und keine Insassen oder Passagiere. In beiden Fällen handelt es sich um Illustrationen an Haltestellen. Das Verkehrsmittel steht still.



Abb. 14: Die Dame „im“ Wagen ...! Karikatur von Gustave Doré

Eine weitere Karikatur nimmt den Übergang in das Fahrzeug und den Aufenthalt im Kutschenraum als grundlegende Bildidee. Die Betonung der Präposition – Die Dame „im“ Wagen ...! – verweist auf die Ambivalenz dieses Zustandes. Denn es wird nicht ersichtlich, ob die Dame sich schon oder noch im Wagen befindet, obwohl der größte Teil ihres Rockes überquillt und außerhalb der Kutsche ist. Die bildliche Darstellung bleibt mit ihrer Aussage in der Schwebe, ob es einen gelungenen Übergang gibt.

Für meinen Zusammenhang ist jedoch noch ein weiterer Aspekt von Interesse. Das Wort *im* wurde in Anführungsstriche gesetzt, so dass die Aufmerksamkeit des Lesers und Betrachters darauf fällt. Die Präposition *im* verweist auf einen Ortsbezug, dem keinerlei Bewegungsprozess inhärent ist. Das statische Wort *im* wird durch die Zeichnung in Mobilität überführt, denn die Hand des Mannes soll die Frau zum Ein- oder Aussteigen nutzen. Damit ist eine Bewegung des Hinein oder Hinaus verbunden.

Doch die Szene scheint zu stocken. Es wirkt so, als würde die Frau in ihrer Rockfülle im Wagen feststecken. Es gibt kein Vor oder Zurück. Der Mann, der der Frau die Hand reicht, ist in seiner schwarzen Kleidung vor ihrem weißen Rock deutlich erkennbar. Doch seine schmale Statur und die dünnen Beine, die erst ab den Knien als zwei auseinanderstehende Beine sichtbar werden, wirken so, als würden sie der Rockmassen nicht Herr werden. Es scheint, als wäre er nicht in der Lage, der Frau aus dem Wagen zu helfen. Die rechts daneben stehenden und schauenden fünf Männer

hatten offenbar genügend Zeit, um sich einzufinden, da die Situation der Frau schon länger andauert. Das Bild legt nahe, dass dadurch der Aufenthalt an der Haltestelle über die normale Zeit hinaus ausgedehnt wird und es nicht klar ist, ob die Weiterfahrt überhaupt fortgesetzt werden kann. Ein Eindruck von Stillstand entsteht²⁹⁵.

Bei allen drei Darstellungen handelt es sich um Bilder der Verzögerung, des Stockens, die bis zum Stillstand führen können. Mit der Frau wird das mobile Verkehrsmittel zum Stillstand gezwungen: Durch sie kommt es zur Stagnation.

Daneben implizieren die drei Bilder noch eine weitere paradoxe Lesart. Denn im Grunde genommen kann es gar keine Bilder einer Frau in öffentlichen Verkehrsmitteln geben, da ihr der aktive Übergang von der Straße in das mobile Gehäuse missglückt. Darstellbar ist der Moment des Davor und der des Danach. Der aktuelle Schritt, den die Frau als bewegt zeigt, entzieht sich dem Blick.

Das Paradoxon wird scheinbar aufgelöst durch einen Blickwechsel. Die oben genannten Bilder zeigen die Perspektive von außen auf das Fahrzeug mit seinen Insassen. Wenn der Betrachter mit in den Kutschen-, Bus-, Eisenbahnraum hineingenommen wird, lässt sich diese Unmöglichkeit offensichtlich darstellen. Doch auch dabei muss mit Einschränkungen gerechnet werden.

²⁹⁵ Siehe dazu auch: LÖSEL 2004.



Abb. 15: Entrée dans un omnibus, 1856, Lithographie von Charles Vernier

Dichtgedrängt durch die Fülle der Krinolinen sitzen Männer und Frauen im Omnibus. Einem einsteigenden Mann ist dadurch der Platz genommen, um zwischen den zwei Sitzreihen durchgehen zu können. Die Raumnahme der Kleidung lässt interne Bewegung unkoordiniert und chaotisch erscheinen. Die Konfrontation von Raum und Bewegung verhindert wiederum das Losfahren. Denn erst wenn der Mann seinen Platz rechts vorn erreicht hat, kann der Schaffner das Signal zum Weiterfahren geben²⁹⁶.

Harmonisch zeigt sich die Raumnahme durch die Krinoline in der Exklusivität einer privaten Kutsche. Es sind nur zwei Frauen, die sich auf der Reise einen Kutschenraum teilen. Gegenübersitzend haben die Röcke ausreichend Platz, um sich zu entfalten. Hinzu tritt die Zeitdauer. Es gibt keine kurz hintereinander folgenden Haltestellen, an denen im schnellen Wechsel ein- und ausgestiegen wird. Die Raumnahme durch die Kleidung ist fest arrangiert und besteht für einen längeren Zeitraum.

²⁹⁶ Eine unproblematische Darstellung eines Innenraumes in einem öffentlichen Verkehrsmittel scheint erst um 1890 möglich zu sein auf einem Gemälde von Maurice Delondre mit dem Titel „Im Omnibus“ (Dans l'Omnibus). Vgl. SAGNER, ULRICH, LAMPUGNANI, HOLLEIN 2006, S. 102f.



Abb. 16: Travelling Companions. August Egg, um 1860

Auch Genthe beschreibt diese Möglichkeit, als ihm eine junge Braut im Eisenbahnwagen „... über die Vortrefflichkeit der Crinolinen oder Gestellröcke – (...) ihr eigenes Stahlfedergehäuse enthüllte – „.²⁹⁷ Die gesamte Gestalt der Frau im mobilen Raum, bekleidet mit der Krinoline und als tatsächlicher Passagier, ist darstell- und beschreibbar, wenn genügend Zeit vorhanden ist und keine enge Taktung – wie im öffentlichen Stadtverkehr – zur Eile drängt. Die junge Frau besitzt die Zeit und den Raum, um auf ihre Mobilität zu verweisen. Dadurch wird aus dem Enthüllen kein Entblößen, was mit dem Hinweis auf ihren Status als Braut unterstrichen wird. Was im Stadtverkehr als Unfall sichtbar wird und kompromittiert, hat hier Raum und Zeit.

Durch die voluminöse Krinoline werden räumliche Bedeutungsfelder erzeugt. Primär stellt sich das Problem der Größe: Die Krinoline nimmt Platz ein. Weiterhin spielt das Verhältnis zwischen Kleider- und Körperraum eine Rolle. Im Horizont des Körpers wurde der Raum als ein geschlechtsbezogener untersucht. Es ergaben sich Raumbezüge, die von

²⁹⁷ GENTHE 1858, S. 23.

der Korrespondenz zwischen Innen und Außen leben, zwischen Gestaltungsformen von Möbeln und Architektur.

Aus diesen räumlichen Konstellationen resultiert die Frage nach den Bewegungsmöglichkeiten. In der Kleidung wird dies durch konstruktiven Einsatz und Ingenieursentwürfe zu lösen versucht. Wenn sich die gesamte Gestalt gehend fortbewegt, erhält die Kleiderbewegung einen mechanischen Charakter. Die Teilnahme an öffentlicher Mobilität in Transportmitteln misslingt, führt zu Unfall oder Stillstand.

Die Krinoline nimmt Raum ein. Dadurch wird die Teilnahme an der Bewegung im Stadtraum eingeschränkt oder ganz verhindert.

Doch diese Raumeinnahme kann auch als Erfolg gelesen werden. Bei der Bewegung in der Krinoline stehen nicht Beschleunigung oder Schnelligkeit im Vordergrund, sondern das Schaffen an Raum und Platz auf der Straße. Die weibliche Partizipation an städtischer Mobilität geschieht, indem sie sich Raum nimmt, Raum für sich beansprucht, Raum mitbringt und ihn in den öffentlichen Raum trägt. Die Krinoline ist ein vestimentäres Statement über weibliche Raumnahme in der Stadt.

2 Tageskleid (1868/70)

2.1 Schnitt und Stoff: Objektbeschreibung und –analyse



Abb. 17: Dreiteiliges Tageskleid, 1868/70

Im Wiener Museum befindet sich das Kleid vom Ende der 1860er Jahre. Es besteht aus drei einzelnen Teilen; Oberteil, Rock und Überrock.

Das Oberteil ist aus braunem Seidentaft. Es besitzt einen trapezförmigen Halsausschnitt mit einer Blendeneinfassung mit einem Abschluss aus Plissee. Diese Blende kann beim An- und Ausziehen geöffnet werden. Danach wird sie festgeknöpft und ist unter der rechten Schleife, die neben einer Schleife auf der anderen Seite der Zierde dient, nicht sichtbar. (Abb. 17/1) Diese Schleifen wurden aus schlammfarbenen Seidenripsbändern gebunden. Das Kleidungsstück ist bis zur Taille körperanliegend gearbeitet, indem vorne jeweils zwei Abnäher rechts und links gesetzt wurden. Im Rückenteil geschieht dies über vier Teilungsnähte. Im Vorderteil wurde ab der Taille der Stoff nur leicht ausgestell zugeschnitten. Im Rückenteil wird daraus ein Schößchen. (Abb. 17/2). Den unteren Abschluss bildet eine schmucklose Blende, die sich über das Vorder- und Rückenteil zieht.

Auf den zwei inneren Teilungsnähten des Rückenteiles sind zwei Schleifen aus Seidenripsbändern befestigt.

Die vordere Mitte ist mit einer einreihigen Knopfleiste versehen. Die dazu gehörenden Knöpfe sind kugelförmig und mit schlammfarbenem Seidenrips

überzogen. Gefüttert ist das Oberteil mit naturfarbener Baumwolle. Innen befindet sich ein Körpertaillenband.

Die Ärmel sind dreiviertellang und trichterförmig geschnitten. Den Abschluss bilden zwei Volants, die am Ärmel mit einer in Falten gelegten Blende ansetzen. Diese Volants sind innen mit einer ecrufarbenen plissierten Gazerüsche aus Seide verziert. (Abb. 17/3).

Der Rock ist, wie das Oberteil, aus braunem Seidentaft und wurde auf mittelbrauner und naturfarbener Gaze aufgearbeitet. Das gibt dem Kleidungsstück eine Steifheit. Der Saum wurde mit mittelbrauner gezinster Baumwolle verstärkt. Der Rockschnitt ist ein weit ausgestellter Bahnenrock, der in einer kleinen Schleppe endet. In der rückwärtigen Mitte sind am Bund Stehfalten eingearbeitet. Der Bundverarbeitung ist einfach gehalten: ein Schlitz mit einem Hakenverschluss dient dem leichteren Ein- oder Ausstieg. Beim Blick auf die Rückseite des Rockes fällt eine besondere Verzierung auf der rechten Seite auf. Neben einer Schleife aus schlammfarbenen Seidenripsbändern, die zwei Handbreit unter der Taille aufgenäht wurde, befindet sich am Saum eine Seidenfransenborte.

Der Überrock ist wie eine Schürze gearbeitet und als dreiviertellanger Bahnenrock zugeschnitten. Auch er besteht aus braunem Seidentaft. Geschlossen wird der Überrock in der rückwärtigen Mitte mit einem Hakenverschluss. Der Zierde dient eine aufgesetzte Tasche, die links oberhalb des Knies leicht schräg angenäht wurde. (Abb. 17/4). Die Tasche ist aufwendig gearbeitet. Der obere Rand ist wie eine Brieftasche umgeschlagen und endet in der Mitte der Tasche. Rechts und links sind jeweils drei Kugelknöpfe, die mit dem gleichen Stoff wie die Knöpfe an der Jacke überzogen sind. Am unteren Rand der Tasche ist nochmals ein plissierter Stoffstreifen befestigt, der eine Wiederholung der Blendeneinfassung am Ausschnitt darstellt. Die Seitenränder, der untere Rand und der Umschlag werden durch eine Paspelierung betont, die in der Naht mitgeführt wird. In gleicher Weise wird auch am Oberteil die Saumblende begleitet.

Den Abschluss des Überrockes bildet eine, sich über den gesamten Saum ziehende, doppelte angenähte Rüsche und eine Fransenborte. Die Borte ist zuerst gitterartig verschlungen und läuft dann in Fransen aus. (Abb. 17/5).

Die Bekleidungsbreite setzt sich folgendermaßen zusammen. Der Oberkörper wird durch das Oberteil auf der zweiten Ausdehnungsstufe bedeckt, was den Körper noch erkennen lässt. Die Kleidungsbreite am Ärmel steigert sich kontinuierlich von oben nach unten. An der Schulter setzt sie auf der dritten Stufe an und erweitert sich bis zum Unterarm trichterförmig. In dieser Höhe lässt sich die Kleiderbreite mit Stufe fünf bezeichnen, womit der Körperzusammenhang nicht mehr ersichtlich ist. In der Mitte des Unterarmes endet der Ärmel und der Blick wird auf den Bereich um das Handgelenk frei. Durch den abrupten Wechsel von Kleiderüberwucherung und nackter Haut tritt diese Kleiderbreite deutlich hervor. Der Rock wird ab der Taille nach unten hin immer breiter. Am Bund ist es die zweite Ausdehnungsstufe, die sich über den Körper legt. Sie nimmt dann schnell an Breite zu und weitet sich bis zur Stufe fünf aus.

Bei dem Blick auf die Mobilitätsanalyse nach Ingrid Heimann zeigt sich eine durchgängig unbewegliche Gestalt. Am Oberteil ist überwiegend keine Bekleidungsbewegung zu beobachten, es könnte zu geringen Verschiebungen im Bereich von Taille und Hüfte kommen. Die Ärmel zeigen schwache primäre Bekleidungsbewegungen, die sich zum Handgelenk jedoch wieder verlieren, da zum einen der Abstand von Körper zur Kleidung so groß wird, dass die Motion gar nicht mehr die Kleidung erreicht. Zum anderen besitzt der Seidenstoff eine große Steifheit, so dass sich Faltenbewegungen nicht darauf abzeichnen. Das gleiche Ergebnis lässt sich für den Rock konstatieren. Der schürzenähnliche Überrock und der Unterrock weisen keine Detailbewegungen in Form von Falten auf, sondern der Rock in seiner Gesamtheit bewegt sich hin und her. Diese durchgängige Rockbewegung ist bei diesem Kleid noch deutlicher zu sehen als bei dem Krinolinenkleid von 1850/55, da dort die leichte Stoffqualität eine größere Eigenbewegung aufweist. Eine einzige Ausnahme in der Bekleidungsbewegung am Rock von 1868/70 bilden die Volantreihe und die Fransenborte am schürzenähnlichen Überrock. Hier lässt sich eine schwache sekundäre Bewegung feststellen.

Das Verhältnis von Kleiderrichtung und Ausrichtung des Körpers ist ein ausgewogenes, die Vertikale betonendes Verhältnis.

Eine Qualität von Kleiderbewegung bei dem Objekt aus den Jahren 1868/70 lässt sich mit Ingrid Heimanns Instrumentarium nicht vollständig greifen, da es sich um keine visuelle Qualität handelt. Der Seidenstoff ist zu hören.

2.2 Rauschen: Bewegungen für das Ohr

Hören ist ein „Tasten aus der Ferne“²⁹⁸

„und wie viele Nuancen sind uns nicht vertraut zwischen der schlichten Baumwolle (...) und der kostbaren Seide, deren Knistern und Rauschen jeden Schritt begleitet und die Frau im Salon eher anmeldet, als der Lakai an der Thür.“²⁹⁹

Das Geräusch von Textilien ist direkt an Bewegung gekoppelt.

„Stoffe können, wenn sie bewegt werden, Geräusche hervorbringen. Die Seide läßt schon bei langsamen Bewegungen ein eigentümliches Knistern hören, und jedermann kennt den feinen Reiz, der im Rauschen eines seidenen Frauenkleides liegt.“³⁰⁰

Die Bewegung ist die Grundvoraussetzung für das Hören: Ein Stoffgeräusch entsteht nur in der Bewegung.

Doch welche textilen Stoffe erzeugen in Bewegung ein Geräusch?³⁰¹ Die Seide wird primär mit dem Generieren eines Geräusches bei Bewegung verbunden³⁰². Dieses Knirschen oder Rascheln – der sogenannte Seidenschrei³⁰³ - entsteht beim Zusammendrücken und Reiben der Seide. Das Geräusch beruht auf der Zusammensetzung von Seide. Sie besteht aus der Seidensubstanz, dem Fibroin und dem Seidenleim oder Seidenbast,

²⁹⁸ SCHAFFER 1988, S. 19.

²⁹⁹ SYDOW 1879, S. 81f.

³⁰⁰ RUMPF 1905, S. 309.

³⁰¹ TIETZE 2007. Sie untersucht den Klang der Stoffe für unsere heutige Zeit und thematisiert es im didaktischen Bereich. Wendy Lebing hat in einem 1985 erschienenen Aufsatz über die Geräusche geschrieben, die Kleidung am Ende des 19. – und zu Beginn des 20. Jahrhunderts erzeugen. LEBING 1985.

³⁰² Aber auch andere Materialien sind hörbar: „da rauschten die schweren, pelzverbrämten Wintermäntel und raschelten die Posamenterie(e)n und Perlen an den Damentoiletten.“ REUTER 1923 (1895), S. 222.

³⁰³ Dieses Geräusch wird auch als Seidenschrei bezeichnet. FONTAINE 1983, S. 59.

dem Sericin³⁰⁴. Zur Gewinnung der Seide muss der Kokon des Seidenspinners abgewickelt, abgehaspelt werden. Durch Einlegen des Kokons in heißes Wasser wird der Seidenleim, der die Fäden des Kokons wie Kleber zusammenhält, aufgeweicht. Danach kann der Faden abgehaspelt werden³⁰⁵. Der Seidenleim wird in diesem Schritt jedoch nicht vollständig entfernt und das führt dazu, dass typische Eigenschaften der Seide, wie zum Beispiel der Glanz, nicht zur Wirkung kommen. Aus diesem Grund wird der Seidenleim durch Entbasten entfernt. Die Rohseide wird dazu in Seifenwasser gekocht. Ein großer Nachteil ist dabei, dass die Faser an Gewicht verliert und für die meisten Verwendungszwecke zu leicht ist. Die Rohseide wird mit Metallsalzen³⁰⁶ behandelt, damit der Gewichtsverlust ausgeglichen wird. Dieser Vorgang nennt sich Beschweren³⁰⁷. Die Seide gewinnt dabei aber nicht nur wieder an Gewicht, sondern auch das Knirschen ist dem Stoff wieder eigen. Dieses Procedere wird bei Zuchtseiden³⁰⁸ angewandt. Bei Wildseiden³⁰⁹, bei denen der Seidenleim in der Seidensubstanz inkrustiert ist und sich schwer entfernen lässt, bleibt das Geräusch erhalten.

Bei dem dreiteiligen Kleid sind bei der Bewegung zweierlei Geräusche zu hören. Zum einen reibt Seide auf Seide, zum anderen entsteht ein Geräusch, wenn Seide über den Boden schleift.

Das erste Geräusch entsteht bei der Armbewegung, wobei die trichterförmig geschnittenen Ärmel mit den Volants an den Seitennähten des Oberteils reiben. Das Hin- und Herpendeln der Arme ist eine gleichmäßige Bewegung, bei der rechter und linker Arm zwar gegengleich geführt werden, doch das Geräusch gleichzeitig entsteht. Auch Schleppe und Rock reiben in der Bewegung aufeinander und erzeugen dadurch

³⁰⁴ MEYER ZUR CAPELLEN 2006, S. 313.

³⁰⁵ FONTAINE 1983, S. 58.

³⁰⁶ Heutzutage verwendet man dazu auch Kunststoffe oder andere Chemikalien. FONTAINE 1983, S. 59. In der 1890er Jahren und um 1900 wurde überwiegend die Seide mit Metallsalzen beschwert. Das hatte zur Folge, dass sich das knirschende Geräusch verstärkte, den Nachteil aber auch, dass die Seiden schneller brüchig wurden. LEBING 1985, S. 93f, Fußnote 2.

³⁰⁷ FONTAINE 1983, S. 59.

³⁰⁸ MEYER ZUR CAPELLEN 2006, S. 312f.

³⁰⁹ Ders., S. 312 und S. 314.

Geräusche. Diese weisen aber nicht die Regelmäßigkeit auf, wie die bei der Bewegung der Arme.

Das zweite Geräusch ist wahrnehmbar, wenn die Schleppe beim Gehen auf dem Boden schleift. Der Charakter des Tones hängt neben der Stoffqualität von der Bodenbeschaffenheit und dem Bodenmaterial ab. Auf Pflastersteinen ist ein regelmäßiges Geräusch zu hören, was kleine Lautunterschiede aufweist. Diese entstehen durch die Rillen zwischen dem einen und dem anderen Pflasterstein, wodurch die Schleppe eine fast unmerkliche Wellenbewegung macht. Wenn die Schleppe über die glatte Fläche von Makadam³¹⁰ oder Asphalt³¹¹ schleift, wird ein gleichförmiges Geräusch wahrnehmbar. Beim Ziehen der Schleppe über einen Straßenbelag aus Kieselsteinen reiben Stoff und Steine aneinander und erzeugen einen Ton.

Zwischen 1886 und 1900 wurden Seidenstoffe vermehrt in die Unterröcke von Tages- und Straßenkleidung eingearbeitet.

„(...) so legte man es darauf ab, bei jeder Bewegung zu rascheln und zu rauschen. Man wählte für das Futter spröden Taffet und besetzte oft den ganzen inneren Rock mit Volants, deren Reibung am Jupons das gewünschte Frou-Frou hervorrief.“³¹²

Mit dem französischen Frou-Frou sind die gleiche Begriffe wie im Deutschen verbunden: Rascheln, Rauschen, Knistern.

Mit dem Einsatz von Seidenstoffen in den Unterröcken geschieht eine Überlagerung von zwei Sinnen: Das Hören verbindet sich mit dem taktilen Gefühl des Stoffes auf der Haut. Die Frau hört und fühlt die Bewegung.

Doch zurück zum ausschließlichen Hören. Die Seidengeräusche werden auf unterschiedliche Weise benannt: als rascheln, rauschen, knistern und knirschen.

³¹⁰ Makadam ist ein Straßenbelag, der aus drei Schichten mit jeweils unterschiedlich großen, gebrochenen und verdichteten Gesteinskörnungen besteht. <http://de.wikipedia.org/wiki/Makadam> (letzter Zugriff am 17.3.2013).

³¹¹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Asphalt> (letzter Zugriff am 17.3.2013)

³¹² BOEHN 1963(b), S. 138f.

Das Verb *rascheln* beschreibt ein schnelles Geräusch, das entsteht wenn Dinge mit Laub, Gras oder Stroh in Berührung kommen.

Sie „hörten auf ihrem Weg (...) das Rascheln von Emmas Kleid, das mit dem Saum am Boden dahinstreifte.“³¹³

Nur die unterste Kante des Kleides berührt den Boden und hinterlässt einen Ton, so die Ursache des Geräusches. Dieses Geräusch erfasst das gesamte Kleid. Die Bewegung des Dahinstreifens des Saumes ist eine langsame und konstante Bewegung. In der Sinneswahrnehmung des Kleiderrascheln scheint sich die Geschwindigkeit erhöht zu haben. Im Rascheln schwingt aber auch noch mit, dass das Geräusch scheinbar kleinteiliger bzw. aufgelöster ist.

Ein weiterer Begriff, der mit dem Hören von Seide in Verbindung gebracht wird, ist *rauschen*. Das Wort umschreibt ein gleichförmiges Geräusch. Es ist aber auch ein Geräusch, das entsteht, wenn etwas in fortwährender Bewegung ist. Der Charakter des Andauernden schlägt sich im Begriff *Geräusch* nieder³¹⁴.

Sag mir nur um des Himmels willen, warum du immer diese entsetzlich schweren Stoffe trägst“, (...). „Das ist meine Schwäche (...)\", antwortete Käthe ruhig lächelnd. „Es mag schon kindisch sein, aber ich höre so gern Seide um mich rauschen – (...).“³¹⁵

Das Seidenrauschen hüllt die Trägerin ein und umgibt sie. Das Rauschen ruft hier weiterhin die Assoziation von Meeresrauschen hervor und damit die Konstanz des Geräusches.

Das letzte Zitat beschreibt eine Eigenwahrnehmung. Käthe aus dem Roman „Im Hause des Kommerzienrates“ von Eugenie Marlitt³¹⁶ erklärt ihre Vorliebe für Seidenstoffe und deren rauschenden Ton.

In der Fremdwahrnehmung wird die Eigenschaft der Dauerhaftigkeit als unangenehm empfunden:

„Komm nur herüber, Käthe!“ (...) Bist zwar wie gewöhnlich in starrer Seide, siehst aus wie ein papierner Christengel und machst

³¹³ FLAUBERT 1965 (1856), S. 96.

³¹⁴ KLUGE 1999, S. 315.

³¹⁵ MARLITT 1991 (1877), S. 122f.

³¹⁶ Dies.

den robustesten Menschen nervös mit dem ewigen Rauschen und Knistern.³¹⁷

Die Unerträglichkeit der Dauerhaftigkeit erhält durch das Adjektiv *ewig* und durch das neue Geräusch des Knisterns noch eine Verstärkung.

Vom Knistern³¹⁸ wird gesprochen, wenn etwas in hellem, hohem Ton leise knackt. Mit diesem Wort kommt zum einen eine zersetzende Bedeutung hinzu, da das Knistern oft im Zusammenhang mit Feuer steht. Zum anderen erhält der Begriff eine Schwere oder Gegenständlichkeit, die vor allem im Vergleich mit dem Rascheln, was Leichtigkeit transportiert, an Deutlichkeit gewinnt.

Das Wort *knirschen* findet sich auch im Zusammenhang mit Seidengeräuschen. In dieser Begriffsbedeutung scheint sich der Eindruck von Schwere und Gegenständlichkeit zu verstärken. Als helles, hartes und reibendes Geräusch lässt es sich umschreiben, das entstehen kann, wenn feste Körper zerquetscht, zerdrückt oder zerrieben werden³¹⁹. Wenn von Seidenknirschen gesprochen wird, können Rückschlüsse auf die Stoffqualität gezogen werden. Die Seide ist entweder nicht entbastet worden oder durch das Beschweren wurde sie sehr steif und hart.

Alle vier Begriffe sind lautnachahmend. Von Lautnachahmung wird gesprochen, wenn ein Geräusch – hier das Begleitgeräusch eines Vorgangs – mitsprachlichen Mitteln nachgeahmt wird³²⁰. Weiter gehend lassen sich die vier Begriffe nicht nur mit dem Hören eines Vorganges verbinden, sondern auch mit Materialität. Ob Gras, Heu, Laub, Wasser, Feuer oder Sand – die Geräusche besitzen eine Materialgrundlage.

Kein anderer textiler Stoff hat so eine vielfältige Geräuschkulisse wie Seide, so dass auch eine Steigerung möglich ist, vom Rascheln über das Rauschen und Knistern bis hin zum Knirschen.

³¹⁷ Dies., S. 122.

³¹⁸ KLUGE 1999, S. 456.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Ders., S. XIII.

Die verschiedenen Seidengeräusche besitzen zwar nur eine geringe Lautstärke und eine geringe Reichweite, doch sie generieren Grundtöne, die mit anderen Tönen die städtische Geräuschkulisse bilden.

Grundtöne (...) werden überhört, aber nicht übergangen, denn sie werden zu Hörgewohnheiten, die sich unbewußt festsetzen. (...) Die Grundtöne eines Ortes sind wichtig, weil sie den Charakter der mit ihnen lebenden Menschen mitformen.³²¹

Neben die Seidengeräusche treten im städtischen Raum des 19. Jahrhunderts neuartige Materialien, die bei der Bewegung der Menschen auf der Straße Grundtöne hervorbringen³²². So zum Beispiel der Einsatz von Holzplanken³²³, Kopfsteinpflaster und Asphalt. Diese Geräusche können noch so leise sein, sie alle bilden jedoch Grundtöne, die den städtischen Ort prägen³²⁴.

Das verhaltene Rauschen der Seidenkleidung wurde auf der Straße mit den Geräuschen von Verkehrsmitteln, Baumaschinen und anderen technisch generierten Lauten konfrontiert. Mit der Industrialisierung musste sich das Ohr nicht nur mit dieser Vielzahl an neuen Lauten vertraut machen, sondern mit dem Anwachsen des Geräuschpegels, der sich bis zum Lärm steigerte.

„Der Straßenlärm (...) martert die Nerven nicht durch stoßweise Heftigkeit; er betäubt sie mit einemmal durch seine Masse. Der Lärm (...), indem er aus der Ferne herantönt, hat die gewaltige Klangmasse einer Riesensymphonie.“³²⁵

In dieser Lautstärke wurden viele natürliche und menschliche Laute übertönt.

Neben dem Anstieg der Lautstärke lässt sich ein größeres Tempo bei der Entstehung der Töne feststellen³²⁶. Hinzu kommt, dass die technisch

³²¹ SCHAFFER 1988, S. 16.

³²² Ders., S. 80.

³²³ Ders., S. 81.

³²⁴ Über die Entwicklung der Geräuschkulisse von Wien zwischen 1850 und 1914 arbeitet der Historiker Peter Payer. S. dazu: PAYER 2003. PAYER 2004. PAYER 2005. PAYER 2007.

³²⁵ RODENBERG 1862, S. 34.

³²⁶ SCHAFFER 1988, S. 107.

erzeugte Schallwelle in der visuellen Darstellung³²⁷ als langgezogene horizontale Linie wiedergegeben wird³²⁸. In der Natur gibt es keine gleich bleibenden Töne³²⁹, die sich als kontinuierliche Linie darstellen lässt. Die natürlich erzeugten Schallwellen entstehen durch rhythmische Impulse, woraus sich ein heterogenes – und damit auch langsames Tempo ergibt. Das Hörergebnis bewegt sich dementsprechend auch auf unterschiedlichen Tonhöhen. Die industriell generierten Impulse verschmelzen in ihrer Beschleunigung zu einem kontinuierlichen Ton. An die Kontinuität ist ein weiteres Charakteristikum gekoppelt: Der Laut besitzt dadurch einen geringen Informationswert und hohe Redundanz³³⁰. Im Unterschied dazu „leben“³³¹ die natürlichen Laute des Rauschens, Raschelns, Knisterns und Knirschens von Seidenkleidung. Sie entstehen, schwellen an und verklingen.

Gegen die Lautstärke der städtischen Geräusche kommen die Seidengeräusche nicht an. Doch beim Blick auf die Genese der zwei Geräusche wird deutlich, dass die technisch erzeugten Geräusche weniger Informationen transportieren, als die natürlich erzeugten Geräusche wie die von Seide.

Schon im Roman „Im Hause des Kommerzienrat“ war von der weiblichen Selbstwahrnehmung zu lesen, die mit dem Geräusch von Seidenstoff verbunden ist. Auch in Gabriele Reuters Buch „Aus guter Familie. Leidensgeschichte eines Mädchens“³³² wird von der Protagonistin berichtet, dass sie aufmerksam und mit Lust das Rauschen ihres eigenen seidenen Kleides vernimmt³³³. Die in Seide gekleidete Frau erzeugt bei jedem Schritt ein Geräusch und wird zugleich ihre erste Hörerin. Sie ist Produzentin und Konsumentin des Geräusches.

³²⁷ Mit Hilfe eines Schallpegelschreibers kann das geschehen. Ders., S. 106.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Eine Ausnahme bildet das beständige Zirpen bestimmter Insekten, wie zum Beispiel der Zikade. Ebd.

³³⁰ SCHAFFER 1988, S. 106. Der Begriff Redundanz ist hier ein Begriff der Informationstheorie bzw. Nachrichtentechnik und bezeichnet das Vorhandensein von weglassbaren Elementen in einer Nachricht, die keine zusätzliche Information liefern, sondern lediglich die beabsichtigte Grundinformation stützen. DUDEN 2000, S. 1140.

³³¹ SCHAFFER 1988, S. 107.

³³² REUTER 1923 (1895).

³³³ Dies., S. 8.

Im städtischen Geräuschpegel „überhört“³³⁴ die Frau den Grundton nicht, der durch Bewegung von Seide entsteht, weil sie ihn selber produziert. Sie gestaltet die Klangatmosphäre der Stadt mit.

Männer hingegen nehmen Seidengeräusche wahr, wenn es als Einzelgeräusch zu hören ist. In der Stadt überhören sie den textil generierten Grundton. Er ist Konsument der städtischen Geräusche.

„Unten (...) braust und brandet die Woge des Citylärms (...). Nun aber hier zu sitzen, und diesen Ocean des Lebens (...) rauschen zu hören (...) wahrlich, das Rauschen und das Berauschen ist von einer inneren Verwandtschaft“.³³⁵

Das Rauschen wird für ihn zum Berauschen und ist mit einer hohen Lautstärke verbunden. Das konsumierende Berauschen ist für den männlichen Zuhörer mit einem sinnlichen Genuss verbunden.

Doch auch die Frau als Produzentin und Konsumentin des Geräusches empfindet eine sinnliche Freude.

Sie „hörte mit (...) Vergnügen ihre seidene Schleppe über den Kies rauschen, ...“³³⁶

Seidenstoffe machen durch ihre Geräusche Bewegung hörbar. Im nachfolgenden Zitat lässt sich der Bewegungsverlauf mit dem Ohr wahrnehmen.

„Jetzt näherte sich das Rascheln eines seidenen Kleides (...), der Rand eines Strohhutes tauchte auf, eine schwarze Mantille – sie war es! –“³³⁷

Der erste Sinneseindruck, der das Kommen ankündigt, ist das Rascheln. Doch es ist kein gleich bleibendes Geräusch, sondern die Lautstärke verändert sich, so dass das Näherkommen, der Bewegungsverlauf, wahrgenommen wird.

Erst im zweiten Schritt tritt der visuelle Sinn hinzu. In der Beschreibung übernimmt das Sehen noch etwas von dem Charakter der Bewegung, in dem der Rand des Hutes „auftaucht“. Es scheint hier noch nicht die

³³⁴ SCHAFFER 1988, S. 16.

³³⁵ RODENBERG 1862, S. 92.

³³⁶ REUTER 1923 (1895), S. 27.

³³⁷ FLAUBERT 1965 (1856), S. 211.

vollständige Person anwesend zu sein, sondern sie tritt gerade auf. In dem Moment, wo die Mantille sichtbar ist, scheint die Bewegung verschwunden zu sein.

Seidenstoffe, wie der Seidentaft des Kleides von 1868/70, machen Bewegung hörbar. Sie weisen eine Vielfalt an Geräuschen auf, die trotz ihrer geringen Lautstärke einen Grundton in der städtischen Geräuschkulisse bilden. Die Frauen produzieren mit ihren Bewegungen auf der Straße diese Geräusche.

3 Promenadenkleid (um 1872)

3.1 Objektbeschreibung und -analyse



Abb. 18: Promenadenkleid, um 1872

Das Promenadenkleid von 1872 weist eine weitere Qualität von Seide auf, die des Glanzes.

Das Kleid aus dem Wiener Bestand ist dreiteilig und besteht aus Oberteil, Rock und einer Art Gürtel, der hinten zu einer großen Schleife gebunden ist. Es ist maschinengenäht.

Der Stoff des Oberteiles ist ein fliederfarbener Seidentaft. Es ist im Brustbereich enganliegend geschnitten und umschließt die Taille durch Abnäher im Vorderteil und Teilungsnähte im Rückenteil in gleicher Weise. Das Oberteil wird einreihig mit acht stoffüberzogenen Knöpfen geschlossen. Ein kleiner Stehkragen umschließt den Hals. Die Knopflochleiste und der Stehkragen sind von ecrufarbener Seidentüllspitze mit Blütenmuster unterlegt. (Abb. 18/1).

Im Rückenteil befindet sich ein kleiner spitz zulaufender Schoß. Er setzt sich aus drei Teilen zusammen. Rechts und links sind zwei Stoffblenden, die als Streifen zur Mitte hin etwas breiter werden. Das Mittelstück besteht aus einem Drachenviereck. (Abb. 18/2).

Gefüttert ist das Oberteil mit einem Stoff aus naturweißer Baumwolle. In den Abnähern im Vorderteil und den Teilungsnähten im Rückenteil sind Fischbeinstäbe eingearbeitet, so dass das Oberteil an diesen Stellen nochmals besonders verstärkt ist. Ein Taillenband aus Baumwolle ist innen angenäht. (Abb. 18/3). Auch dieses besitzt eine verstärkende Funktion.

Die Ärmel sind bis zum Ellenbogen gerade geschnitten. Ab da verbreitet sich der Schnitt bis zur Hand. Der Saum endet als Rundung, wobei der Bogen an der jeweiligen Armaußenseite nach oben gezogen ist und damit eine Hand breit unter dem Ellenbogen aufhört. Der Ärmelsaum ist rundherum mit der ecrufarbenen Spitze besetzt. Daran schließt sich eine Rüsche aus dem fliederfarbenen Seidentaft an. An deren Saum ist nochmals ein Spitzenrand angenäht. (Abb. 18/4).

Der Rock besteht aus dem gleichen Stoff wie das Oberteil. Er ist insgesamt auf Gaze gearbeitet. Der Saum ist innen mit fliederfarbenem Lüster³³⁸ versteift. Eine Stoßborte schützt den Abschluss des Saumes. (Abb. 18/5).

Das Rockvorderteil ist gerade geschnitten und mit vier Volants versehen, die von Seitennaht zu Seitennaht reichen. (Abb. 18/6). Der erste Volant ist im Halbrund angesetzt. Über dieser Ansatznaht ist Spitze aufgenäht. Die Abschlusskante des Volants ist ebenfalls mit der ecrufarbenen Spitze verziert. Zwischen dem ersten Volant und der folgenden Dreier-Volant-Reihe ist ein Abstand, dadurch wird der darunterliegende Rockstoff

³³⁸ Lüster ist ein glänzender, steifer Stoff. Für die Kettfäden wird Baumwolle verwendet. Der Schussfaden besteht aus Mohair, Alpaca oder Kammgarn. LOSCHEK 1994, S. 434.

sichtbar. Bei der Dreier-Volant-Reihe hat jeder Volant die Breite des vorhergehenden, so dass sie überlappen und der darunterliegende Stoff verdeckt ist. Der sichtbare Ansatz der Volant-Reihe ist nochmals mit einem Spitzenstreifen verziert. Dann folgen die Volants aus Seidentaft, deren Saum mit Spitze versehen ist.

An der linken Seite des Rockes zieht sich von oben nach unten ein Seidentaftstreifen, auf den rechts und links die Blumenspitze angenäht ist. (Abb. 18/7). In Höhe des ersten Volant-Ansatzes und am Beginn der Volant-Reihe ist dieser spitzenverzierte Stoffstreifen zu einer Art Schleife verknötet und festgenäht worden. (Abb. 18/8).

Im rückwärtigen Teil des Rockes ist der Stoff in Stehfalten gelegt. Der Rock läuft in einer kleinen Schleppe aus. Ein- und Ausstiegsmöglichkeit am Bund ist als einfacher Schlitz gearbeitet und wird mit Haken und Ösen geschlossen.

Eine Unterkonstruktion ist dem dreiteiligen Objekt nicht zugeordnet. Doch der Schnitt des Rockes legt nahe, dass darunter eine Tournure getragen wurde. Hinzu kommt, dass in den Rock Tournurezugbänder eingearbeitet sind, mit denen man diese Unterkonstruktion handhaben konnte.

Eine dritte Tatsache stützt die Vermutung. Zu dem Kleid gehört ein Gürtel, der aus dem gleichen Stoff wie Oberteil und Rock gefertigt. Dieser Gürtel ist rückwärtig mit einem fest gebundenen Faltenarrangement versehen. Schnitt und Trageform verweisen darauf, dass der Gürtel über der Tournure getragen werden kann. (Abb. 18/9). Ein Seidentaftstreifen bildet den eigentlichen Gürtel. Die erste Faltenreihe hat fünf gelegte Falten aus Lüsterband, das mit einem Spitzensaum abschließt. Darunter ist ein doppelt gelegter Seidentaftstreifen, der zwei Falten besitzt, wodurch in der Mitte eine kleine Rundung entsteht. Darunter liegt ein breites Seidentaftstück, welches zwei tiefere Falten hat und auf das drei Reihen Spitzenstreifen aufgenäht wurden. Den Abschluss bilden zwei breite Seidentaftstreifen, die wie Schleifenbänder rechts und links drapiert wurden. Auch hier schmücken jeweils drei Spitzenreihe den Abschluss.

Das Oberteil zeigt in der Breitenanalyse bis zur Taille die Ausdehnungsstufe eins. Die Taille wird sehr stark eingeschnürt, so dass an dieser Stelle von

einer Subtraktion durch Kleidung gesprochen werden kann. Die Ärmelform zeigt durchgängig die Ausdehnungsstufe zwei. Der Rockbund folgt noch der subtrahierenden Kleidungsschicht, um sich danach allmählich bis auf die vierte Ausdehnungsstufe zu verbreitern, die am Ende der Oberschenkel erreicht ist und bis zu den Fußspitzen weiter geführt wird.

Mit dem Blick auf die Mobilitätsanalyse lässt sich im Bereich des Oberkörpers keine Bekleidungsbewegung feststellen. An den Ärmeln werden schwache primäre Bekleidungsbewegungen sichtbar. Ein leichtes Hin- und Herschieben auf der Hautoberfläche ist am Rock bis zum ersten Volant zu verzeichnen. Ab dieser Stelle zeigen sich in den Volantreihen und der Spitze schwache sekundäre Bekleidungsbewegungen.

Das Richtungsverhältnis zwischen Kleidung und Körper ist ausgewogen und betont die vertikale Richtung.

An diesem Promenadenkleid lässt sich eine Kleiderbewegung beschreiben, die zwar visuell wahrnehmbar ist, die sich jedoch nicht mit Ingrid Heimanns Instrumentarium greifen lässt, die Glanzwirkung des Seidenstoffes.

3.2 Glanz: Bewegungen für das Auge

„Die Vorstellung des Glanzes ist (...) bewegter als die der Farbe.“³³⁹

Der Glanz von Stoffen hängt zum einen von der Materialoberfläche ab, zum anderen von der Qualität des Lichtes.

So glänzen Textilien mit glatter Oberfläche, denn die ebene Oberfläche reflektiert das Licht. Raue Oberflächen zerstreuen das Licht und erscheinen stumpf³⁴⁰. Bei glanzlosen Stoffen dringt das Licht in die tiefer liegenden Schichten ein und wird mehrmals gebrochen.

Die Lichtqualität spielt weiterhin eine Rolle. Ist es ein helles oder dunkles Licht? Wie wird das Licht hergestellt, mit Hilfe von Feuer, Gas oder

³³⁹ HOCHEGGER 1884, S. 60.

³⁴⁰DOEHNER, REUMUTH 1964, S. 206.

Elektrizität. Aus welcher Einfallsrichtung kommt das Licht? Und wie ist die Stellung der Oberfläche zum Betrachter?

Die höchste Oberflächenglätte unter den Fasern besitzt Seide³⁴¹. Bei der Verarbeitung zu einem Gewebe kann die Wirkung des Glanzes oftmals berücksichtigt und hervorgehoben werden³⁴². Im Falle des Objektes von 1872 wird die Glanzwirkung durch die Gewebeart nicht verstärkt. Es handelt sich um Taft, ein glattes Seidengewebe in Leinenbindung³⁴³. Das Gewebe weist einen matten Glanz auf³⁴⁴.

Der Glanz von Seidenstoff überträgt sich mit dem Kleidungsstück auf den Körper und verändert ihn in seiner Erscheinung. Der Glanz greift über den Körper hinaus und generiert einen Glanzraum. Dieses räumliche Gebilde ist zum einen nur vorübergehend sichtbar und nicht von Dauer. Seine Grenzen sind zum anderen nicht klar umrissen. Die dritte Eigenschaft des Glanzraumes ist seine, aus fluktuierenden Reflexen gebildete Beweglichkeit. Dieser bewegliche, instabile und flexible Raum, der den menschlichen Körper in einem neuen Licht erscheinen lässt, bildet nachfolgend das Zentrum der Betrachtung. Es wird gefragt, wie die glänzende Bewegung auf der Straße entsteht und wie sich die Wahrnehmung von Beweglichkeit verändert.

Die den Glanzraum generierende Art des Lichtes und seine Qualität veränderte sich grundlegend in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch technische Innovationen in der Beleuchtung mit Gas und nachfolgend durch Elektrizität³⁴⁵. Vornehmlich in den Städten wurden die neuen Techniken eingesetzt.

Die öffentliche Gasbeleuchtung begann sich in den 1850er Jahren auszubreiten und hatte sich am Ende des Jahrzehnts durchgesetzt³⁴⁶. Zur gleichen Zeit wurde mit elektrischem Licht in der Stadtbeleuchtung

³⁴¹ FONTAINE 1983, S. 59f.

³⁴² Wie beispielsweise beim Moiré.

³⁴³ LOSCHEK 1994, S. 430.

³⁴⁴ MEYER ZUR CAPELLEN 2006, S. 335.

³⁴⁵ BINDER 2001. BINDER 1999. SCHIVELBUSCH 2004.

³⁴⁶ Dies gilt für Deutschland und Frankreich. In England geschah das schon in den 1810er Jahren. SCHIVELBUSCH 2004, S. 36f.

experimentiert³⁴⁷, mit Beginn der 1870er Jahre wurde es ein Teil der allgemeinen Beleuchtungskultur³⁴⁸. Die neue Technik übernahm nicht nur in Lichtstärke und Lichtqualität die vormalige Gasbeleuchtung, sondern auch ihre zentrale Versorgung. Am Anfang erhellte das elektrische Licht Plätze und große Straßenzüge, mit den 1880er Jahren setzte sich eine durchgängige Stadtbeleuchtung durch³⁴⁹.

Mit dem Beginn des elektrischen Lichts auf den Straßen erschien das Gaslicht veraltet. So wird in einem Zeitungsbericht geschrieben, dass das Licht der Gaslaterne rot und rußig sei. Im Vergleich dazu zeige sich das elektrische Licht blendenweiß³⁵⁰.

Die elektrische Beleuchtung der Straße ging schrittweise voran und so erhellten Gas und Elektrizität einige Jahrzehnte parallel die Stadt³⁵¹. So konnten die Bewohner bei einem abendlichen Spaziergang die unterschiedlichen Lichtqualitäten direkt vergleichen³⁵².

Die Vergleiche umfassten aber nicht nur Farbigkeit und Helligkeit, sondern auch die Gleichmäßigkeit der Lichtstärke. Bei der Gasbeleuchtung gab es Schwankungen, die sich als Flackern der Flamme zeigten, denn der Zustrom blieb nicht immer konstant. Mit der Elektrizität verschwand dieser Mangel, und das Licht schien gleichbleibend hell und klar³⁵³.

Der Wechsel der Energieform brachte aber auch eine Veränderung mit sich, die räumlicher Art war. Mit dem Stärkerwerden der Lichtquellen wurde der Umfang der Lichtkreise oder Lichtinseln um die einzelnen Laternen immer größer. Im Laufe der Entwicklung entstand ein einziger Lichtraum, da die Abstände zwischen den Laternen durch die Stärke der einzelnen Lampen überbrückt werden konnte³⁵⁴.

³⁴⁷ Ders., S. 113ff.

³⁴⁸ Ders., S. 57.

³⁴⁹ Ders., S. 116.

³⁵⁰ SCHIVELBUSCH 2004, S. 113.

³⁵¹ Ders., S. 116.

³⁵² Ders., S. 113ff.

³⁵³ Ders., S. 59 und S. 63f.

³⁵⁴ Ders., S. 113.

Diese Lichtveränderungen wirken sich auf die Wahrnehmung von textilen Stoffen aus. Der Umgang mit den veränderten Lichtqualitäten wird in verschiedenen Büchern zur Farbenharmonie thematisiert³⁵⁵.

Von der Bedeutung des künstlichen Lichts auf die Kleidung wusste auch Charles Frederick Worth. Er experimentierte mit den Wechselwirkungen von Gaslicht und Stoffen. Zur Anprobe kamen Beleuchtungsproben hinzu, bei denen er die Kleidung durch Gaslicht und Spiegel illuminierte³⁵⁶.

Im Folgenden beleuchte ich das Kleid von 1872 und werde untersuchen, wie sich der Glanzraum des Kleides verändert, wenn er einmal vom Gaslicht und zum anderen von elektrischem Licht beschienen wird. Das Kleid wurde genäht und getragen in der Zeit, in der die Gaslichter noch die Straßen beleuchteten, aber das elektrische Licht sich allmählich in der Stadt ausbreitete.

Die gedankliche Versuchsanordnung sieht vor, dass das Kleid im Straßenlicht von oben beleuchtet wird. Hinzu nehme ich einen 1862 von Rudolph Adams geschriebenen Text³⁵⁷, einen, den Johann Friedrich Jännicke im Jahr 1878 veröffentlicht hat³⁵⁸ und zum dritten einen Text aus dem Jahre 1897 von Severin Schröder³⁵⁹. Mit diesen drei Schriften ist der Zeitraum abgedeckt, indem der Übergang von Gas- zur elektrischen Beleuchtung auf der Straße stattfand. Adams fasst unter der künstlichen Beleuchtung Kerzen und Lampenlicht zusammen³⁶⁰. Die Wirkung von elektrischem Licht auf die Kleidung thematisiert er nicht, da diese Technik noch nicht im allgemeinen Rahmen genutzt wurde. Jännicke spricht von künstlicher Beleuchtung und führt die einzelnen Lichtquellen nicht weiter aus³⁶¹. Der Lehrer für Zeichnen und Farbenharmonie an der Lehranstalt für Textilindustrie in Wien Severin Schröder fächert 1897 die einzelnen Beleuchtungsarten auf, die da sind:

„das Licht von Kerzen und Lampen, Gas und das elektrische Licht.“³⁶²

³⁵⁵ ADAMS 1862. JÄNNICKE 1878. SCHRÖDER 1897.

³⁵⁶ VOGEL 2002, S. 228.

³⁵⁷ ADAMS 1862.

³⁵⁸ JÄNNICKE 1878.

³⁵⁹ SCHRÖDER 1897.

³⁶⁰ ADAMS 1862, S. 244.

³⁶¹ JÄNNICKE 1878, S. 230.

³⁶² SCHRÖDER 1897, S. 13.

Die Vorderansicht des Kleides bietet mit dem Oberteil und dem Rock bis zu den Knien eine große und vor allem faltenlose Fläche ohne Verzierungen. Durch den Volant an dem schürzenartigen Überrock und die vier Volant-Reihen am Rock lässt sich der Schattenwurf beobachten. Ähnlich sieht es auf der rückwärtigen Seite aus. Jacke und Rockschleife bilden glatte Fläche. Das Schößchen besitzt fest genähte Falten und der Rock ist so zugeschnitten, dass er Falten wirft und dadurch die Schattenwirkung sichtbar wird.

Drei Eigenschaften des Lichts, die sich auf unterschiedliche Weise bei der gasbetriebenen bzw. der elektrischen Beleuchtung zeigen, werde ich untersuchen: die Farbigkeit, die Beweglichkeit und den Schattenwurf.

Die Farbigkeit des fliederfarbigen Kleides von 1872 wird im Gaslicht verändert.

„Da alles künstliche Licht gelber als das Sonnen- und Tageslicht ist, so leuchtet ein, daß jede Farbe, die von demselben getroffen wird, etwas von diesem gelben Tone annehmen muß,“³⁶³

In allen drei Büchern wird gewarnt, dass das Violett sich in diesem gelblichen Licht zum Nachteil der Trägerin verändert. Die violette Farbe würde „trübe“ oder „mitunter sogar schmutzig“³⁶⁴ werden. Jännicke rät von dieser Farbe ab und schreibt:

„Besonders schädlich wirkt künstliche Beleuchtung auf Violett, welches ähnlich wie bei Mischung der Pigmente, im Tone gebrochen und, je nach der Nüance, fast schwarz erscheint.“³⁶⁵

Schröder beschreibt die Farbveränderung als einen „Stich ins Graue“³⁶⁶.

Im Gaslicht wirkt das fliederfarbige Kleid gräulicher und trüber, sprich glanzloser. Der Seidenglanz wird mit dieser farblichen Veränderung geringer, der Glanzraum schwächt sich ab.

Das elektrische Licht kommt dagegen

³⁶³ ADAMS 1862, S. 244. Auch Jännicke und Schröder weisen auf die gelben Farbveränderungen hin. JÄNNICKE 1878, S. 230. SCHRÖDER 1897, S. 14.

³⁶⁴ ADAMS 1862, S. 245.

³⁶⁵ JÄNNICKE 1878, S. 230.

³⁶⁶ SCHRÖDER 1897, S. 14.

„dem Tageslichte am nächsten und lässt daher auch die Farben (...) der Bekleidung so ziemlich unverändert erscheinen,“³⁶⁷

Das Kleid von 1872 behält im elektrischen Licht seine Farbe und seine Glanzwirkung.

Das Flackern der Gasbeleuchtung im Unterschied zur Beständigkeit und Ruhe des elektrischen Lichts thematisieren Adams, Jännicke und Schröder nicht, da diese Eigenschaft keine Auswirkung auf die Farbe des Stoffes besitzt.

Doch in der zeitgenössischen Diskussion über die Vor- und Nachteile der beiden Beleuchtungstechniken wird die Beweglichkeit bzw. Unbeweglichkeit immer wieder erwähnt³⁶⁸.

Das Gaslicht wird als unbeständig und unruhig wahrgenommen, da Gaszufuhr durch Schwankungen der Außentemperatur oder des Leitungsdruckes keine Regelmäßigkeit aufwies³⁶⁹. Das Gaslicht wird mit Flackern assoziiert³⁷⁰.

Im Gegensatz dazu wird das elektrische Licht als ein „vollkommen ruhiges Licht“³⁷¹ charakterisiert, das „gleichmäßig und unerschütterlich“³⁷² leuchtet.

Was heißt das in der Anwendung auf das Kleid?

Das flackernde Licht einer Gaslampe verstärkt die Beweglichkeit und Lebendigkeit des Glanzraumes. Auf den faltenlosen Flächen des Kleides, wie dem Oberteil und dem schürzenartigen Überrock, tritt diese Beweglichkeit klarer hervor, als in den Partien, wo der Stoff durch die Volants und Falten in verschiedenen Schichten liegt³⁷³ und die Schwierigkeit darin liegt, dass sich das Auge auf diese Struktur konzentriert.

Die Ruhe und Gleichmäßigkeit der elektrischen Beleuchtung führt dazu, dass die Beweglichkeit des Glanzraumes reduziert und zurückgenommen wird. Auch hier lässt sich diese Eigenschaft auf den faltenlosen Flächen des Seidenkleides besser beobachten.

³⁶⁷ Ders., S. 13f.

³⁶⁸ SCHIVELBUSCH 2004, S. 59, S. 63f.

³⁶⁹ SCHIVELBUSCH 2004, S. 64.

³⁷⁰ DERS., S. 64, S. 116.

³⁷¹ DERS., S. 63.

³⁷² DERS., S. 64.

³⁷³ Hier ist es der Schatten, der deutlicher zu sehen ist.

Die Wahrnehmung von Ruhe, die durch das elektrische Licht erzeugt wird, kann bis zu dem Eindruck der Erstarrung führen. Am Ende des Jahrhunderts gibt es immer wieder Stimmen, die dem elektrischen Licht leblose Starre³⁷⁴ vorwerfen. Das Licht scheint die Gegenstände nicht mehr in einen beweglichen Glanzraum zu tauchen. Es wird ein Gefrieren der Bewegung wahrgenommen³⁷⁵. Dies wirkt sich auch auf die Wahrnehmung der Materialien aus, die beschienen werden. So werden Stoff und seine Farbe als hart und metallisch empfunden.

„ – er sah ihre (...) Gestalt in dem (...) Seidenkleid von der Farbe des blauen Stahls,“³⁷⁶

Und weiter führend scheint das Licht an den Gegenständen abzuprallen.

Nach der Betrachtung von Farbigkeit und Bewegung der zwei Beleuchtungsarten schaue ich mir den Schattenwurf an.

Ausschließlich Schröder schreibt über die Schattenwirkung von Licht und hierbei auch erwähnt er auch nur das elektrische Licht. Er gibt bei der Wahl der Kleidung zu bedenken:

„nur sind die Schatten bei dieser Beleuchtung (Bogenlicht) schärfer begrenzt und hart.“³⁷⁷

Aus dieser Beschreibung lässt sich der Schattenwurf des Gaslichtes, der das Gegenteil bildet, als unschärfer begrenzt und weicher charakterisieren.

Die zwei verschiedenen Beleuchtungsarten zeigen auf den glatten und faltenlosen Partien des Seidenkleides von 1872 hinsichtlich des Schattenwurfes keine unterschiedliche Auswirkung.

Bei den Volants und den Falten am Rock spielt die Art der Beleuchtung eine Rolle. Die einzelnen Volants am Rock besitzen eine klare Kante, der jedoch durch den Spitzenbesatz etwas von dieser Eigenschaft genommen wird. Die

³⁷⁴ SCHIVELBUSCH 2004, S. 148.

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ MEIBNER 1987 (1909), S. 224. Der Vergleich mit Metall findet sich auch in der Wahrnehmung der Großstadtstraßen in gleicher zurückprallender Wirkung: „Heller, aber glänzend funkelnd wie weißglühendes Metall lag die Straße vor mir, deren feuchte Flächen alles Licht des Himmels aufzufangen und auf das geblendete Auge zurückzuwerfen schien.“ GURLITT 1890, S. 125.

³⁷⁷ SCHRÖDER 1897, S. 14. Das Bogenlicht war eine Art Glühlicht und das erste Licht, das zur allgemeinen Beleuchtung in den 1870er Jahren auf der Straße genutzt wurde. SCHIVELBUSCH 2004, S. 56ff.

Spitze schafft einen durchbrochenen Rand. An den Übergängen von einem Volant zum nächsten Volant wird der Schattenwurf sichtbar. Da das Gaslicht einen weichen Schatten entstehen lässt und die Begrenzung durch die Spitze in gleicher Weise einen unscharfen Charakter erhält, überlagern sich zwei gleiche Qualitäten. Der weiche Schatten umspielt die Übergänge von einem Volant zum anderen. In diesem Licht treten die textilen Übergänge hervor.

Durch die unscharfe Begrenzung des Schattens bei Gaslicht bildet sich an den Falten auf der rückwärtigen Seite des Rockes ein größerer Spielraum, in dem Licht und Schatten ineinander übergehen und sich abwechselnd zeigen. Dadurch tritt der Faltenwurf stärker in das Blickfeld des Betrachters.

Dazu bedarf es eines kurzen Blickes auf die Formung der Falte.

„Die (...) Falte (...) besteht aus zwei einander entgegenlaufenden Materialbögen sowie einem dazwischenliegenden Faltenboden“³⁷⁸

Der Faltenwurf, bei einer nicht fixierten Falte, entsteht bei Bewegung, wodurch sich der höherstehende Materialbug und der tieferliegende Faltenboden im Wechsel näher kommen und wieder voneinander entfernen. Denn die Höhe bzw. Tiefe variiert bei Bewegung. Und die Schatten, die das Gaslicht wirft, umspielt diesen Wechsel.

Im Gegensatz dazu betont der harte und klar begrenzte Schattenwurf des elektrischen Lichtes bei den spitzenbesetzten Volants stärker die Spitze, die unter Umständen sogar in ihrer Struktur und Musterung nachgezeichnet wird. Bei den frei fallenden Falten auf der Rückseite des Rockes wird durch den harten Schatten der Aufbau der Falte von Materialbug und Faltenboden stärker ausgeleuchtet. Die Falte in ihrer textilen Materialität und in ihrem Gemacht-Sein tritt hervor.

³⁷⁸ BUXBAUM 1987, S. 163.

4 Promenadenkleid (1875)

4.1 Schnitt und Stoff: Objektbeschreibung und -analyse

Als aber (...) die Krinoline Abschied nahm und nun die Bausche auffallender wurde, hätte man denken sollen, die Empfindung für das Schöne würde sie beseitigen. Gerade das Gegenteil! Man bauschte nun doppelt hoch und setzte diese Anschwellung so fort, dass sie von Jahr zu Jahr hässlicher und widerlicher wurde. Aller Spott (...) war umsonst: die Sache musste austoben. Dies geschah 1875! Da waren diese Bauschen wirkliche grosse breite Säcke, die durch Drahtgestelle und dergleichen in ihrer Missgestalt erhalten wurden und wie weit vorspringende Erker sich der Gestalt nachschleppten.³⁷⁹



Abb. 19: Promenadenkleid, 1875

Das Promenadenkleid aus dem Wiener Bestand, welches um 1875 datiert wird, setzt sich aus zwei Teilen zusammen: einem Oberteil und einem Rock. Beide wurden mit der Nähmaschine gefertigt.

Das Oberteil besteht aus bordeauxrotem Wollrips. Verschiedene Schmuckelemente sind aus dunkelbraunem Baumwollsamt und schwarzem Seidenrips gearbeitet.

Das Oberteil bedeckt mit einer Vorderlänge von 107 cm Hüften und Oberschenkel und endet unterhalb der Knie. Die rückwärtige Länge beträgt

³⁷⁹ KRETSCHMER, ROHRBACH 1906, S. 343.

119 cm. Insgesamt ist es sehr tailliert geschnitten³⁸⁰ und erinnert mit der großen Länge der Schöße an einen Paletotschnitt³⁸¹.

Im Vorderteil erhält das Kleidungsstück durch Abnäher seine Form. Bis zur Taille verengt sich der Schnitt, um ab da wieder weiter zu werden. Am Hals endet das Oberteil in einem schmalen Steg, der mit weißer Tüllspitze unterlegt ist.

Ein Revers aus Wollrips, Baumwollsamt und Seidenrips dient ausschließlich der Zierde. Das heißt, dass die Stoffstücke nicht die Funktion eines Revers besitzen. Sie sind aufgenäht und nicht im Kleidungschnitt integriert und lassen sich demnach auch nicht umschlagen³⁸². Der Baumwollsamt ist als ein spitz nach unten zulaufendes Revers geschnitten, das in Höhe des vierten Knopfes in schmalen Abstand neben der Verschlusskante endet. Die Reverskante ist leicht geschweift³⁸³. (Abb. 19/1). Die Reversspitze verläuft im stumpfen Winkel nach oben und verschmälert sich bis zur Schulternaht. Ab da ist es als Samtblende unterhalb des Halses festgenäht und umrahmt diesen im Rückenteil. Das Samtstück wird in seiner gesamten Form von einem schwarzen Seidenripsband eingefasst. Die Innenkante desselben ist mit einer gefältelten Rüsche besetzt³⁸⁴. (Abb. 19/2).

Das Oberteil wird vorne einreihig mit sieben mit Samt überzogenen Knöpfen geschlossen. Die Knopfreihe endet an der Taille.

Die langen Schoßvorderkanten sind eine Handbreit unter der Taille mit jeweils vier dunkelbraunen Baumwoll-Samtblenden verziert, die quer zum Körper laufen und mit der gegenüber liegenden Blende eine durchgängige Linie bilden. Das Kleidungsstück hat in diesem Bereich keinen Verschluss. Die acht Samtblenden haben auf der der Kante abgewandte Seite die Form eines Pfeiles. Zur Zierde sind hier acht mit bordeauxrotem Wollrips bezogene Knöpfe aufgenäht. (Abb. 19/3).

³⁸⁰ Die Taillenweite beträgt 65,5 cm.

³⁸¹ Paletot: LOSCHEK 1994, S. 367, 4 und S. 348. Schoßtaille: LOSCHEK 1994, S. 412

³⁸² Revers: Umschlag, Aufschlag, Klappe. „Am sogenannten Revers-Bruch in verschiedener Länge und Breite nach außen geschlagene Vorderkante des Herrenrocks, des Mantels oder der Kostümjacke. Das Revers ist meist durch die Spiegelnah mit dem Kragen verbunden. Beide gemeinsam bilden das Fasson, das ein wichtiges Modedetail besonders bei Herrenanzug darstellt.“ LOSCHEK 1994, S. 394.

³⁸³ Zum Aufbau von Revers und Kragen, siehe LOSCHEK, 1994 unter dem Begriff: Sakko, S. 404, Zeichnung.

³⁸⁴ Zum Begriff der Rüsche, siehe LOSCHEK, 1994, S. 401.

Die rückwärtige Seite des Oberteiles besitzt ab der Taille abwärts eine aufwändige Tournurenraffung. (Abb. 19/4). Den Beginn bildet eine Samtblende mit einer anschließenden Wollripsrüsche. Darunter bauscht sich der Schoß in einem nicht klar benennbaren Faltenarrangement, das zum Teil fixiert ist.

Auf der linken Seitennaht des Kleidungsstückes befindet sich in Höhe der ersten Tournurenraffung eine fest gebundene Schleife aus Wollrips und Baumwollsamt. Von hier aus führen zwei aus Samt und Seidenrips geflochtene Bänder nach oben in die Mitte der Samtblende, die den Beginn der Raffungen bildet und ist unter einer zweiten fest gebundenen Schleife angenäht. (Abb. 19/5).

Die untere Schoßkante ist ab den Seitennähten im Rückenteil in einem Bogen geschnitten, so dass das Vorderteil kürzer als das Rückenteil ist. Die gesamte Kante wird von einer Samtblende eingefasst.

Die Ärmel sind schmal geschnitten und ohne Faltenwurf an der Schulter eingesetzt. Ein Wollripaspel wurde in der Naht mitgeführt. (Abb. 19/6). An der Hand enden die Ärmel in Form einer Manschette. Auch sie erfüllt – wie das Revers – ausschließlich eine schmückende Funktion. Die Manschette lässt sich demnach nicht umschlagen oder die Ärmelweite durch einen Knopf regulieren. Die Manschette setzt sich aus zwei Teilen zusammen, die auch ein Wechselspiel von Material und Farben bieten und übereinander auf den Ärmel genäht sind. Das untere und erste Teil würde flach ausgebreitet die Form eines Hauses aufweisen, dessen Ecken eine leichte Rundung besitzen. Diese Blende ist aus Samt gearbeitet und wird rundherum von einer Wollripaspel gesäumt. Am Handgelenk schaut weiße Tüllspitze unter der Blende hervor. Das zweite Teil der Manschette ist mittig aufgenäht. Dabei handelt es sich um rechts und links spitz zulaufende Wollripsstreifen, die an allen Seiten von einer Samtpaspel eingefasst werden. Mit Samt überzogene Knöpfe verzieren den Streifen. (Abb. 19/7).

Das gesamte Oberteil ist mit naturweißer Baumwolle gefüttert.

Der Rock besteht ebenfalls aus bordeauxrotem Wollrips. Er ist als Bahnenrock gearbeitet. In der vorderen Mitte befindet sich ein Schlitz, der

mit einem Hakenverschluss geschlossen werden kann. Die Rückenmitte ist in Falten gelegt, so dass eine Tournure darunter getragen werden kann.

Ein breiter, auf den Rockstoff aufgesetzter Faltenaum bildet den Rockabschluss. Er besteht aus einer schmalen Faltenrüsche aus Wollrips. Danach folgt ein Samtband, das über die gesamte Rockbreite geführt wird. Darunter befindet sich ein breiter in Falten gelegter Wollripssteg. (Abb. 19/8).

Darunter schaut ein schmaler Streifen des Rocksäumers hervor, der mit olivfarbenem Lüster innen versteift und mit einer Stoßborte versehen ist.

Die drei Möglichkeiten der Gestaltanalyse, Breiten-, Mobilitätsanalyse und das Verhältnis von Körper- und Kleiderrichtung, werde ich im Folgenden hintereinander betrachten, um dann die textile Herstellung zu erklären.

Die Breitenanalyse bei dem Tageskleid um 1875 erstelle ich einmal in Vorderansicht und einmal im Profil, denn durch die Tournure erfährt die Körperbreite in der Seitenansicht eine deutliche Veränderung. In der Vorderansicht wird der Oberkörper bis zu den Hüften auf der ersten Ausdehnungsstufe nachgezeichnet. Die Ärmel befinden sich auf der zweiten Ausdehnungsstufe. Ab den Hüften gestaltet der Rock Beine und Unterkörper auf der vierten Ausdehnungsstufe. Im Profil legt sich mit dem Rock an der Taille ansetzend die fünfte Ausdehnungsstufe ausschließlich über die rückwärtige Körperpartie, so dass der Körperzusammenhang in diesem Bereich nicht mehr ersichtlich ist und eine Umformung erfährt.

Die Mobilitätsanalyse zeigt in der Vorderansicht am Oberkörper keine Bekleidungsbewegung. An beiden Ärmeln werden schwache primäre Bekleidungsbewegungen als wenig ausgeprägte, flache Falten sichtbar, die sich zur Armbeuge verstärken. Der Übergang zwischen Oberteil und Rock verläuft ab der Hüfte bis zum Knie und hinterlässt schwache primäre Bekleidungsbewegung. Starke primäre Bekleidungsbewegung zeigt sich am schmalen Rockstück bis zum Faltenvolant. Der den Rock abschließende Faltenvolant weist schwache sekundäre Bekleidungsbewegungen auf. Der Blick auf den gesamten Rock zeigt, dass er eine Staffelung der Bekleidungsbewegung aufweist, die nach unten hin immer stärker wird.

Die Mobilitätsanalyse des Profils zeigt am Rock unterhalb der Taille ein leichtes Hin- und Herschieben des gesamten faltenreichen Tournureaufbaus, selbst an den geflochtenen Bändern lässt sich kaum Bewegung ablesen. Im weiteren Verlauf des Rockes sind es die gleichen Bewegungsstufen, wie in der Vorderansicht.

Der Blick auf die Richtung der Kleidung im Verhältnis zur Körperrichtung zeigt in der Vorderansicht beide Elemente in vertikaler Richtung. Im Profil wird diese Vertikale beibehalten, doch der Körper befindet sich nicht mehr in der Mitte der Kleidung, sondern ist an den vorderen Rand gerückt.

4.2 Haltung und posteriore Bewegung

4.2.1 Die textile Herstellung von Haltung

Auf welche Art und Weise werden Kleiderform und Kleiderbewegung hergestellt?

In der zweiten Hälfte der 1860er Jahre verschwindet die Krinoline und die Tournure nimmt ihre Stellung ein. Auch hierbei schafft, wie oben beschrieben, der Rock die charakteristische Gestalt.

Die Tournure ist ein künstliches Gestell, das, um die Taille gebunden, den Steiß der Trägerin betont. Ursprünglich bestand sie in Form von kleinen Wülsten aus Rosshaar oder einem Stapel Steifleinenvolants³⁸⁵. Später wird die hufeisenförmige Einlage aus Stahlschienen oder Metallgitter hergestellt, die durch Bänder miteinander befestigt sind³⁸⁶. Die Gestelle werden zwischen Unterrock und Kleid getragen, wobei das Überkleid diese Partie durch Drapierungen, Schleifen und Falten noch zusätzlich verziert, wie es auch das Wiener Beispiel zeigt. 1873 entwickelt sich die Tournure von der kurzen Schoß-Tournure zur Rock-Tournure, in die Stahlreifen eingearbeitet werden³⁸⁷. Damit ist es wieder eine ganze Unterrockkonstruktion, ähnlich wie die Krinoline. Der Unterschied zur Krinoline besteht darin, dass die vordere Front glatt und eng am Körper anliegt und die Rückenpartie gebauscht wird. Der Begriff Tournure, der anfänglich ausschließlich für das

³⁸⁵ JUNKER, STILLE 1988, S. 128.

³⁸⁶ THIEL 1990, S. 353.

³⁸⁷ JUNKER, STILLE 1988, S. 128.

Gestell galt, geht dann auf die gesamte Kleiderform über³⁸⁸. Die den Po betonende Kleidergestalt hält sich bis in die Mitte der 1870er Jahre, um dann nochmals von 1882 bis 1888 die Kleiderform der Frau zu bestimmen³⁸⁹. In dieser späteren Phase wurde das Gestell etwas tiefer befestigt, da die Taille nach unten hin verlängert ist. Die Tournure steht unterhalb der Gürtellinie extrem waagrecht ab.

Die Möglichkeiten der Stahlherstellung, die mit zum modischen Erfolg der Krinoline beigetragen haben, finden auch bei der Tournure Verwendung. Verschiedene Konstruktionen aus Draht lassen sich hier finden³⁹⁰, die auch eine interne Beweglichkeit möglich machen.

Wie ihre Vorgängerin die Krinoline wird auch die Tournure in Gewicht, Tragekomfort und Handhabung immer wieder verbessert³⁹¹. So ging es bei den Überarbeitungen um lange Tragbarkeit, Erhalt der Form auch unter Belastung durch schwere Stoffe oder um ein geringeres Gewicht³⁹².

Der Übergang von der Krinoline zur Tournure erscheint in seinen Formgestaltungen fließend. Die Krinoline umschließt den im Zentrum stehenden Körper. Allmählich wird die Krinolinenform oval, der Körper rückt aus dem Zentrum heraus, das Kleid beginnt nachzuschleppen. Die Tournure verstärkt diese Tendenz und setzt die Verschiebung des Körpers an den äußeren Rand der Kleidung radikal fort. Dabei wird der Rock schmaler und der Tournurenaufbau erweitert den Körperraum, so dass die Rückenpartie betont wird.

Durch die Randlage des Körpers im Verhältnis zur Kleidung scheint der Raum vor dem Körper frei geworden zu sein. Ein wirkliches freies Ausschreiten ist jedoch noch nicht möglich, da die Beinbewegung durch den Rock behindert ist.

Das Raumvolumen in der Tournure wird reduziert und zur anhängenden Form. Die Verkleinerung des Körperumfanges wird von den Zeitgenossen aufmerksam betrachtet:

³⁸⁸ THIEL 1990, S. 353.

³⁸⁹ In dieser Zeit wurde vom „Cul de Paris“ (Pariser Gesäß) gesprochen. LOSCHEK 1994, S. 158.

³⁹⁰ FASHION 2002, S. 284-289. KODA 2001, S. 130.

³⁹¹ RASCHE, WOLTER 2003, S. 287.

³⁹² Ebd.

„Wir bedauern (...) die jüngere Generation des weiblichen Geschlechts, die (...) mit der Crinoline (...) aufgewachsen ist. Für sie (...) muß es allerdings eine höchst seltsame Empfindung sein, so ganz plötzlich um mehr als zwei Drittel des eigenen Volumens reduziert zu werden.“³⁹³

Die Proportionen der Crinoline zeigen sich übermäßig und überdimensioniert. Doch in der Grundform folgt sie dem Rockschnitt, der den gesamten Unterkörper gleichmäßig umschließt. Der geschlossene glockenförmige Unterkörper lässt keine Rückschlüsse auf den Ursprung der Mobilität zu. Hier bewegt sich die Kleidung.

Die Tournure betont das weibliche Gesäß. Mit dem Rockgestell wird ein künstlicher Aufbau geschaffen, so dass ein schon ohnehin markantes Körperteil nochmals überzeichnet wird. Dies wirkt sich in zweierlei Hinsicht auf die Kleiderbewegung aus. Zum einen scheint es, als folge die Kleidung dem Körper nach. Der Kleiderbewegung haftet etwas Nacheilendes an. Die schmale Vorderseite der Frau bildet den sichtbaren mobilen Schwerpunkt. Dies erweckt den Eindruck, als sei der Körper ein Motor für die Tournure. Zum zweiten liegt die Konzentration des Blickes auf dem Steiß, dessen Motion durch die Tournure gesteigert wird. Der künstliche Aufbau potenziert das Hin- und Herwippen beim Gehen. Der Po ist jedoch nicht nur ein Körperteil, das in die Motionen eingebunden ist, sondern auch eine sexuell aufgeladene Körperpartie.

Die folgende Karikatur zeigt, wie dieser Raum unter dem Rock scheinbar geschaffen werden kann.

³⁹³ SCHULTZE 1868, S. 179.

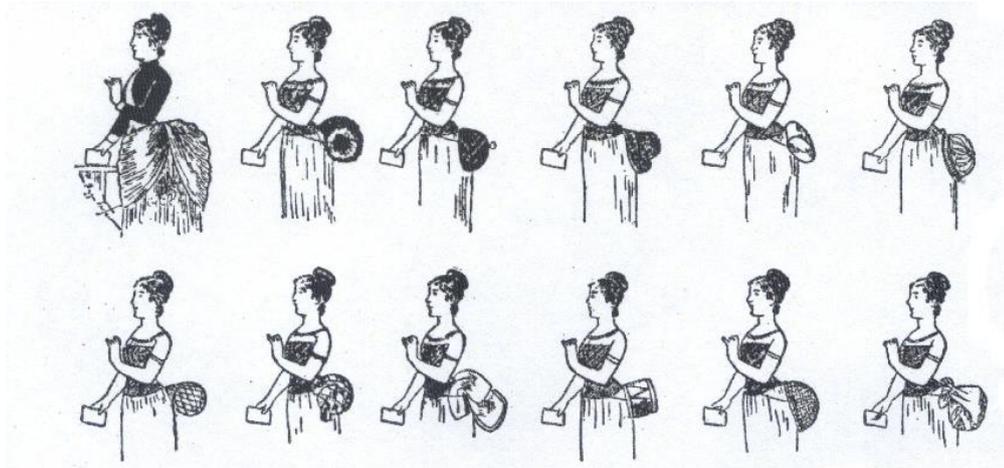


Abb. 20: Verschiedene Arten, die Tournure zu erzielen! Fliegende Blätter, München 1886

Am Anfang steht die bekleidete Frau. Ihr folgen elf Doppelgängerinnen, die ihrer Oberkleidung entledigt sind, um den Variationsreichtum der Tournurenherstellung zu zeigen³⁹⁴. Das Tournurengestell ist ein Muff oder Klöppelkissen, eine Abdeckhaube für Lebensmittel, ein Hut, eine kleine Tasche, eine Kuchenform, ein Ball, eine zusammengerollte Decke, zwei Kissen, eine Kindertrommel, ein Korb oder ein Sieb und zum Schluss ein Stoffbeutel. Diese Gegenstände gehören ursprünglich in Wohn- und Kinderzimmer oder in die Küche. Sie sind dem weiblichen Innenraum entnommen, in fünf Fällen sind es textile Dinge. Und Frauen stellen diesen Kleiderraum selbst her. Dass die Karikatur nicht so weit von der Realität entfernt ist, zeigt folgendes Zitat:

„Auguste, Du mußt Dir eine richtige Tournure von Moirée mit Federn nähen, Du darfst dir nicht länger das Wiegenkissen Deines Brüderchens unterstopfen!“³⁹⁵

Neben der Frage, wie die Tournure hergestellt wird, thematisieren Karikaturisten verschiedene Arten der Nutzung³⁹⁶.

Eine davon wird nachfolgend genauer betrachtet. Im öffentlichen Museumsraum stehen mehrere Frauen zusammen und ihr hervorstehender

³⁹⁴ Andere Karikaturen sind ähnlich aufgebaut. Vgl. WENDEL 1928, S. 192, Abb. 242.

³⁹⁵ HEDENSTJERNA 1913.

³⁹⁶ Die Tournure als Transportmöglichkeit für den Hund. WENDEL 1928, S. 189, Abb. 236. Oder als Schubfachelement, in dem sich etwas unterbringen lassen kann. WENDEL 1928, S. 192, Abb. 242.

Steiß formt eine Sitzgelegenheit, die Borne. Das scheinbare Sitzkissen ist glatt mit Stoff überzogen, darunter ist eine in kleine Falten gelegte Blende und den Abschluss bildet ein breiter Faltensaum.

Die Frauen werden zum Möbelstück. Ein direkter Vergleich zwischen der Frauenformation und dem Möbel wird möglich, da im Bildhintergrund eine richtige Borne zu sehen ist. Ein Museumsbesucher unterliegt der Täuschung und möchte auf der falschen Borne Platz nehmen.

Der Kleiderraum wird zum Möbelraum und in diesem Sinne genutzt. Neben diesem aus weiblichen Körpern zusammengesetzten scheinbaren Möbelstück befinden sich nur noch Männer im Museumssaal. Sie schlendern, schauen und sitzen. Sie agieren im Raum. Die Frauen hingegen formieren sich zur Borne, die durch ihre Größe fest in der Saalmitte zu stehen kommt.



Abb. 21: Ein peinliches Missverständnis, Anonym, Fliegende Blätter, 1886

Die Darstellungen der Tournure in Karikaturen – im Unterschied zu denen der Krinoline – zeigen sie als Kleiderraum, der den weiblichen Körper verändert, aber immer noch mit ihm in Verbindung steht und eine Verhältnismäßigkeit wahrt.

Um die Kleiderlinie in der Tournure darzustellen werden die Frauen im Profil gezeigt³⁹⁷. Der Blick konzentriert sich auf die Haltung.

Nicht nur die konkrete Kleiderkonstruktion Tournure verweist in ihrer bildlichen Darstellung auf die Haltung, sondern auch die Etymologie des Wortes. Der französische Begriff Tournure wird im Sinne von *Körperhaltung, Figur, Form wahren* benutzt. Der Körper wird zu einer angemessenen Haltung aufgefordert.

Körperhaltung und Kleiderform werden im Begriff der Tournure zusammengeführt. Diese Verschmelzung wird in einer Karikatur von 1883 ins Bild gesetzt.

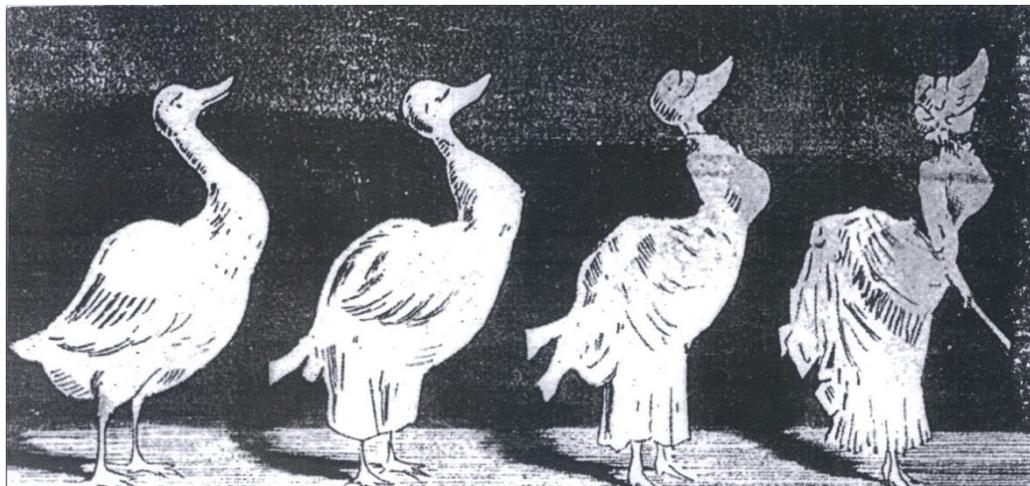


Abb. 22: Zur Abstammungslehre: Die Entstehung der Tournure! Ulk, Berlin 1883

In vier Schritten verfolgt der Betrachter die Metamorphose von einer Gans zu einer modisch gekleideten Dame. Der typische Steiß der Gans schafft die Voraussetzung für die Genese. Das Federkleid wird immer stofflicher und textiler. Weitere Veränderungen müssen kaum vorgenommen werden.

Es bedarf keiner Entkleidung, um die Herstellung der Figur zu skizzieren. Die Frau wird der Lächerlichkeit preisgegeben, indem ihr die Gans als Vorfahrin zugesprochen wird. Die natürliche Körperhaltung der Gans entspricht der Kleiderlinie der Modedame um 1883.

³⁹⁷ WENDEL 1928, S. 169, Abb. 208; S. 183, Abb. 227; S. 184, Abb. 229; S. 189, Abb. 236; S. 192, Abb. 242. WALKLEY 1985, S. 87, Abb. 80.

Die Tournure besitzt kleinere Ausmaße als die Krinoline. Sie betont das Gesäß, ein Körperteil, das in seiner gewölbten Form die Rückenpartie akzentuiert. Beim Gehen wippt das Gesäß hin und her. Diese Folge der Bewegung wird nicht in den Karikaturen rezipiert, sondern die vergrößerte Form des Gesäßes durch die Tournure.

Die Kleidergestalt zeigt eine dem Körper scheinbar nachgehende Form. Hierin lassen sich Ansätze einer zunehmenden Kleiderbewegung lesen. Die Zeitgenossen dagegen rezipieren die Tournure in immobilen Raumbezügen.

Geschaffen wird die Kleidertournure durch ein Gestell aus Metall, Draht und Rosshaar in der Kombination mit Stoffdraperien. Denn das Tournurengerüst wird mit hohem Stoffeinsatz vom Überrock überdeckt. Die Drapierungen sind faltenreich auf dem Gesäß angeordnet und befestigt, so dass sich keine oder nur schwache sekundäre Bekleidungsbewegungen zeigen. Diese Faltenformationen werden von den Zeitgenossen nicht thematisiert, sondern sie betrachten die Schleppe, die selbst in der Straßenkleidung in zu finden ist. Mit diesem Stoffeinsatz tritt eine textile Beweglichkeit auf, die einer genaueren Betrachtung bedarf.

4.2.2 Die textile Herstellung von posteriorer Bewegung

„Der Sinn, welcher dem Schleppekleide innewohnt, ist durch unsere heutigen Schleppen ganz verloren gegangen. Die Schleppe hat das Schleppe, nicht das Fegende, Schwänzelnde, Aufwischende darzustellen, (...)“³⁹⁸

Mit der Tournure verschiebt sich der Schwerpunkt auf die Rückseite des Frauenkörpers, die von dem darüber drapierten Stoff nochmals einen Akzent erhält. Eine weitere Konzentration wird mit der Schleppe geschaffen. Sie ist entweder der hinten am Boden nachschleppende Teil des Kleid- oder Mantelsaumes oder sie wird als selbständiges Kleidungsstück an Schulter oder Taille befestigt³⁹⁹.

³⁹⁸ GAYETTE-GEORGENS 1870, S. 4.

³⁹⁹ LOSCHEK 1994, S. 410f.

Nachdem sich Ende der 1860er Jahre die Tournure etwas absenkt und nicht mehr vertikal vom Körper absteht, tritt die Schleppe in der Straßenkleidung auf. Der hinten über der Tournure hochgeraffte Oberrock, seltener der untere Rock, läuft in einer Schleppe aus⁴⁰⁰.

Die Resonanz auf diese Modelinie war laut, da die Schleppe bis dato ausschließlich dem festlichen Innenraum vorbehalten war bzw. ein fest geregeltes Würde- und Rangabzeichen darstellte⁴⁰¹. Die Schleppenmode wiederholt sich, wie die Tournurenmode, zwischen 1882 und 1888. Auch in dieser Zeit gehört sie zum Straßenkostüm der bürgerlichen Frau, um danach aber nur noch in der Ball- und Abendgarderobe getragen zu werden.

Bis zum 16. Jahrhundert verweist das Wort Schleppe auf seinen substantivischen Ursprung: Man spricht vom *Schweif* oder *Schwanz* des Kleides. Mit dem 17. Jahrhundert verschiebt sich die Bedeutung hin zu der Verbform, im Sinne von *schleppen*, *schleifen*, *hinterherschleifert*⁴⁰². Das Verb präzisiert die Bewegungsform; es ist eine, die einer Person oder Sache – in diesem Falle dem Körper – nachfolgt, hinterhergeht. Die Begrifflichkeit beschreibt aber auch die Einschränkung von Bewegung. Beim Schleppen muss Kraft aufgewendet werden, um etwas mit Gewicht zu bewegen⁴⁰³.

Friedrich Theodor Vischer meldet sich 1879 ein weiteres Mal zu Wort, um in seinem Text mit dem Titel „Wieder einmal über die Mode“ über Kleidung zu schreiben und thematisiert darin auch die Schleppe⁴⁰⁴. Die ursprüngliche Form und ihren Schnitt, der die freie Stoffbewegung nicht behindert, lobt Vischer:

„Sie ist wirklich antik, ist festlich, sie hat Styl und das sichert ihr ein Recht auf Dasein trotz der Beschwerlichkeit für die Trägerin und ihre Umgebung.“⁴⁰⁵

⁴⁰⁰ Im dreiteiligen Tageskleid von 1868/70 aus dem Wiener Bestand findet sich eine Schleppe. Auch das Promenadenkleid von 1872 besitzt eine kleine angeschnittene Schleppe.

⁴⁰¹ LOSCHEK 1994, S. 410f.

⁴⁰² HARLIZIUS-KLÜCK 2005, S. 183.

⁴⁰³ Diese Wortbedeutung wird in der zeitgenössischen Kritik nicht aufgenommen.

⁴⁰⁴ VISCHER 1879.

⁴⁰⁵ Ders., S. 11.

Der Verweis auf die antike Form bezieht sich auf die griechische und römische Kleidung. Es ist der freie Faltenfall, der die Kleidung zum Ideal erhebt: Ohne Zuschnitt, gehalten von Spangen und Gürteln, den Körper umspielend.

Die Bewunderung für das antike Vorbild und die Schönheit der textilen Faltenfülle wird selbst in der ironischen Überzeichnung der Karikaturen deutlich. Dargestellt wird zumeist die Schleppe in ihrem Stoff- und Faltenreichtum. Auch die Bildunterschriften beschreiben oft – fast nüchtern – was zu sehen ist⁴⁰⁶.

Die scharfe schriftliche Kritik beginnt da, wo kein „vernünftiger Gebrauch von ihr gemacht wird“⁴⁰⁷. Der Kardinalfehler ist die Wahl des falschen Ortes: der Straße. Damit ist die Entscheidung gefallen für verschiedene Missgeschicke, die an die Kleiderbewegung auf der Straße gekoppelt sind. Zuerst merken die Kritiker an, dass der nachschleppende Stoff wie ein Kehrbesen funktioniert. Die Schleppe,

„gehört nicht auf die Straße, weil sie hier durch Staubaufwirbeln und Kothmitschleppen ihre Würde in Gemeinheit, ihre Pracht zum Aufwischlumpen verkehrt, (...), sie gehört zur Repräsentation im Festsaal, sie ist feierliche Ausnahmeform.“⁴⁰⁸

Die Unangemessenheit des Ortes und in dieser Folge die Schleppe als Straßenfegemaschine wird nun immer wieder angeführt:

„Betrachtet man da nun die ungeheuren Schleppen, so sollte man nicht wännen, daß auf der Erde dann und wann nasse Niederschläge vorkämen, sondern daß die Straßen der Stadt von der Polizei gerade so rein, glatt und trocken, wie Salonfußböden gehalten würden. Mit sechs Ellen des kostbarsten Stoffes fegt man den Gassenkehricht zusammen, wirbelt den Staub auf, schleppt im Wege liegende Reiser, Strohbindel, dürre Baumäste stundenlang mit,“⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ WENDEL 1928, S. 167. Abb. 206: „Das Schleppenkleid von hinten!“. S. 169, Abb. 208: „Schleppenkleid und weite Hose.“

⁴⁰⁷ VISCHER 1879, S. 11.

⁴⁰⁸ VISCHER 1879, S. 11f.

⁴⁰⁹ Zitiert nach: WENDEL 1928, S. 182.

Die Wortbedeutung des Hinter-Sich-Her-Schleifens wird zum Bild für die Schleppe. Ungewöhnlich lange hält es sich und wird mit der zweiten Schleppenmode zu Beginn der 1880er Jahre wieder aufgelegt. Die letzten Ausläufer finden sich in der Familienzeitschrift „Die Gartenlaube“⁴¹⁰, in der die Kritik mit hygienischen Argumenten untermauert und nach gesetzlich wirksamen Kleiderverordnungen verlangt wird.

Ein weiterer Aspekt betrifft, wie zuvor bei der Krinoline, die männlichen Passanten, die der Gefahr ausgesetzt sind, auf die Schleppe zu treten:

“ (...) und läßt sich schließlich mehrere Handbreit vom Schweife abreißen, (...) denn auch dem gewandtesten der Menschen ist es doch nicht unter allen Umständen möglich, jenem bösen Verhängnis zu entgehen.“⁴¹¹

Eine übermäßige Vereinnahmung des Raumes durch die Frauenkleidung klingt wieder an. Die Schleppe lässt kein Nachfolgen zu, was im Stadtverkehr auf den Trottoirs möglich sein muss. Sie schafft ein Hindernis, es kommt zu Unfällen.

Neben die Beschreibung der Missgeschicke tritt jedoch die Bewunderung für die Schleppe.

⁴¹⁰ GARTENLAUBE 1891(a), S. 132. GARTENLAUBE 1891(b), S. 563. GARTENLAUBE 1891(c), S. 772. GARTENLAUBE 1892, o. Seitenangabe.

⁴¹¹ WENDEL 1928, S. 181. Abbildungen dazu: WENDEL 1928, S. 153, 169, 174.



Abb. 23: Verkehrsbehinderung auf dem Omnibus durch die Riesenschleppen, Journal amusant, Paris 1875

Die Karikatur zeigt die Treppe in einem Omnibus, auf der eine Frau zur zweiten Plattform hinaufsteigt⁴¹². Die Schleppe fließt wie ein textiles Wellenmeer die Treppe hinab. Die Bewegung der Frau breitet sich mit der Schleppe aus. Dies wird dargestellt, indem der Körper der Frau im linken Drittel des Bildes Platz hat. Die Schleppe zieht sich über die restlichen zwei Drittel und endet kurz vor dem rechten Bildrand. Die Bewegung der Schleppe wird auf zweierlei Weise dem Betrachter gezeigt. Zum einen sind es die Falten, die den Stoff als bewegt erscheinen lassen. Die Falten sind in keiner Weise fest genäht, sie formieren sich mit jeder Bewegung neu. Zum anderen wird der Eindruck von Bewegung erzeugt durch die Schräge, in der die Schleppe von links oben nach rechts unten geführt wird⁴¹³. Die Frau und die drei Männer sind senkrecht, die Schleppe schräg im Bild platziert. Treppe und vor allem das Treppengeländer, die ebenfalls eine Schräge bilden, rahmen das Fließen der Schleppe.

⁴¹² Interessanterweise scheint in der Tournure das Innere von öffentlichen Verkehrsmitteln für die Frau einfacher zugänglich zu sein als in der Krinoline. Und sie muss sich keines ihrer Kleidungsstücke entledigen.

⁴¹³ HEIMANN 1992, S. 190.

Der Duktus der Zeichnung widerspricht scheinbar dem Titel: „Verkehrsbehinderung auf dem Omnibus durch die Riesenschleppen.“. Denn die wartenden Männer schauen fast bewundernd auf die Stofffülle, die sogar ein bestrumpftes Bein sehen lässt, und es wird nicht ersichtlich, worin die konkrete Behinderung besteht. Der Einstieg in das Verkehrsmittel bildet scheinbar kein Handicap für beide Geschlechter. Bewegung ist im Bus möglich, ohne Chaos zu schaffen, auch in einer geschlechtlich heterogenen Gesellschaft und in der kurzen Taktung nach Fahrplan eines öffentlichen Verkehrsmittels. Und so mutet es an, als sei die Zeichnung der Schleppe ein Vorwand, den voyeuristischen Blick schweifen zu lassen über den weiblichen Po und das bestrumpfte Bein⁴¹⁴.

In der Kritik über die Schleppe lässt sich ein Unterschied zwischen den Bildern und den Texten feststellen.

Die zeichnerische Kritik am Betreten des Stadtraumes fällt milder aus und ist geprägt von der Schönheit des Faltenfalles, bei der die Störung durch die Schleppe sekundär wird. Die bildlichen Darstellungen zeigen die Schleppe in stillgestellter Form.

Das geschriebene Urteil über die Schleppe fällt negativer aus. Im sprachlichen Verlauf mutiert die Schleppe zum tierischen Anhängsel, das schwänzelnd und unwägbare ein scheinbares Eigenleben besitzt.

Friedrich Theodor Vischer kritisiert die Schleppe, wenn die ursprüngliche Form verändert wird, wie es zum Ende der 1870er Jahre der Fall war, um die Schleppe auf der Straße tragen zu können.

„Um eine Art Schleppe zu tragen, doch zugleich diesen Mißstand [der mit dem Tragen verbunden ist, R.L.] zu meiden, griff man vor einiger Zeit zu einer sonderbaren Auskunft, einer Form, die wir Schleppe-Rudiment nennen wollen.“⁴¹⁵

Die Schleppe wird in seinen Augen zu einem:

⁴¹⁴ Eine Stiefelette und der Ansatz eines Beines sind – wie in einer Wiederholung – am oberen Rand der Karikatur nochmals zu sehen. Beides gehört zu einer anderen Frau, die vor der Frau in Gesamtansicht die Treppe nach oben gegangen ist.

⁴¹⁵ VISCHER 1879, S. 12.

„... Convolut von Falten, das nicht ganz bis auf den Boden reicht und beim Gehen eine merkwürdige Rolle spielt: die linke Ferse schleudert diesen Faltenbüschel nach rechts, die rechte nach links: ein Gebaumel von widerlich lächerlichem Effect.“⁴¹⁶

Hier ist es nicht der schöne freie Fall des Stoffes, denn die Falten scheinen durch Zuschnitt und Nähen in einer bestimmten Form gehalten zu werden. In der Gehbewegung zeigt sich die so zugeschnittene Schleppe als Gebaumel. Die Schleppe verliert ihren „Styl“⁴¹⁷, sie wird lächerlich und peinlich⁴¹⁸.

Der moderne Zugriff auf die Schleppe geht jedoch noch weiter. Sie wird durch Konstruktionsvorrichtungen gebändigt:

„Doch neuerdings ist gleichzeitig auch die wirkliche Schleppe wieder mehr aufgekommen, wird nun aber, um den Uebelstand des Straßenfegens zu vermeiden, mit Hülfe eines Hakens und einer Schnur im Gehen gehalten und getragen.“⁴¹⁹

Die Schleppe in der Straßenkleidung ist zur gezähmten Kleiderbewegung geworden, der die Eigendynamik des Faltenfalles genommen wurde, um sie für den öffentlichen Raum tragbar zu machen.

Die Beurteilung der Schleppe macht sich an einem Wendepunkt fest: dem Wechsel von einer unbeweglichen – zu einer beweglichen Form. Im Ruhezustand bildet „die Schleppe (...) ein prächtiges Gebäude“⁴²⁰. Wenn sie dann in Bewegung versetzt wird, muss sie „... durch ein seitliches Fußschlenkern zur Raison gebracht werden“⁴²¹. Die Bewegung der Schleppe wird als schön beurteilt, wenn die Trägerin die entsprechende Kontrolle⁴²² über das Kleidungsstück aufbringen kann.

⁴¹⁶ VISCHER 1879, S. 12.

⁴¹⁷ Ders., S. 11.

⁴¹⁸ „Beim Weib aber sind wir auf Wohlgefälligkeit, auf Anmuth gefasst, unser Gefühl weiß Plattkomisches mit dem Ganzen seiner Gestalt nicht zu reimen, eine Empfindung lästiger, peinlicher Art muß sich erzeugen, wenn diese Verbindung des Widersprechenden eintritt, also lachen mit saurem Gesicht muß man zu diesem Geschlenker, wenn man hinter einer Dame hergeht.“ Ders., S. 12.

⁴¹⁹ Ebd., S. 12.

⁴²⁰ REUTER 1923 (1895), S. 86.

⁴²¹ Ebd.

⁴²² Vgl. auch Genthe, der mit dem Gedanken des angemessenen Umgangs, des Umgangs mit Bedacht an Vischer anschließt.

Alle kritischen Anmerkungen sind Reaktionen auf die Schleppe in Bewegung. Der freie Fall der Schleppe gehört nach den Zeitgenossen in den Innenraum, wo eine besonnene, kontrollierte Bewegung möglich ist. Auf der Straße, bei der alltäglichen Bewegung wird die Schleppe zum hässlichen, störenden Anhängsel.

Raumnahme und Stoffbewegung werden im Tournurenkleid sichtbar. Die Tournure formt die Kleidergestalt und erweitert den Körper auf exponierte Weise. Die Kleiderkonstruktion betont den weiblichen Po und scheint dadurch den Körper an den vorderen Rand der Kleidung zu verschieben. Dies gibt der Gestalt einen nach vorne gerichteten Bewegungsausdruck. Diese beschleunigte Kleidungsbewegung erhält mit der Schleppe eine Steigerung.

5 Promenadenkleid (1878/80)

5.1 Schnitt und Stoff: Objektbeschreibung und -analyse

„Zwei Kleidungsstücke waren charakteristisch für die 1875 bis 1880 getragenen Mode: die Panzertaille und die Prinzeßrobe. (...) Der Oberkörper wurde möglichst gestreckt, die Taille so tief als möglich gerückt, die Hüften in das gleiche Gewand mit der Brust gepresst. Der Rock kam erst unterhalb der Hüften zum Vorschein und hatte enge, reich, aber schneidermäßig gelegte nicht frei bewegliche Falten, so daß das Schreiten fast zur Unmöglichkeit wurde. Während das Leibchen kräftig lothgerechtgeteilt wurde, um lang auszusehen, umgab die Beine wagrecht angebrachter Schmuck, damit sie kurz erscheinen möchten. Die Kleider machten den Eindruck, als seien sie vom Leibe herabgerutscht,“⁴²³



Abb. 24: Promenadenkleid, 1878/80

Das Objekt von 1878/80 ist ein zweiteiliges Kleid bestehend aus Oberteil und Rock und ist mit der Nähmaschine gearbeitet worden.

Das Oberteil ist aus moccafarbenem Seidentaft hergestellt. Es ist eng tailliert und mit einer Länge von 63 cm hüftlang. Am Hals ist das Oberteil hochgeschlossen und mit einer Stehleiste versehen, die mit rotbrauner Seidentüllspitze verziert ist. Aus moccafarbenem Seidensamt, bei dem der

⁴²³ GURLITT 1891, 77f.

Samt als Pünktchen-Muster sichtbar wird, ist der Kragen gearbeitet. Er dient der Zierde und ist auf den darunter liegenden Taft aufgenäht und nicht, wie ein richtiger Kragen, mit in den Schnitt integriert. (Abb. 24/1).

Geschlossen wird das Kleidungsstück in der vorderen Mitte durch eine einreihige Leiste aus Metallkugelknöpfen. Die Knopfleiste ist bis zum sechsten Knopfloch sichtbar, danach verschwindet sie unter einer Blende und wird in diesem Bereich mit einem Haken-Ösen-Verschluss geschlossen. Diese Blende zieht sich über die gesamte vordere Länge und endet etwa fünf Zentimeter über dem Saum. Aus zwei Schichten besteht die Blende. Die untere Schicht ist der in Plisseefalten gelegte moccafARBene Seidentaft. Auf das Faltenstück wurde rechts und links als zweite Schicht Posamenterieborten aufgenäht. Goldene Kordel und braune irisierende Glasperlen wurden dazu verwendet. Zur Innenseite der Blende laufen die zwei Bortenreihen ornamental spitz zu und berühren sich in der Mitte der Blende, so dass das darunter liegende Faltenstück wie in einer partiellen Rahmung hervorscheint. Am oberen Rand der Blende wird die Posamenterieborte als Bogen von rechts nach links geführt und verschwindet jeweils unter dem aufgenähten Kragen. (Abb. 24/2).

Die Kante im vorderen Bereich des Oberteiles besitzt eine Stufe, durch das höher endende Blendenteil. Der Saum, der sich daran anschließenden Teile, ist mit dem mit Pünktchen gemusterten Seidensamt besetzt. Die Form des Besatzes ist am Anfang sehr schmal und verbreitert sich bis zur Seitennaht. (Abb. 24/3).

Die Rückseite des Kleidungsstückes ist bis zur Taille schmal geschnitten und weitet sich dann wieder bis über die Hüften. So ist genügend Platz, dass darunter der Rock mit dem Tournurengestell passt. Doch insgesamt bleibt das Kleidungsstück auch in diesem Bereich körpernah. Die rückwärtige Abschlusskante läuft ab den Seitennähten schräg auf die Mitte zu, um dann über dem Tournurenaufbau eine gerade Linie zu bilden. Die Kantenschrägen sind mit dem Pünktchensamt besetzt, der in gleicher Weise wie auf der Vorderseite zugeschnitten ist: An den Seitennähten besitzt er seine größte Breite, um dann zur Mitte hin schmaler zu werden. (Abb. 24/4).

An den Stellen, an denen die schräge Schnitfführung der Kante in eine gerade Linie überführt wird, befinden sich zwei Schleifen. (Abb. 24/5). Die linke Schleife ist aufwändiger gearbeitet als die rechte. Die linke Schleife ist aus moccafارbenem Seidenband und rotbrauner Seidentüllspitze gebunden und fest angenäht. Die Spitze ist an ihren gerundeten Ornamenten ausgeschnitten und drapiert. Die rechte Schleife ist ein einfacher Knoten, dessen Bänder gezackt zugeschnitten sind. Auch der Knoten ist fest fixiert. Der Futterstoff des Oberteils ist ein beige-orangefarbener Baumwollkörper. Auch hier ist ein Taillenband aus heller Baumwolle eingearbeitet. In dem Saum befinden sich Bleischeiden, die das Kleidungsstück beschweren und einen faltenlosen Fall gewährleisten sollen.

Das Oberteil hat lange durchgehend schmale Ärmel. In Höhe des Ellebogens ist eine Rüsche aus Seidentüllspitze rund um den Ärmel angenäht. (Abb. 24/6, Abb. 24/7). Der Saum an der Hand ist mit einem Besatz verziert, in dem sich alle drei Stoffe wieder finden, die an dem Oberteil schmückend eingesetzt wurden: der Seidensamt, die Posamenterieborte und die Tüllspitze. Den oberen Rand bildet der Seidensamt, der nach oben spitz zulaufend geschnitten ist. Daran schließt sich die Posamenterieborte an. Den Abschluss an der Hand schafft eine Rüsche aus Spitze, die nochmals mit weißer Tüllspitze unterlegt ist.

Der Oberstoff des Rockes ist ebenfalls aus moccafارbenem Seidentaft, gleichfarbigem Seidensamt und rotbrauner Seidentüllspitze. Aufgearbeitet ist der Oberstoff auf ecrufarbener Gaze. Aus beige-orangefarbenem Baumwollkörper besteht das Futter.

Der Rock ist so geschnitten, dass darunter ein Tournurengestell getragen werden kann. Auch Tournurengestänge sind eingearbeitet. In der Rückenmitte ist ein Schlitz mit einem Hakenverschluss, dieser dient dem Ein- und Ausstieg. In die Seitennaht wurde eine kleine Tasche eingearbeitet.

Die vordere Rocklänge misst 103 cm, die hintere 108 cm. Die Taillenweite beträgt 64 cm.

In drei Schichten lässt sich die Rockvorderseite einteilen, wobei Schichten hier im Sinne einer Schichtung von oben nach unten im Vertikalen wie auch in die Tiefe zu verstehen ist. Die oberste Schicht bilden zwei sich in der

Mitte kreuzende Stoffteile aus Seidentaft. Das rechte Stoffteil verschwindet unter dem linken Stoffteil. Beide Teile sind in Falten gelegt, doch Form und Fixierung differieren. Auf der rechten Seite ist der Stoff in fünf regelmäßige Falten gelegt. Diese Drapierung ist fixiert und wird in dieser Formation gehalten. Die linke Seite ist lockerer drapiert und die Falten weisen hier keine so scharfen und klaren Kanten auf, wie die Falten auf der rechten Seite. Diese erste Schicht bedeckt die Oberschenkel und endet etwas über dem Knie. (Abb. 24/8).

Die darunter liegende Schicht besteht aus dem Seidensamt mit dem Pünktchenmuster. Das Rockteil ist gerade geschnitten und öffnet sich in der Mitte zu einem Dreieck. Die untere Kante ist in Zatteln geschnitten, die mit einem Paspelband eingefasst ist. (Abb. 24/9).

Die dritte Schicht setzt sich aus acht plissierten Taftvolants zusammen, die in gleichmäßigem Abstand übereinander gesetzt wurden. Außer den zwei untersten und letzten Volants sind die anderen mit einer zusätzlichen Spitzenborte verziert.

Die rückwärtige Ansicht des Rockes korrespondiert in der Dreiteilung mit der der Vorderansicht, wobei hier nochmals eine Trennlinie gezogen werden, die nicht mittig verläuft, sondern auf die linke Seite verschoben wurde.

Die linke Seite beginnt oben am Bund mit einem gerade geschnittenen Stoffteil aus Seidentaft, das im Tragen durch die Körperform leichte Falten wirft. Darunter folgt der in fünf klare und geordnete Falten gelegte Seidentaft, der von der Rockvorderseite über die Seitennaht geführt wurde. Die nächste Schicht ist der in Zatteln auslaufende Samt, der auch in diesem Bereich – wie im Vorderteil dreieckig aufspringt. Die letzte Schicht besteht aus den plissierten acht Volantreihen, die auch hier an den fünf obersten Volants mit der Seidenspitzenborte verziert sind.

Die rechte Seite der rückwärtigen Rockansicht ist im oberen mittigen Bereich so geschnitten, dass der Seidentaft über dem Gesäß zu einer Bausche gezogen werden kann, so dass die Tournure Platz findet. Von der Seitennaht nach unten hin fällt der gleiche Stoff faltenreich bis über den Knöchel. Von da wird er in loser Faltdrapierung in einem Punkt nach oben gezogen und links unter der Bausche befestigt. (Abb. 24/10). An

diesem Punkt endet auch die nächste darunter liegende Schicht: der Seidensamt. Er ist wie der Taft zusammengenommen und ähnelt in seiner Form einer drapierten Gardine. (Abb. 24/11). Der Samtstoff endet in einem geraden, ohne Zatteln versehenen Saum. Die letzte unterste Schicht sind die plissierten Volantreihen, von denen in der Mitte zwei Reihen, und zur Seitennaht hin drei Reihen sichtbar werden. Diese Volantreihen sind die einzige durchgängige Gestaltungsstruktur, die Rockvorder- und Rückseite gemeinsam haben.

Der unterste Rocksäum ist mit anthrazitfarbenem Lüster versteift. Den Abschluss bildet eine dunkelbraune Wollstoßborte.

Die Breitenanalyse des Promenadenkleides von 1878/80 zeigt sich im Bereich des Oberkörpers auf der Ausdehnungsstufe zwei. Die Taille wird durch den Schnitt des Oberteiles leicht eingeschnürt. Die Ärmel befinden sich bis unterhalb des Ellenbogens auf der Ausdehnungsstufe zwei. Die folgende Rüsche schafft eine schmale Verbreiterung auf die Stufe vier. Danach legt sich der Ärmel wieder eng an den Arm und weist eine Ausdehnungsstufe zwei auf. Die abschließenden Manschetten schaffen eine Kleiderbreite von Stufe drei.

Der gesamte Rock lässt sich auf der Ausdehnungsstufe vier ansiedeln. Doch die verschiedenen Rocksichten aus Falten, Zatteln und plissierten Volants strukturieren die Breitenwirkung, ohne dass diese im Detail mit Heimanns Instrumentarium zu greifen sei.

Mit dem Blick auf die Mobilitätsanalyse zeigt sich am Oberkörper nur ein leichtes Hin- und Herschieben der Kleidung. An den Ärmeln werden schwache primäre Bekleidungsbewegungen sichtbar. Der gekreuzte Faltenteil des Rockes lässt sich mit schwachen sekundären Bewegungen charakterisieren. An den gezattelten Rockabschnitten sind schwache primäre Bekleidungsbewegungen zu erkennen. Als schwache sekundäre Bekleidungsbewegung stuft ich die plissierten Rockvolants ein, die sich in einzelnen Partien auch als stark sekundär bezeichnen lassen.

Das Richtungsverhältnis zwischen Kleidung und Körper ist ausgeglichen und folgt der Vertikalen. Im Profil zeigt sich durch die Tournure eine Verschiebung des Körpers an den Rand.

Die verschiedenen Faltenformen an dem Kleid von 1878/80 fallen dem Betrachter zuerst ins Auge und sie lassen sich nicht ausreichend mit dem Instrumentarium von Ingrid Heimann beschreiben. Die Falte, ihre Herstellung und ihr Beitrag zur Kleiderbewegung werde ich nachfolgend untersuchen.

5.2 Falten: Gehemmtes Bewegungspotential

„Falte, lat. *plica*, meist Falte im Stoff, aber auch in der Haut, geht dann über auf andere Gegenstände, die sich falten, schließen, öffnen und entfalten lassen.“⁴²⁴

Die Falte bildet ein Grundelement in der „Grammatik des Textils“⁴²⁵ und wird nähtechnisch folgendermaßen definiert:

„Die (...) Falte in der menschlichen Kleidung besteht aus zwei einander entgegenlaufenden Materialbögen sowie einem dazwischenliegenden Faltenboden und muß bei gewollter dauerhafter Fixierung an wenigstens einem Punkt zumindest teilweise voll beweglich sein, jedoch immer wieder die ursprünglich vorgegebene Position einnehmen können.“⁴²⁶

Neben der textiltechnischen Erklärung sind Falten ganz generell Dinge, die sich falten, schließen, öffnen, entfalten⁴²⁷. Dabei trennen sie ein Innen von einem Außen,

„die aber zugleich – mit ihrer Form der Öffnung und Schließung – diese Differenz von innen und außen allererst hervorbringen; das französische Wort „pli“ für Falte stammt von lateinisch „plicare“ und meint (zusammen)falten. (Im)plizieren als Prozeß der Faltung zeigt ein Inneres als Äußeres und ein Äußeres als Inneres.“⁴²⁸

Die Falte entsteht durch eine Verformung der Fläche, wobei die Ausgangsfläche konzentriert und verkleinert wird. Gleichzeitig wird bei diesem Prozess die Fläche in Volumen, in eine räumliche Struktur

⁴²⁴ HARLIZIUS-KLÜCK 2005, S. 53

⁴²⁵ BRANDSTETTER 1998, S. 165.

⁴²⁶ BUXBAUM 1987, S. 163.

⁴²⁷ HARLIZIUS-KLÜCK 2005, S. 53.

⁴²⁸ BRANDSTETTER 1998, S. 165f.

verwandelt⁴²⁹. Die Falte organisiert Stofffläche und beeinflusst unmittelbar die Fügung des Stoffes, seine Formierung und Modellierung als Raumfigur⁴³⁰. Damit ist die Falte ein textiles Phänomen, welches das Volumen des genähten Kleides wie auch das des Körpers annimmt.

Die Falte ist weiterhin unabdingbar an Bewegung gekoppelt: Bewegung ist ihr eingeschrieben.

Der Prozeß dieser Transformation, das heißt die Energie und die Bewegung dieses Übertragungsaktes, bleibt dem Gefalteten buchstäblich „impliziert“. Die Falte bildet also keine statische Struktur aus, sondern sie transportiert das in sie eingeprägte Verwandlungspotential in die Kontexte ihrer Verwendung oder Darstellung; mehr noch: Sie verkörpert und inszeniert Verwandlung als doppelte Bewegung von Ein- und Ausfaltung;⁴³¹

Dieser Definition von Falte gehe ich nach und lege sie dem Kleid von 1878/80 an. Der Ausgangspunkt für den Argumentationsgang ist die folgende Beschreibung:

Die „Faltungen (in)formieren Energiezustände, sie fungieren als Membranen und als Informationen [von] Spannungsstrukturen.“⁴³²

Die Spannungszustände sind im textilen Material und in der Schnittform des Kleides greifbar.

An dem Kleid aus dem Wiener Bestand lassen sich vier Faltenformen benennen. Am Oberteil ist es die in Plisseefalten gelegte Blende aus Seidentaft. Am Rock ist es die schürzenähnliche Partie, die aus gleichmäßig gelegten Falten mit einem klaren kantigen Falz besteht. Weiterhin sind es die plissierten Volantreihen und zum Schluss auf der Rückseite des Rockes die Faltendrapierungen.

Unter Plissee wird eine meist schmale, regelmäßige gepresste Falte verstanden, die durch Druck- und Dampfeinwirkung dauerhaft geformt wird⁴³³.

⁴²⁹ BRANDSTETTER 1998, S. 166.

⁴³⁰ Dies., S. 165.

⁴³¹ Dies., S. 165f.

⁴³² Dies., S. 185.

⁴³³ LOSCHEK 1994, S. 380f.

Friedrich Theodor Vischer meldet sich 1879 mit einem Aufsatz unter dem Titel „Wieder einmal über die Mode“⁴³⁴ zum zweiten Mal zu Wort. Und das Oberteil des Kleides von 1878/80 scheint auf die Art des Kleiderschnittes zu passen, die Vischer vor Augen hat. Sein Blick fällt auf den weiblichen Bauch.

„Das Kleid wird quer über den Leib geschnitten und spannt über (...) den Bauch (...), wer sieht es nicht hundertmal des Tages (...), wenn (...) ein vorgewölbter tuchüberspannter Bauch vor ihm aufschwillt! (...) und ganz zufrieden und glücklich trägt die gedunsene Vettel ihre Trommel vor sich her über Straße, Zimmer und Parket des Salon.“⁴³⁵

Mit dieser Beobachtung nimmt Vischer die Technik des Zuschnittes in den Blick. Zur Gewährleistung eines lockeren Kleiderfalles wird der Stoff mit dem Fadenverlauf von oben nach unten zugeschnitten. Ein horizontaler oder querverlaufender Zuschnitt erzeugt einen textilen Widerstand, der sich beim Tragen am Körper zeigt. Die Enge des Oberteiles dazu genommen macht den Bauch deutlich sichtbar.

Anstelle des quer geschnittenen Teiles ist es bei dem Wiener Kleid die Plissee-Blende. Die Plisseefalten liegen flach auf und werden durch die Überlagerung mit der Perlen- und Schnurborte arretiert. Wenn die Kleiderträgerin keinen ganz flachen Bauch hat, entsteht durch den engen Schnitt eine Spannung, die Plisseefalten haben keinen Spielraum und klaffen auf. An drei Stellen berühren sich die rechts- und linksverlaufende Perlen- und Schnurborte, dadurch entsteht eine Art von ovalen Öffnungen, die die darunter liegenden Plisseefalten rahmen. In diesen Bereichen quillt der Stoff dann verstärkt hervor.

Vischer bleibt jedoch nicht bei diesem Kritikpunkt stehen. Der Kleiderschnitt akzentuiert nicht nur den Bauch, sondern er modelliert den Körper von der Taille bis zu den Hüften.

„Spannt das Kleid über den Bauch, so wird Hüfte, Schenkel und Schwellung gegen hinten in den Umrissen natürlich ganz anders aufgezeigt, als wenn ein Kleid in fließenden Falten fällt. (...) Die Spannung bringt beim Sitzen zugleich gewisse Buchten mit sich,

⁴³⁴ VISCHER 1879.

⁴³⁵ Ders., S. 6f.

Schattenzüge in der Leistengegend auf beiden Seiten und nach der Schnittstelle hin convergierend – „⁴³⁶

Dieser zeitgenössische Blick lässt sich an dem Kleid von 1878/80 nachvollziehen. Die schmal geschnittenen Seitenteile, deren Enge durch Teilungsnahte erzeugt wird, zeigen „Buchten“⁴³⁷ oder „Schattenzüge“⁴³⁸. Sie werden besonders deutlich sichtbar durch den Glanz des Seidenstoffes, der sich eng um die Taille faltenlos und ohne große Verzierungen legt.

Bei der nächsten Faltenpartie, die ich betrachte, handelt es sich um die zwei sich verschränkenden schürzenähnlichen Stoffteile, die oben am Bund ansetzen, über die Oberschenkel führen und kurz über dem Knie enden. Das rechte Faltenstück besitzt fünf scharf gefaltete Falten. Diese Formation bleibt erhalten, da sie an ihren beiden Enden festgenäht ist, einmal in der vorderen Mitte und einmal auf der Rückseite des Rockes neben der Bausche. Das linke Faltenstück zeigt in der Vorderansicht am Anfang noch eine klare Faltenstruktur, doch diese löst sich zur Seitennaht auf und geht in eine unregelmäßige Falten-Drapierung über. An der gesamten Faltenpartie in der Vorderansicht lässt sich ein Einhalten und Anhalten der Faltenbewegung erklären.

Die Falten – vor allem die an der rechten Seite – wurden mit Hilfe des Bügeleisens in diese feste Form gebracht und an den Enden per Naht fixiert. Die Falten können sich nicht bewegen. Es ergibt sich eine textile Inszenierung des Einhaltens von Bewegung. Befestigt und gebremst ist die der Falte inhärente doppelte Bewegung von Ein- und Ausfaltung nicht möglich. Die Bewegungsenergie und –richtung kann sich nicht ausbreiten. Die textile Stofflichkeit in ihrem Gemacht-Sein steht dem entgegen. Die Bewegung erstarrt, wird in ihrem Ablauf gehemmt. Die Spannung entsteht durch das sichtbare Versprechen von Bewegung in der Faltenvielfalt, die jedoch nicht realisiert werden kann.

Die Anordnung der zwei sich kreuzenden Faltenpartien kann noch weitergehend untersucht werden. In der vorderen Mitte, wo die linke Seite

⁴³⁶ VISCHER 1879, S. 7.

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Ebd.

über die rechte geführt wird, bilden sie die Spitze eines nach oben zeigenden Dreiecks, welches auf das weibliche Geschlecht zu weisen scheint. Die Faltenpartie verdeckt zwar den gesamten Schambereich, doch diese textile Form der Zuspitzung enthüllt ihn wieder.

Friedrich Theodor Vischer beobachtet in der weiblichen Kleidung ähnlich enthüllende Schnittformen. Neben dem Bauch, wie oben ausgeführt, ist es noch das Knie:

„Das weibliche Knie ist etwas eingezogen; dies ist durch die Breite der Hüfte bedingt und die Breite der Hüfte durch die Geschlechtsbestimmung; daher gehört diese Einziehung zu den Intimitäten des Körpers (...). Die jetzige Mode hebt sie (...) hervor, denn nachdem sie dem Kleid ein Stück weit unterhalb der Hüfte wieder so viel Luft gegeben hat, als zur Hebung des Oberbeins absolut unentbehrlich ist, verengt sie es um die Kniee. Von da aus geht (...) ein ausdrucksvoller Faltenzug aufwärts nach hinten zu und vermehrt kräftig die Hebung des Profils der ganzen Gegend, die sich nach dem Sitzmuskel hin erstreckt. Und so haben wir wohl genug beisammen, um das Wort zu rechtfertigen: in Kleidern nackt.“⁴³⁹

Das Knie steht hier nicht als das Gelenk, das vorrangig die Mobilität des Beines gewährleistet, sondern es enthüllt den Körper in doppeltem Sinne. Zum einen als anatomischer Hinweis auf das weibliche Geschlecht. Zum anderen transportiert das Wort *Knie* in seinen etymologischen Wurzeln die Bedeutung von *Geschlechtsteil*, *Geschlecht* ⁴⁴⁰. In enger Kleidung wird damit nicht das Knie sichtbar, sondern das weibliche Geschlecht selbst ausgestellt und führt zur Kompromittierung.

Die acht plissierten Volantreihen am Rock des Wiener Kleides stellen die dritte Faltenart dar, die ich näher betrachte.

Doch vorher noch kurz ein Blick auf die darüber liegende Rockschiene aus gepunktetem Samt. Dieser Teil ist so geschnitten, dass er in der vorderen Mitte offen ist. Die dreieckige Form der Öffnung schafft eine Wiederholung zu dem eben besprochenen schürzenähnlichen Faltenstück. Zum einen scheint dieser Schlitz wie eine Pfeilspitze auf das weibliche Geschlecht zu zeigen, zum anderen kann er auch als Vorhang gelesen werden.

⁴³⁹ VISCHER 1879, S. 8.

⁴⁴⁰ KLUGE 1999, S. 456. HARLIZIUS-KLÜCK 2005, S. 114.

Friedrich Theodor Vischer äußert sich auch zu dieser Faltenart und schaut dabei auf den Faltenzuschnitt. Der Schnitt kann den zwei Hauptlinien von Vertikaler, im Plissee, oder Horizontaler, im Volant, folgen. Die Entscheidung für die eine oder andere Faltenform überträgt sich auf den Körper. Präferiert wird die freie vertikale Falte, die ihre Entsprechung im aufrecht stehenden Körper findet.

Die Faltenform wird um 1879 vor allem im Gegensatz von erstarrter, vertikaler fester Formation zu frei, senkrecht nach unten fallender Falte gelesen. Die Zeitgenossen nehmen sich hier die Antike zum Vorbild und geben dem „Princip der einfach fallenden Falten“⁴⁴¹ den Vorzug.

„Ein kürzeres Ueberkleid wäre ja an sich ganz hübsch (...) vorausgesetzt, daß es fallende Faltenlinien des Hauptkleids nicht zu stark durch eine Querlinie bräche, sondern gefällig mit ihnen fiel.“⁴⁴²

Das freie Ein- und Ausfalten sei nicht gewährleistet durch eine „Querlinie“. Diese Querlinien können auch durch Volants gebildet werden. Und da Volants meistens nicht einzeln eingesetzt werden – am Wiener Kleid tauchen sie acht Mal auf – verstärkt sich die Wirkung, die der Zeitgenosse Vischers, Jacob von Falke, folgendermaßen beschreibt:

„Am schlimmsten steht die Sache, wenn horizontale Reihen schmaler Volants das ganze Kleid von der Taille abwärts bis zum Fußsaume überdecken. Hier tritt zu der verwirrten Unruhe der zahllosen unregelmäßigen, kleinen Falten noch die Verwandlung der naturgemäßen senkrechten Linien in lauter horizontale Ringe, aus denen sich das Costüm aufbaut.“⁴⁴³

Die senkrechte, schmale Rocklinie erfährt eine Unterbrechung durch die waagerechten, horizontalen Volantreihen, so dass im Bein- und Fußbereich keine abfließende Bewegung möglich ist. Die Beschreibung der wie Reifen um die Beine kreisenden Falten erinnert zumal in ihrer Gestalt an die um den Körper rotierende Krinoline.

Im Aufeinanderstoßen vertikaler und horizontaler Falten entsteht eine gestaute, brüchige Bewegung.

⁴⁴¹ VISCHER 1879, S. 10.

⁴⁴² Ebd.

⁴⁴³ FALKE 1878, S. 174.

Als vierte Faltenformation, die das Kleid beziehungsweise den Rock überzieht, untersuche ich die Faltdrapierungen auf der Rückseite des Rockes, die sich auf der linken Körperhälfte zeigt. Von Drapierung spreche ich, da diese Falten kunstvoll gelegt wurden. Eine Drapierung will den Eindruck vermitteln, dass die Falten in diesem Augenblick frei gefallen seien, doch sie wurden gezielt in dieser Form arrangiert. Verschiedene nähtechnische Schritte sind dazu notwendig. Zuerst muss der Stoff mit der notwendigen Weite zugeschnitten werden. Im Anschluss daran werden die Falten an der Schneiderpuppe drapiert. Im dritten Schritt wird die Faltenformation fixiert und fest genäht.

Die Faltdrapierung an dem Kleid von 1878/80 weist ein interessantes Detail auf. Die Drapierung beginnt auf der Kleidervorderseite und zeigt da scharf gefalzte Faltenkanten. Zur Seitennaht hin lösen sich die klaren Faltenbügel auf und gehen in eine gerundete Bogenform über.

Diese Faltdrapierung auf der rückwärtigen Rockseite zeigt die Falte als Raumfigur. Dieses Charakteristikum steht nicht nur im Bezug zum Körper, sondern auch zum Faltenaufbau, der zur dimensional, materialmächtigen Stoffformation gerinnt und architektonische Anleihen vermuten lässt. Die Gestaltungsstruktur scheint einem Innenraumarrangement entnommen zu sein, das zur gleichen Zeit in der bürgerlichen Wohnung en vogue war⁴⁴⁴. Die Drapierungen behandeln den Körper, als sei er Wand oder Fenster⁴⁴⁵. Das Stoffarrangement im Innenraum soll und darf sich nicht verschieben. Es wird auf festes Material, Schabracke, aufgearbeitet und der Faltenfall wird mit Kordeln, Bändern oder durch Nähte in Form gehalten. Der Interieurcharakter wird durch das gleiche Dessin unterstrichen: Streifen und Blumen sowie Fransen und Besätze finden sich sowohl in Kleidungs- als auch in Raumstoffen wieder.

Die vestimären Stoffdrapierungen ordnen sich dem räumlichen Gesetz der Immobilität unter. Sie bilden keinen Raum, wie die Krinoline, sondern sie dekorieren Raum. Die Beweglichkeit wird in Dekoration überführt und damit aus- und stillgestellt.

⁴⁴⁴ WÜSTEN, WOLF, FLIEGER 1993, S. 162ff.

⁴⁴⁵ SCHÜRMAN, UECKERMANN 1994, S. 35ff. GÜßBACHER 1989, S. 13, 88ff.

Das Kleid zeigt in seiner Faltenvielfalt und in den Stoffkombinationen einen geschichteten Aufbau. Dadurch lassen sich textiler Vorder-, Mittel- und Hintergrund benennen. Jeder dieser Gründe besitzt wiederum durch Falten, Spitze und Posamente verschiedene Ebenen.

Diese Schichten bringen auch Masse und Gewicht mit. Das Wiener Kleid ist ein exemplarisches Beispiel für die weibliche Kleidung am Ende der 1870er Jahre. Und so scheint das Promenadenkleid auf die Bewegungsbeschreibung von Friedrich Theodor Vischer zu passen.

„Die Einziehung des Kleides am Knie wird zur schritthemmenden Fessel erst so recht durch die Zugabe der *tunique* nebst dem Geschlepp verschiedentlicher Besätze mit allerhand Namen: Fransen, Volants, Plissés (...) dieser Halbrock läuft, die Einengung vermehrend, schmal über dem Knie hinüber und dann seitlich zur Hüfte hinauf, und so hat denn, die genannten Verzierungsanhängsel dazu genommen, das Knie ein hübsches Stück Arbeit, vorwärts zu dringen. Man muß die Kraft bewundern, womit die zarten Gestalten, mit diesem vielen Ornament umhängt, von all dem Gebimbel und Gezottelumschlenkert sich fortbewegen. (...) Marschiren (...) heißt sich durch ein Gestrüpp hindurcharbeiten, das man nicht im Wege findet, sondern mitbringt!“⁴⁴⁶

Die arretierten Falten sind der Bewegung wenig förderlich. Material und Gewicht dominieren die Gestalt. Der voluminöse Ballast scheint die Bewegung zu ersticken. Die (In)Formation beschränkt sich auf das Textil als stoffliche Anhäufung, wobei die Bewegung ihre Vormacht an das Gewicht abgegeben hat.

⁴⁴⁶ VISCHER 1879, S. 10.

Durch die Faltenvielfalt, die verschiedenen Richtungen, in denen die Falten angeordnet sind und die Einschränkung bzw. Unmöglichkeit des freien Faltenfalles kommt es zu Stauungen und Behinderungen der Kleiderbewegung. Die „Spannungsstrukturen“⁴⁴⁷, die der Falte inhärent sind, können sich nicht entladen und erstarren.

Das Prinzip der Falte,

„(...) als eine bewegliche Membran Innen und Außen zu vermitteln, die Beziehung von Figur und Grund in der Schwebelage zu halten“⁴⁴⁸,

misslingt. Die textile Fülle präsentiert sich als Versprechen und lässt dabei die Bewegung erstarren.

⁴⁴⁷ BRANDSTETTER 1998, S. 185.

⁴⁴⁸ Dies., S. 186.

6 Mantille (1850-60), Visite (um 1885), Jacke (um 1895)

6.1 Schnitt und Stoff: Objektbeschreibung und –analyse

In diesem Kapitel betrachte ich drei Objekte, die als Kleidung für den Oberkörper im Außenraum getragen wurden. Das erste Objekt, eine Mantille⁴⁴⁹, entstand zwischen 1850 und 1860. Ein Umhang, der unter dem Begriff Visite inventarisiert und auf das Jahr 1885 datiert wurde, stellt das zweite Objekt dar. Das dritte Objekt ist eine taillenkurze Jacke aus Wollgabardine, die um 1895 getragen wurde.

Anhand dieser drei Objekte möchte ich den Blick vorrangig⁴⁵⁰ auf die schnitttechnischen Möglichkeiten lenken, mit denen die Arme als Körperteile berücksichtigt werden und welche Folgen dies auf die Armbewegungen hat.

Im Anschluss daran untersuche ich spezielle Armbewegungen, die erlernt werden sollten, damit die gesamte Kleidung, im Besonderen der lange Rock, das Gehen auf der Straße nicht behindert.

⁴⁴⁹ LOSCHEK 1994, S. 352.

⁴⁵⁰ Zu jedem Objekt werde ich nach der Breiten- und Mobilitätsanalyse Besonderheiten skizzieren, die die Kleidungsbreite oder die Kleiderbewegung beeinflussen.



Abb. 25: Mantille, 1850-60 (linkes Objekt)

Die Mantille aus dem Berliner Bestand wird auf eine Zeit zwischen 1850 und 1860 datiert. Sie ist aus schwarzem Seidentaft gearbeitet und ungefütert. Bis zur Taille besteht sie aus vier Teilen. Diese sind so geschnitten, dass sie dem Oberkörper anliegen. Die zwei Vorderteile bilden einen dreieckigen Ausschnitt, der etwa bis zur Taille reicht. Ab der Taille setzt ein 22 cm breiter umlaufender Faltenvolant an. Am Saum beträgt der Umfang 318 cm. Das Kleidungsstück besitzt keinen durchgängigen Verschluss, lediglich in der Taillenmitte befinden sich zwei Haken und Ösen.

Die Mantille ist mit zwei verschiedenen Posamentenbesätzen verziert. Zum einen ist es ein schwarzer Besatz der sich wiederum aus einem Zackenrand, einem Samtstreifen und einer reliefartigen Schnurstickerei zusammensetzt. Zum anderen ist es ein schwarzer Fransenbesatz. Die Kante an Hals, Ausschnitt und vorderer Mitte ist mit dem gezackten Posamentenbesatz verziert. An sechs Stellen des Vorderteils sind die Posamentenbesätze aufgenäht. Der erste Besatz läuft schräg von der Schulterkuppe zum Ausschnitt und endet dort oberhalb der Brust. Parallel dazu setzt der nächste Besatz unterhalb der Armkugel an und endet am Ausschnitt unterhalb der Brust. An diesen zweiten Besatz schließt sich im gleichen Verlauf ein Fransenbesatz an. Die nächsten zwei parallelgeführten Posamentenreihen sind gezackte Besätze, die in Ansatzhöhe des Faltenvolants aufgenäht sind. Die letzte Posamentendoppelreihe verziert den Saum, wobei auch hier der Fransenbesatz den Abschluss bildet.

Im Schulter- und Brustbereich wird die Körperform durch die Mantille nachgezeichnet. Die Kleiderbreite liegt so eng am Körper an, dass von der ersten Ausdehnungsstufe gesprochen werden kann. Ab da verbreitet sich die Mantille und durch die fehlende Ausformung von Ärmeln ist ein Zusammenhang zum Körper nicht erkennbar.

Im enganliegenden Schulter- und Brustbereich findet keine Bekleidungsbewegung statt. Auf dem dreieckig nach unten hin breiter werdenden Mantillenteil lässt sich eine schwache primäre Bewegung nachzeichnen. Als schwache sekundäre Bekleidungsbewegungen können die Posamentenborten charakterisiert werden, die schräge und querverlaufende Bewegungslinien über das Kleidungsstück ziehen. Auf der fünften Bewegungsstufe und damit als starke sekundäre Bekleidungsbewegungen lässt sich die Fransenborte abzeichnen. Hinzu kommt noch der Reflexionen erzeugende Seidenglanz.

Das Verhältnis von Körper- und Kleiderrichtung ist ausgewogen. Der Körper befindet sich in der Mitte der vertikalen Linie der Mantille. Eine horizontale Linie bildet der untere Rand der Mantille. Vertikale und horizontale Richtung geben dem Verhältnis von Körper- und Kleiderrichtung den Eindruck von Stabilität und Standfestigkeit.



Abb. 26: Visite (um 1885)

Der Grundstoff der Visite ist ein moosgrüner Wollwirkstoff. Dazu kommen zur Zierde blaugrün-goldene Flechtborten und schwarz-blaue Chenillefransen. Datiert wird es um das Jahr 1885.

Das Kleidungsstück ist durchgehend mit einem rot-blauen Satin changeant aus Seide gefüttert.

Geschnitten ist es als schmaler Umhang, das weder im Vorder- noch im Rückenteil Abnäher oder Teilungsnähte aufweist. Das Vorderteil besitzt lange Schoßteile, die ab der Taille leicht ausgestellt geschnitten sind. Die vordere Länge beträgt 95 cm. Die vordere Mitte stößt aneinander und in Brusthöhe kann das Kleidungsstück mit Haken geschlossen werden. Der Verschluss ist verdeckt eingearbeitet. Der Halsausschnitt wird von einem Stehkragen umfasst, der mit der Flechtborte verziert ist. Die Flechtborte zieht sich dann ohne Unterbrechung an der Verschlusskante entlang und wird auch um den gesamten unteren Saum geführt. Die Verschlusskante im Vorderteil wird von oben bis unten noch zusätzlich von den schwarz-blauen Chenillefransen verziert. (Abb. 26/1).

Das Rückenteil ist 74 cm lang und damit 21 cm kürzer als das Vorderteil. Die mittlere Naht ist am Saum in Form eines Dreieckes geschlitzt. Rechts und links des Schlitzes ist der Stoff zusätzlich schoßartig zugeschnitten. (Abb. 26/2). Die gesamte Rückennaht wird rechts und links von der

Flechtborte verziert. Diese Borte zieht sich auch hier am unteren Saum entlang, wobei der Schlitz mit inbegriffen ist.

Der untere Saum von Vorder- und Rückseite wird außerdem von der Chenillefransenborte abgeschlossen. Längere und kürzere Fransen, geflochtene Bereiche und Fransen, die mit Knoten gehalten werden, ergeben eine vielfältige Struktur. (Abb. 26/3).

Das Kleidungsstück hat eine ungewöhnliche Ärmellösung, die sich mehr schmückend als funktional zeigt. Es sind aufgesetzte Ärmelteile, die im Schulterbereich wie ein Ärmel angesetzt sind, jedoch im Verlauf des Armes geöffnet sind und in der Arm umschließenden Form bis zum Handgelenk nicht fortgesetzt werden. Den Armabschluss bilden zwei spitz zulaufende Zipfel. Unter diesen ein- und aufgesetzten Ärmelteilen wurden tiefe Armausschnitte gearbeitet. (Abb. 26/4).

Für die Art und Weise des Ansatzes im Schulterbereich gibt es in der Schnitttechnik den fest definierten Begriff des Raglanärmels. Das ist ein eingesetzter Ärmel, dessen Naht – die sogenannte Raglannaht – vom Kragen schräg nach unten bis zur Achselhöhle geführt wird⁴⁵¹. Bei dem Objekt wird jedoch nur im Vorderteil die Raglannaht eingesetzt. Hinzu kommt, dass die Naht auch nur bis in Brusthöhe führt. Ab da öffnet sich der Ärmel und bedeckt wie ein Umhang den Unterarm. Vom Kragen bis zur Taille wird die Flechtborte zur Verzierung dieser Nähte und Schnittkanten verwendet. In Brusthöhe setzt dann auch noch die Fransenkante an und endet am Beginn der Ärmelzipfel. (Abb. 26/5).

Im rückwärtigen Teil kommt die Raglannaht nicht zum Einsatz, hier wird der Übergang von Schulter zum Arm ausschließlich mit einem Abnäher geschaffen. Durch diese Schnittführung werden Arme und Rücken zusammen umschlossen. Erst in Höhe der Ärmelzipfel ist der Stoff so zugeschnitten, dass ein überhängendes Extrateil entsteht, unter dem der Arm hervorkommen kann.

Der abschließende Blick gilt den Säumen der Ärmelinsätze. Zugeschnitten sind sie als zwei Zipfel, die dadurch einen dreieckigen Schlitz in der Mitte entstehen lassen. Die Schlitzkanten werden von einer Chenillefransenborte

⁴⁵¹ LOSCHEK 1994, S. 389.

gesäumt, bei der am oberen Rand immer zwei Fäden zusammengebunden wurden. Die zwei Zipfelspitzen sind mit einem floralen Posamentenmotiv geschmückt, das in lang herunterhängenden Troddeln aus Chenillegarn endet. (Abb. 26/6, Abb. 26/7).

Die Bekleidungsbreite stellt sich folgendermaßen dar. Die Visite liegt an den Schultern eng an und befindet sich damit auf der zweiten Ausdehnungsstufe. Nach unten hin wird sie breiter und erreicht damit die Ausdehnungsstufe drei. Die Schnitterweiterung zum Saum hin lässt sich mit Ausdehnungsstufe vier beschreiben.

Auch die Mobilitätsanalyse ist aufgrund des einfachen Schnittes mit wenigen Worten beschrieben. Im Schulter- und Brustbereich finden sich keine Bewegungsspuren bzw. nur ein leichtes Hin- und Herschieben. In Höhe der Stelle, an der die Arme unter dem Umhang hervorkommen bis zum Saum zeigen sich schwache primäre Bekleidungsbewegungen. Die aufgenähten Borten am Hals, über der Raglannaht, an der Verschlusskante und am Saum stellen eine schwache sekundäre Bekleidungsbewegung dar. Die Fransen, vor allem am unteren Saum, lassen sich als starke sekundäre Bekleidungsbewegung beschreiben. Die Fransen können, ohne einen darunterliegenden Stofffond, frei nach unten fallen. In abgeschwächter Form, aber noch als starke sekundäre Bekleidungsbewegung, erscheint die Fransenkanten in der vorderen Mitte, die auch gleichzeitig den Verschluss der Visite bildet und die Fransenkante an den Armen.

Das Verhältnis zwischen Körper- und Kleidungsausrichtung zeigt sich in der Vorderansicht symmetrisch. Im Profil fällt die Schräge ins Auge, da die Vorderteile mehr als 20 Zentimeter länger geschnitten sind als die rückwärtigen Teile des Kleidungsstückes.

Zur textilen Herstellung der Kleiderbewegung betrachte ich einmal die Woll-Wirkware, zum zweiten die Fransenborte und zum dritten den Längenunterschied, der sich im Profil zeigt.

Wirkware ist durch die Maschenbildung ein sehr elastischer Stoff. Diese Eigenschaft steht ein wenig im Widerspruch mit dem Schnitt der Visite. Elastische Stoffe werden verwendet, um den einzelnen Körperteilen einen

größeren Bewegungsspielraum zu geben. Im Falle der Visite bedarf es dieser Möglichkeit nur in der Schulterpartie, weil den anderen Teilen des Oberkörpers durch den Schnitt genügend Spielraum gewährt wird. Und die Einengung der Armbewegung durch den rigiden Schnitt kann wiederum nicht durch die Elastizität der Wirkware kompensiert werden. Schnitt und Stoff stehen hier nicht in einem sich gegenseitig ergänzenden Zusammenhang, der die Kleiderbewegung unterstützt.

Die aufgenähte Borte scheint die lebhafte Bewegung der nachfolgenden Fransenkante vorzubereiten. Die Bewegungswirkung der drei Fransenkanten gestaltet sich unterschiedlich, je nach Anordnung am Kleidungsstück. An den Seiten, an denen die Arme unter dem Kleidungsstück hervorkommen, wirkt die Bewegung etwas zurückgenommen, da die Fransen sehr dicht neben einander liegen und sie scheinbar durch den darunterliegenden Stoff gehalten werden. Hinzu kommt, dass die Nähe zu den Achselhöhlen, die Fransen wie Behaarung erscheinen lässt. In der vorderen Mitte, die gleichzeitig auch den Verschluss bildet, stoßen rechte und linke Fransenkante aufeinander, so dass auch hier eine hohe Materialdichte entsteht, wodurch die Bewegung eingeschränkt wird. Die Fransenkante am unteren Saum setzt sich aus einem netzartig verschlungenen Teil und einem Fransenteil zusammen. Beide Elemente haben genügend Spielraum zur Bewegung.

Zum Abschluss kurz ein Blick auf den Umhang im Profil. Die Schräge erzeugt eine nach vorn abfallende Bewegung. Eine zusätzliche Betonung erhält die Schräge durch den leicht ausgestellten Schoß, der mit seinen Falten Platz für einen Rock mit Tournurenkonstruktion lässt.



Abb. 27: Taillenkurze Jacke, um 1895

Die Jacke ist aus schwarzem Wollgabardine⁴⁵². Sie ist mit der Maschine genäht und wird auf die Zeit um 1895 datiert. Auch sie kommt, wie die zwei vorhergehenden Objekte, aus dem Bestand der Modesammlung des Stadtmuseums Berlin.

Sie weist einen spenzerartigen Schnitt auf und ist durch Abnäher und Teilungsnähte eng anliegend. Die Jacke ist taillenkurz. Die vordere Länge beträgt 55 cm, die hintere 40 cm.

Das Vorderteil ist um den Hals leicht hochgeschnitten und mit einem spitzen kleinen Ausschnitt versehen. Geschlossen wird die Jacke mit einem verdeckten Haken-Ösen-Verschluss. Als Kante für Hals und Verschluss ist eine abgesteppte Taftblende untergesetzt. (Abb. 27/1). Der Saum des Vorderteiles ist als Schneppe zugeschnitten.

Vorder- und Rückenteil sind mit Schnurstickerei⁴⁵³ reich verziert. (Abb. 27/2). Bei dieser Sticktechnik wird ein Faden, eine Schnur, Litze⁴⁵⁴ oder eine andere Art Band ornamental auf den Stoff gelegt und danach angenäht. Es entsteht neben der Musterung auch eine reliefartige Oberfläche. Die Schnur, die für die taillenkurze Jacke verwendet wurde, ist eine schwarz

⁴⁵² Gabardine war beliebter Stoff für Männermäntel, meist jedoch aus Baumwolle. LOSCHEK, 1994, S. 433.

⁴⁵³ Die Technik der Schnurstickerei wird auch als Kordelstickerei bezeichnet. GRÖNWOLDT 1993, S. 279.

⁴⁵⁴ LOSCHEK 1994, S. 338.

geflochtene Gimpe⁴⁵⁵ aus Seidentaft. Die Gimpe ist zu floralen Ornamentstreifen gelegt worden, die am Vorderteil die Verschlusskanten rechts und links flankieren. Dieser Streifen wird weiterhin oben um den Hals und unten um den gesamten Saum herumgeführt. Ein weiterer Ornamentstreifen zieht sich jeweils von der Mitte der Schulternaht bis zur Brust und endet dort. In dieser Linie folgen dann vier überzogene und mit Faden sternförmig bestickte Zierknöpfe. Ein dritter gestickter Streifen verläuft an der Außenseite der Schulternaht beginnend nach unten hin zum Saum. Dort geht der von oben kommende Ornamentstreifen in das Muster am Saum über.

Auf der Rückseite der Jacke finden sich die Streifen fast gegengleich zur Vorderseite. Der zweite Ornamentstreifen wird in der Mitte der Schulter über diese geführt und endet auch auf der Rückseite in gleicher Höhe wie auf der vorderen Seite. (Abb. 27/3). Hier fehlen jedoch im weiteren Verlauf die Knopfreiheiten. Auch der dritte Ornamentstreifen, der oberhalb des Ärmelansatzes aufgestickt ist, setzt die Linie von der Vorderseite fort und zieht sich bis zum unteren Saum des Rückenteiles.

Ein neu hinzukommendes Detail ist in der rückwärtigen Mitte ein dreieckiges Blätter- und Blütenornament, das über der Saumstickerei aufgenäht wurde. (Abb. 27/4).

Die Ärmel sind an der Kugel in sechs tiefe Falten gelegt. (Abb. 27/5). Zum Handgelenk hin wird der Schnitt enger, so dass eine Keulenlinie entsteht⁴⁵⁶. Den unteren Ärmelabschluss bildet ein Bündchen. Dessen obere Kante ist mit der Schnurstickerei rundherum verziert. Am Bündchen beginnend ziehen sich je zwei Ornamentstreifen in gerader Linie über die Außenseite der Unterarme. Ein Streifen endet am Ellenbogen, der andere läuft schon eine Handbreit über dem Bündchen aus. (Abb. 27/6).

Die Jacke ist mit einem Futter aus cremeweißem Seidensatin ausgelegt. In den Abnähern und Teilungsnähten wurden Miederstäbe eingearbeitet, um dem Kleidungsstück Festigkeit und Halt zu geben. In gleicher Weise dient

⁴⁵⁵ Die Gimpe ist eine feine Zierschnur, für die eine relativ minderwertige Seele aus beispielsweise Jute- oder Baumwollgarn dicht mit hochwertigem Material wie Seide oder Metallfäden umwickelt wird. <http://www.enzyklo.de/Begriff/Gimpe> (letzter Zugriff 2.2.2013)

⁴⁵⁶ LOSCHEK 1994, S. 293.

die Bleibeschwerung in den vorderen Schnepfenspitzen einem besseren Sitz.

Die Bekleidungsbreite lässt sich am Oberkörper mit der Ausdehnungsstufe zwei beschreiben. Die Ärmel befinden sich an den Schultern durch die Aufbauschung auf der Ausdehnungsstufe fünf, womit der Gestaltzusammenhang zum Körper verloren geht. Nach unten hin werden die Ärmel enger, doch auch hier ist die Breite noch auf Stufe drei und damit legt sich etwas Fremdes über den Körper.

Ein leichtes Hin- und Herschieben der Kleidung lässt sich am Oberteil der Jacke beobachten. Die Stickereien bezeichne ich als schwache sekundäre Bekleidungsbewegung. An den Schultern und der Armkugel zeigt sich ebenfalls eine schwache sekundäre Bekleidungsbewegung, die von den Falten bestimmt wird. Im weiteren Verlauf der Ärmel zeigt sich eine schwache primäre Bekleidungsbewegung, die sich in flachen Faltenbewegungen äußert.

6.2 Armbewegungen und „Die Kunst des Kleiderraffens“

Die Armbewegung ist beim Gehen ein wichtiger Bestandteil der gesamten Gestalt. Das gegengleiche Hin- und Herpendeln der Arme wird bei den drei beschriebenen Objekten auf verschiedene Arten eingekleidet.

Die Arme verschwinden unter der kreisrunden Mantille, da es keinerlei Schnittausarbeitung für die Arme gibt. Beide Arme besitzen jedoch genügend Freiraum zur Bewegung unterhalb des Umhanges, aber dieses Hin- und Herpendeln ist nicht unmittelbar sichtbar. Es lässt sich indirekt durch eine Stoffbewegung erahnen, die sich an beiden Seiten von den Schulternähten nach unten hin führend zeigt. Hinzu kommt, dass sich an der Mantille lediglich in der Taillenmitte zwei Haken und Ösen befinden, so dass nicht von einer zuverlässigen Verschlusslösung gesprochen werden kann. So ist es wahrscheinlich, dass ein Arm mindestens zum Zusammenhalten benötigt wird. Nur noch ein Arm kann bei der Gehbewegung unter der Mantille hin- und herpendeln. Die Bewegung verliert an Gleichmäßigkeit.

Der Umhang von 1885 zeigt schnitttechnisch eine ungewöhnliche Lösung. Im Schulterbereich beginnt eine Ausarbeitung des Ärmels, die zum einen nicht als geschlossener, röhrenförmiger Ärmel endet, sondern als offenes Stück Stoff, das die Oberseite des Armes bedeckt. Zum anderen ist der Übergang von Ärmelausarbeitung und offenem Ärmel relativ hoch angesetzt und wurde knapp unter der Achselhöhle fest genäht, so dass sich der Oberarm nur sehr eingeschränkt bewegen kann. Es entsteht eine Armbewegung wie die bei Pinguinen. Ein freies Hin- und Herpendeln des gesamten Armes ist nicht möglich.

Die Jacke von 1895 besitzt ausgearbeitete Ärmel, die an der Schulter beginnen und keulenartig zur Hand hin verlaufen. Durch diese modische Variation wird jedoch die Form der Röhre, die der des Armes entspricht, nicht vollständig aufgehoben. Die Armbewegung ist mit diesen Ärmeln sichtbar. Durch den schmalen eng anliegenden Schnitt der Jacke im Bereich des Oberkörpers tritt der Abstand zwischen Ärmel und Oberkörper deutlich hervor und damit auch das Hin- und Herpendeln der Arme beim Gehen.

Zur Jahrhundertwende benötigten die Frauen ihre Arme und Hände jedoch noch dazu, um die langen Röcke zu raffen.



Abb. 28: Passantinnen, Detail, Fotografie v. Waldemar Titzenthaler, Berlin, Weidendammer Brücke, 1898

Lange und weite Röcke verlangen nach einer haltenden Hand, da sich sonst der Stoff zwischen den Füßen verfängt und das Gehen erschwert. Der Rock wird hochgerafft. Die zwei Fotografien von Waldemar Titzenthaler aus dem Jahr 1898 zeigen, dass diese Kleiderpraxis in der Realität angewendet wurde⁴⁵⁷.

Diese Geste steht nicht nur in einem funktionalen oder ästhetischen Kontext, sondern sie ist eine Körpertechnik, die gesellschaftlichen Konventionen unterliegt. Dies zeigt ein Artikel aus der Familienzeitschrift „Die Gartenlaube“, der den Titel „Die Kunst des Kleiderraffens“ trägt⁴⁵⁸.

In dem Zeitschriftenartikel werden die Fotografien durch einen Text ergänzt, der im Duktus der Ratgeberliteratur über die moralisch richtige Handhabung unterrichtet. Die Bewegung stellt hier nicht ihre eigenen Regeln dar, sondern sie wird geleitet von einem Blick auf das korrekte gesittete Verhalten. Körperhaltung und Kleiderfall werden in eine kulturelle Form überführt, denn:

„Der modisch lange Rock hat (...) seine Tücken und ist wohl dazu angetan, Gang und Haltung zu beeinträchtigen, wenn die Trägerin nicht in die Geheimnisse der Kunst des Kleiderraffens eingeweiht ist.“⁴⁵⁹

Zur Vermittlung der Regeln stehen die Beispiele vor einer Negativ-Positiv-Folie. Es werden Gesetzmäßigkeiten von Richtig und Falsch aufgestellt, die sich an Kleidung und Körper zeigen.

⁴⁵⁷ Auch auf zahlreichen Gemälden der Zeit finden sich Darstellungen von Frauen, die die Kleider raffen. Zum Beispiel von Carl Schuster, Der Ringstraßenkorso, um 1895 in: KARNER, LINDINGER 2009, S. 121 oder Maximilian Lenz, Sirk-Ecke, 1900 in: Dies., S. 12.

⁴⁵⁸ WARTENBERG 1904.

⁴⁵⁹ Ders., S. 78.



Abb. 29: 2. Unordentlich aufgenommen

Die ersten Auswirkungen betreffen die Kleidung, sichtbar bei Rock und Jacke.

„Die vollen Stoffmassen sind regellos gefaßt und unordentlich aufgenommen. Der Jackenschoß schiebt sich hoch (...)“⁴⁶⁰

Die Hand nimmt den Stoff wahllos und an der falschen Stelle auf. Es bilden sich Falten und Verschiebungen.

Auf der Abbildung zeigt sich eine Zergliederung des Rockes, bei der Dreiecksformen zu erkennen sind. Das wird im Text als interne Störung der Bewegung beurteilt. Potenziert wird die Unruhe durch die Sichtbarkeit des Unterrockes, dessen faltenreiche Volants einen zusätzlichen Akzent setzen. Die Wertung als unkorrekte Bewegung beruht auf der Wahrnehmung von aufgelösten Strukturen.

Die richtige Geste wird durch die nähtechnisch definierte Tütenfalte erzeugt.

⁴⁶⁰ WARTENBERG 1904, S. 79.

„Ganz anders schaut die Dame (...) aus, die ihr Kleid in drei tiefe Tütenfalten geordnet nach vorn genommen hat.“⁴⁶¹

Eine klare und präzise Form ist das Haltungsideal, das sonst nur im langwierigen und logischen Prozess des Zuschnitts und Nähens entstehen kann. Die Aufgabe besteht zum einen darin, dies auf den Moment zu verkürzen. Zum anderen muss die Hand den Stoff fixieren, was sonst durch die Nähte geschieht. Doch damit erstarrt der gesamte Körper.

Die Fotografie zeigt die Frau still stehend. Die Bewegung ist angehalten und wird so zur schönen Positur. Und in dieser korrekten Haltung ist es sogar erlaubt, den Unterrock, die Schuhe und einen Teil der Beine zu sehen.



Abb. 30: 3. Einer der seltenen Fälle

Das richtige Rockschrürzen ist abhängig von der Armhaltung.

⁴⁶¹ WARTENBERG 1904, S. 79.

„Der gute Sitz des Jacketts wird beeinträchtigt, und der Arm muß in seiner unnatürlichen Haltung rasch ermüden.“⁴⁶²

Die physiologische Erschöpfung wirkt sich nachfolgend wieder auf die Kleidung aus. Sie wird nicht mehr mit der notwendigen Spannung und Konzentration gehalten. Es entstehen Armbewegungen, die vermieden werden sollen:

„(...) der seitlich abgespreizte Ellenbogen erhöht nur noch das Unschöne des Ganzen, zumal wenn, wie dies nur zu leicht geschieht, im Schreiten mit dem Arm unwillkürlich Ruderbewegungen ausgeführt werden.“⁴⁶³

Die unkoordinierte Motorik widerspricht jeglicher Norm und stört das Ordnungsgefüge des gesamten Körpers. Für die Arme gilt die Regel:

„Die Arme sollen die Bewegungen des Körpers zwanglos begleiten. Bewege sie ruhig, abgerundet, geschmeidig, nie ungestüm, eckig und unbeholfen.“⁴⁶⁴

Die enge Verbindung zwischen Körper- und Kleiderbewegung beinhaltet die Gefahr zu entblößen und enthüllen.

„Die nach hinten gezerrte volle Stofffülle, die die linke Hand raffend emporschiebt, läßt den Rock vorn zu gespannt erscheinen. Der Gang erhält hierdurch etwas unangenehm Markiertes.“⁴⁶⁵

Die Spannung im Rock und das „unangenehm Markierte“ läßt das weibliche Geschlecht sichtbar werden. Scham und Oberschenkel sind in der Bewegung zu sehen.

Eine weitere Klippe in der Kunst des Kleiderraffens äußert sich in der Sichtbarmachung der Beine. Hierbei bewegt sich die Frau, in der Maßgabe des Autors, auf schmalem Grade. In einem gewissen Rahmen ist weibliche Koketterie erlaubt, die eine Zweibeinigkeit erkennen lassen darf. Doch sie darf sich nicht zur Entblößung steigern. Die Argumentation wird subtil. Sie formuliert Ausnahmefälle funktionaler und ästhetischer Art. Zur Vermeidung von Schmutzrändern an den Rockkanten „heißt es mit beiden

⁴⁶² WARTENBERG 1904, S. 79.

⁴⁶³ Ebd.

⁴⁶⁴ FRANKEN 1900, S. 12.

⁴⁶⁵ WARTENBERG 1904, S. 79.

Händen zugreifen, um zu schützen, was des Schutzes wert ist.⁴⁶⁶ In dieser Absicht und mit entsprechender Unterkleidung, entsprechendem Schuhwerk wird die Geste als korrekt anerkannt.

„Wenn wie hier das Spitzengeriesel der Dessous den Knöchel umspielt, die Füßchen, von hellen Gamaschen umschlossen in eleganten Stiefeletten stecken, da darf das Gewand selbst vorn schon ein wenig höher gehoben werden,⁴⁶⁷

Der Autor stellt in Körperhaltung und Kleidungsengang nationale Mentalitätsunterschiede im Rockschränzen fest:

„Vorbildlich bleibt hier immer die geschmeidige Französin, die mit spitzen Fingern die Falten des weitbauschigen, mit Volants und Falbeln reich besetzten Schleppekleses zierlich hält und mit behenden Schritten über das Pflaster der Straßen trippelt. Die Engländerinnen und Amerikanerinnen sind sich ihres Mankos an Grazie in dieser Hinsicht wohl bewusst. Sie bevorzugen daher für die Straße den fußfreien Rock, der kräftiges Ausschreiten ermöglicht.⁴⁶⁸

Die Französin beherrscht ihre Kleidung, die Engländerinnen und Amerikanerinnen dagegen nicht. Doch die zwei Letztgenannten verändern die Kleidung und kürzen den Rock, um sich ohne Einschränkung bewegen zu können.

Die deutschen Frauen sollen sich beide Seiten zu Eigen machen. Zum einen sollen sie sich in der Kleiderbeherrschung üben, zum anderen können sie auch bei der Rocklänge eine Veränderung vornehmen. Und das Ergebnis sieht dann folgendermaßen aus:

„Elegant und sicher, ganz große Dame, der Einfachheit natürlich ist, schreitet die Spaziergängerin (...) daher. Nichts stört hier den Fluß der Linien. Alles macht den Eindruck des Selbstverständlichen und Ungewollten. Der schlaff herabhängende Arm verrät nicht die Anstrengung, die das Raffens des Kleides verursachen könnte. Mit hübsch gerundetem Handgelenk hält die Linke die wohlgeordnete Faltenfülle des Rockes, die dem schreitenden Fuße genügend Spielraum läßt.⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ WARTENBERG 1904, S. 79.

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Ders., S. 78.

⁴⁶⁹ Ders., S. 79.

Die Genese der Ausarbeitung des Ärmels lässt sich als Zuwachs an Bewegungsmöglichkeit werten. Zwei Punkte sind zu nennen, die das Beschleunigungspotential wieder etwas zurück nehmen. Die Keulenform des Jackenärmels wird von den Falten am Schulteransatz geprägt. Die große Kleiderbreite muss bei den Motionen der Arme mitgeführt werden und bremst das Hin- und Herpendeln etwas aus. Der zweite Punkt ist die Bewegungseinschränkung der Arme im Raffens des Rockes. Arm und Hand sind nicht frei, um sich beim Gehen hin- und her zu bewegen, sondern sie müssen sich um die Kleidung kümmern⁴⁷⁰.

⁴⁷⁰ So wie es Annette Hülsenbeck in ihrem Aufsatz als „Freie Hand haben oder sich kümmern“ beschreibt. HÜLSENBECK 2000, S. 192.

7 Tageskleid (um 1901) und Trotteurkleid (um 1905)

7.1 Schnitt und Stoff: Objektbeschreibung und -analyse



Abb. 31: Tageskleid aus hellgrauem Tuch, um 1901

Bei diesem Kleid aus hellgrauem Tuch handelt es sich um ein Objekt aus dem Wiener Bestand⁴⁷¹. Datiert wird es um das Jahr 1901. Es besteht aus Oberteil und Rock.

Das Oberteil aus Tuchstoff ist körperanliegend geschnitten. In der Vorderansicht ist es ab der Brust hin zur Taille leicht bauchend geschnitten. Hals und Dekolleté werden von Ätzenspitze⁴⁷² bedeckt. Am Hals ist die Spitze zu einem eng anliegenden und hohen Stehkragen verarbeitet. Der V-förmige Ausschnitt wird von einer Blende aus Tuch gefasst, die von einem leicht gerüshten Samtbesatz nach außen hin abgeschlossen wird. Die Innenkante der Blende ziert eine schmale Schlingstichstickerei⁴⁷³. Die linke V-förmige Blende endet und beginnt an der Stelle, an der das rechte und linke Seitenteil zusammenstoßen. Die rechte Blende führt bis zur Taille und wird über das linke Seitenteil gelegt und schließt somit das Oberteil. In Brusthöhe beginnt der erste von drei winkelförmig verlaufenden Streifen aus Schlingstichstickereien, die jeweils an der Seitennaht anfangen und in der vorderen Mitte aufhören.

Die Ärmel sind an der Schulter in Falten gelegt. Dadurch entsteht eine leichte Kugelform. Diese Weite wird bis zur Hälfte des Unterarmes beibehalten. Bis zum Handgelenk hin wird der Schnitt dann schmal und damit der Arm eng umschlossen. Durch die Schnittführung entsteht ein Keulenärmel⁴⁷⁴. Der Ärmelsaum ist an der Außenseite geschlitzt und wird mit einem Riegel, der ausschließlich Schmuckfunktion besitzt, überspannt. Weiterhin befinden sich am Saum zwei parallel verlaufende Reihen aus Schlingstichstickereien. Von da ausgehend führen vier gestickte Streifen den Ärmel hinauf, wobei sie in unterschiedlicher Höhe enden. Der Streifen an der Ärmelinnenseite führt über die gesamte Länge des Ärmels bis hinauf zur Achselhöhle.

Den Übergang von Oberteil zum Rock schafft ein Gürtel aus hellgrauem Tuch und markiert die Taille. Der leicht gebauschte Schnitt des Oberteils

⁴⁷¹ Das Objekt habe ich ausschließlich in der Ausstellung gesehen. Eine ausführliche Untersuchung, Einsichtnahme im Archiv war nicht möglich. Das heißt, dass ich das Kleid nach seiner äußeren Erscheinung beschreibe und keine Aussagen über die Verarbeitung innen machen kann.

⁴⁷² Ätzenspitze ist ein Produkt der Maschinenstickerei. Das Stickereiprodukt wird einem chemischen Prozess, einer Ätze unterzogen. Dabei wird der Stickboden entfernt. Siehe FRAMKE 1995, S. 195.

⁴⁷³ Die Schlingstichstickerei arbeitet ohne Stoffgrund.

⁴⁷⁴ Damit folgt dieser Ärmelschnitt der damals häufig verwendeten Ärmelform. LOSCHEK 1994, S. 293.

wird dadurch nochmals unterstrichen. Der einzige Schmuck am Gürtel ist ein dreieckiges, abgestepptes Stoffstück, das in der vorderen Mitte angenäht ist.

Aus hellgrauem Tuch ist der Rock gearbeitet. Um Taille und Hüfte ist der Rock eng -, bis unterhalb der Knie körpernah geschnitten. Ab dieser Stelle läuft er glockenförmig aus.

In der vorderen Mitte führt von oben nach unten eine durchgehende Blende, die rechts und links schmale abgesteppte Kanten besitzt. Unterhalb des Knies befinden sich drei aufgenähte Streifen, die jeweils an der mittleren Blende ansetzen und um den Rock führen. Der Rocksäum ist mit einem Stoßband versehen, welches als schmaler Rand sichtbar ist.

Ingrid Heimanns Struktur zur Analyse der Kleidungsbreite zeigt bei dem Tageskleid an Hals und Dekolleté eine Spitzenschicht, die sich ausweitend auf die Haut legt. Im Schulterbereich lässt sich die zweite Ausdehnungsstufe feststellen. Brust- und Bauchpartie weist die dritte Ausdehnungsstufe auf, damit wird die Körperform verfremdet. Die Arme werden bis kurz über dem Handgelenk auf der Ausdehnungsstufe drei von dem Ärmelschnitt umschlossen. Der Bereich um das Handgelenk befindet sich auf der zweiten Ausdehnungsstufe und lässt somit die Körperform erkennen. Der Gürtel legt sich eng um die Taille und subtrahiert Körperbreite. Die Hüften werden von dem Rock auf der Ausdehnungsstufe zwei umhüllt. Nach unten hin verbreitert sich die Kleidungsschicht und erreicht mit dem glockig geschnittenen Rocksäum die Ausdehnungsstufe vier.

Das gesamte den Oberkörper umschließende Oberteil zeigt beim normalen Vorwärtsgehen nur ein leichtes Hin- und Herschieben der Kleidung auf der Hautoberfläche. Der schmale Volantstreifen am Kragen besitzt eine sehr schwache sekundäre Bekleidungsbewegung. Die Ärmel weisen eine schwache primäre Bewegung auf, die ausschließlich in der Armbeuge etwas verstärkt erscheint, doch noch nicht als starke primäre Bekleidungsbewegung bezeichnet werden kann. An der Taille, wo der Gürtel sitzt findet keine Bewegung statt. Am Rock lässt sich bis zu dem Besatz aus drei Streifen eine schwache primäre Bekleidungsbewegung

feststellen. Der glockenförmige Saum läuft als starke primäre Kleidungsbewegung nach unten hin ab.

Das Richtungsverhältnis zwischen Körper und Kleidung ist in der Vorderansicht ausgewogen. Im Profil zeigt sich durch die Betonung der Brust und die Einschnürung im Bereich der Taille eine geschwungene bogenförmige Linie. Diese Linie entsteht jedoch nicht dadurch, dass Körper und Kleidung unterschiedlichen Richtungen folgen, sondern Kleidung überlagert bzw. schnürt den Körper ein, so dass der Körper der bogenförmigen Kleiderrichtung folgt.



Abb. 32: Trotteurkleid, um 1905

Das Kleid entstand um das Jahr 1905 und befindet sich in der Sammlung des Wiener Museums. Es setzt sich aus zwei Teilen zusammen, einem Oberteil und einem Rock.

Das Oberteil besteht aus hellgrau gestreiftem Wollstoff. Es ist leicht tailliert gearbeitet. Der Hals wird von einem schmalen in Biesen gelegten Stehkragen aus hellgrauem Organza umfasst. Daran schließt sich ein Chemisette-Einsatz aus Organza an, der ebenfalls in Biesen gelegt ist. Den Abschluss des Chemisette-Einsatzes bildet ein im Bogen geführtes Band,

das ursprünglich aus blaugrauem Seidenatlas war, dessen Oberstoff jedoch kaum noch vorhanden ist. (Abb. 32/1). Der sich daran anschließende vordere Mittelteil besteht aus gestreiftem Wollstoff. Der obere Bereich ist in Biesen gelegt, den unteren Bereich zierte eine Schnurstickerei aus blaugrauen Litzenbändern⁴⁷⁵. (Abb. 32/2) Das Muster wird aus sich aneinander reihenden Kreisen gebildet, bei denen das Litzenband in der Mitte beginnt und sich schneckenhausförmig nach außen windet. Diese Musterfolge findet sich rechts, links und oben und wird jeweils von zwei Litzenstreifen gerahmt.

Der gesamte vordere Mittelteil wird von zwei breiten Blenden aus dem hellgrau gestreiften Wollstoff rechts und links eingefasst. Die Blenden verlaufen in leichter Schräge von der Schulteraußennaht nach unten. (Abb. 32/3). Auch die Blenden sind mit dem blaugrauen Seidenatlas besetzt, wobei auch hier der Oberstoff nur noch in Fragmenten vorhanden ist. Die rechte Blende kann vollständig geöffnet werden, um das Kleidungsstück anzuziehen. Verschluss wird es mit Druckknöpfen sowie Haken- und Ösen. (Abb. 32/4).

Das Mittelstück wird am unteren Rand leicht geschoppt und in einem Bündchen zusammengenommen. Das Bündchen verbreitert sich rechts und links zu einem Schoß, der den unteren Abschluss von Vorder- und Rückenteil bildet.

Die rückwärtige Seite des Oberteils ist fast gegengleich zur Vorderseite. Ausgenommen ist der mittlere Teil: dieser besteht vollständig aus dem in Biesen gelegten Wollstoff. Im Rückenteil sind noch recht große Stücke des Seidenatlas auf den Blenden erhalten geblieben. (Abb. 32/5).

Die Ärmel sind aus dem Wollstoff gearbeitet. Sie sind dreiviertellang und an der Schulter in Falten gelegt, wodurch eine kleine Kugel entsteht, die jedoch von den Blenden verdeckt wird. Nach unten hin fallen die Ärmel leicht bauschig und werden am Saum mit einem graublauen Seidenatlasstreifen zusammengenommen. (Abb. 32/6). Das übrige Armstück bis zum Handgelenk wird von einem manschettenähnlichen

⁴⁷⁵ LOSCHEK 1994, S. 338.

Bündchen eng umschlossen⁴⁷⁶. Es ist aus dem in Biesen gelegten Organzastoff gearbeitet, der auch bei der Chemisette verwendet wurde. Das Bündchen besitzt einen Schlitz, der mit drei Druckknöpfen zu verschließen ist. (Abb. 32/7). Über die gesamte Ärmelaußenseite zieht sich ein ineinandergreifendes und fortlaufendes Schlangenornament, das aus dem Litzenband gebildet und aufgenäht wurde. Rechts und links wird das Ornament von zwei parallel laufenden Litzen gerahmt. (Abb. 32/8).

Das Oberteil, die Ärmel sind dabei ausgenommen, ist auf ein Miederleibchen aus naturweißer Baumwolle aufgearbeitet. In das Miederleibchen ist ein Taillenband eingenäht. Zur Verstärkung wurde Fischbein verwendet. Eingesetzte Schweißblätter sollen verhindern, dass Schweißflecken zu sehen sind.

Der Rock besteht aus dem gleichen hellgrau gestreiften Wollstoff wie das Oberteil und ist nicht gefüttert. Er ist als weit ausgestellter Bahnenrock geschnitten. In der vorderen Mitte ist der Stoff am Bund in losen Falten angeordnet, die dann in der Oberschenkelmitte als vier Falten festgenäht werden. In Höhe des Knies werden über diese Fixierung aus blaugrauer Kordel drei Riegel gelegt. (Abb. 32/9). Die Riegel verlaufen in einer leichten Schräge von links oben nach rechts unten und sind als Parallelen positioniert. Sie besitzen die Form eines umnähten Knopfloches und haben am linken nach oben zeigenden Ende einen aus Kordel gebildeten Kreis. (Abb. 32/10). Unterhalb der drei Riegel fällt der Stoff in vier gleichmäßig gebügelte Falten.

Der gleiche Faltenverlauf zeigt sich nochmals auf der rechten Rockseite. Der rückwärtige Teil des Rockes ist mit einer kleinen angeschnittenen Schleppe versehen. (Abb. 32/11). Der Rocksäum ist innen mit einer hellgrauen Stoßborte besetzt. (Abb. 32/12).

Die Kleiderbreite des Trotteurkleides befindet sich an Hals und Ausschnitt auf der zweiten Stufe und zeichnet somit den Körper nach. Die beidseitig angesetzten Blenden am Oberteil verändern die Körperform, indem sie zwei Linien ziehen, die sich wie zwei Seiten eines Trapezes gegenüber stehen.

⁴⁷⁶ Wie bei dem Kleid von 1901 schon beschrieben, besitzt auch dieses Kleid den damals verbreiteten Ärmelschnitt. LOSCHEK 1994, S. 293.

Die Kleiderbreite lässt sich hier auf der vierten Ausdehnungsstufe abzeichnen und nimmt somit einen eigenständigen Charakter an. Der Ärmelschnitt beginnt an der Schulter auf der Breitenstufe zwei, um sich dann aber schnell beutelartig auf Stufe vier zu erweitern. Am Handgelenk ist die Ausdehnungsstufe auf der ersten Stufe. Der Rock setzt bei der dritten Breitenschicht an und erhöht sich zum Saum hin auf die vierte Ausdehnungsstufe.

Der Blick auf die Mobilitätsanalyse zeigt am Hals ein leichtes Hin- und Herschieben der Kleidung. Durch die Blende und die Stickerei wird das Oberteil von einer schwachen sekundären Bekleidungsbewegung bestimmt. Die Ärmel weisen bis zum Handgelenk eine starke primäre Bekleidungsbewegung auf, die durch die Beutelform am Unterarm ausgeprägt wird. Am manschettenartigen Ärmelabschluss lässt sich ein leichtes Hin- und Herschieben konstatieren. Von schwachen primären Bekleidungsbewegungen werden die Seitenteile des Rockes von oben nach unten überzogen. An der linken Seite tritt dann eine schwache sekundäre Bekleidungsbewegung durch die angeschnittene Schleppe hinzu. In der Rockmitte ist es bis zu den drei Riegeln ebenfalls eine schwache primäre Bekleidungsbewegung, um dann zum Saum hin durch die Falten zu einer schwachen sekundären Bekleidungsbewegung zu werden.

Auch bei diesem Kleid zeigt sich im Profil eine leichte Bogenform, die durch die Betonung der Brustpartie und die Schleppe entsteht.

Beide Kleider weisen Ähnlichkeiten auf, die ich nachfolgend untersuchen werde, um die textile Herstellung von Bewegung aufzuzeigen. Dabei schaue ich mir schnitttechnische Details, Stoffqualität und Verzierungstechniken an.

7.2 Schnittführung zwischen Stand und Schwung

Sowohl das Kleid von 1901 als auch das von 1905 besitzen einen engen Stehkragen. Die Kragen umschließen beide Hälse und liegen wie eine zweite Haut an. Obwohl sie nur eine dünne Breitenschicht bilden, betonen die Schnitte die vertikale Ausrichtung des Halses. Dadurch scheint der Kopf aufrecht gehaltener zu werden.

Beide Kleiderschnitte besitzen ein leicht geschopptes Oberteil, wodurch die Brust nach vorne gewölbt und somit betont wird. Diese Wirkung verstärkt sich noch durch die schmale Taille, die im Fall des Kleides von 1901 durch einen Gürtel akzentuiert wird.

Die Schnitte der zwei Röcke beginnen am Bund schmal und werden nach unten hin breiter. Bei dem Kleid aus hellgrauem Tuch um 1901 geschieht dies glockenförmig⁴⁷⁷. Bei dem Kleid aus dem Jahr 1905 erhält der Rock seine Weite, in dem er zum einen nach unten hin ausgestellt wurde und zum anderen durch Falten. Zusätzlich gewinnt dieser Rock durch die angeschnittene Schleppe an Weite. Bei beiden Röcken entsteht so die Wirkung, als würde der Stoff nach unten hin auslaufen.

Die zwei Kleider aus dem Wiener Bestand zeigen eine gemäßigte Form der damals weit verbreiteten sogenannten Sans-Ventre-Linie⁴⁷⁸.

Die gesamte Gestalt der zwei Kleider macht eine Bewegungsanalyse möglich, wenn das Objekt nicht nur in Vorderansicht, sondern im Profil betrachtet wird.

Die Kleider lassen eine S-förmige Linie erkennen. Diese Linie wird nicht, wie durch die Tournure mit einer raumgreifenden Konstruktion erreicht, sondern scheint mit dem Körper selbst generiert zu werden. In diesem Kontext wird die Haltung neu thematisiert. Der direktere Zugriff auf den Körper legt einen Vergleich mit den Körperbewegungen in der Gymnastik und dem Turnen nahe.

Dabei lassen sich zwei Motive benennen, die die Körperhaltung beeinflussen und sich in der Kleidung und im Sport wieder finden: Der Stand bzw. die Stellung⁴⁷⁹ und der Schwung.

Der Stand ist im Turnsport einer von drei Bewegungsmotiven⁴⁸⁰. Er bildet die Übergangssituation zwischen Bewegung und nachfolgender Bewegung.

⁴⁷⁷ LOSCHEK 1994, S. 214.

⁴⁷⁸ Zwischen 1899 und 1906 waren Kleid und Korsett so geschnitten, dass eine S-förmige Körperhaltung entstand. Das Sans-Ventre-Korsett schnürte den Bauch weg und presste die Hüften nach hinten. Die Sans-Ventre-Linie wurde durch ein vorn leicht blusig überhängendes Oberteil betont. LOSCHEK 1994, S. 293.

⁴⁷⁹ Im Rahmen der Gymnastik wird die Figur von Stand bzw. Stellung synonym verwendet. Ich gebrauche den Begriff Stand, da er auf das Verb „stehen“ zurück geht und damit der Bezug zum menschlichen Körper hergestellt wird. Die Stellung hingegen verweist als Standort auf räumliche Zusammenhänge. Siehe: KLUGE 1999. S. 787 und S. 792.

Dazu muss der Körper durch Muskelspannung in einen unnatürlichen Zustand der Steifheit gebracht werden. Jede Übung beginnt und endet mit dem festen, sicheren Stand auf beiden Füßen in aufrechter Haltung vor dem Gerät. Der Stand muss über einen längeren Zeitraum hinweg gehalten werden. Eine Turnschule beschreibt diesen Zwischenzustand:

„Die Körperwirkung ist ein (...) Zuck und Ruck. Welcher einerseits den Kopf im Nacken hebt und feststellt, (...) anderseits in der Spannung der Längsmuskeln das Rückgrat geradstellt, (...), die Brust hochwölbt und die Schultern ausladet, zweitens den Bauch abplattet, die Lenden gürtet und das Gesäß härtet, (...) das (...) Tastbein ans Stützbein heranreißt, so daß nun in völliger gleicher Lastung und Stützung straff Schenkel an Schenkel, Knie an Knie, Wade an Wade, Ferse an Ferse schließt und (...) der ganze Leib vollkommen aufrecht und gerade und fest steht.“⁴⁸¹

Die Körperübung zeigt einige Parallelen zur Kleiderlinie. Kopf und Hals werden durch den hochgeschlossenen Kragen aufrecht gehalten und festgestellt. Durch den gebauschten Schnitt im Brustbereich wird dieser nach vorne gewölbt. Unter dieser Kleidung wurde ein Korsett getragen, dass die Brust ebenfalls nach oben schob und gleichzeitig nach vorn wölbte. Durch Korsett und Kleiderschnitt wird der Bauch abgeflacht. In dieser Position schiebt sich das Gesäß nach außen und wird in Spannung gehalten.

Das gymnastische Motiv des Schwunges findet sich wieder in der gesamten S-förmigen Kleidergestalt. In der Gymnastik und im Turnen waren bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die Übungen geprägt von der Zerlegung der Bewegung. Es wurde das Üben auf Kommando gefördert. Dabei ging es um die zeitliche Ordnung von Bewegungspartikeln, Haltungen und Stellungen, die zu geometrischen Figuren und Formationsveränderungen zusammengesetzt werden konnten. Die Konzentration lag auf dem Wechsel von Bewegung und Ausharren. Dieses Konzept zerriss jeden Bewegungsfluss. Zum Ende des Jahrhunderts⁴⁸² begann sich im Zuge von

⁴⁸⁰ Vgl. GEBAUER 2004, S. 38f.

⁴⁸¹ GAULHOFER 1930, S. 170.

⁴⁸² Zu der Entwicklung s. EICHBERG 1978.

Tanz- und Lebensreform das Prinzip des Schwunges⁴⁸³, einer langschwingenden und rhythmischen Bewegung, durchzusetzen. Nun wurden in der Gymnastik Sinnbilder wie Strom, Fluss, Woge verwandt⁴⁸⁴.

Was geschieht bei der Modellierung des weiblichen Körpers durch die Kleidung, dass die auf den ersten Blick inhärente Bewegungspotenz nicht realisiert werden kann? Und wie lässt sich das mit den Motiven von Stand und Schwung erklären?

Vom Körper wird im Stand ein Anspannungszustand erwartet, im Schwung eine Entspannung. Im Sport werden sie vom Körper aktiv erzeugt. Diese Aktivität existiert nicht in der Kleiderlinie zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

In der Kleidung wird zum einen mit Hilfe des Korsetts und des Kleiderschnittes Spannung aufgebaut – durch Subtraktion: Der Oberkörper wird eingespannt.

Bei dieser Verformung geschehen des Weiteren eine Verschiebung des Körperschwerpunktes und damit eine Missachtung von statischen Gesetzmäßigkeiten. Der Grundsatz des richtigen Schwerpunktes, ohne den Körper nicht stehen können, wird ignoriert.

Ingrid Heimann weist in ihrem Aufsatz „Mobilität in der Bekleidung“⁴⁸⁵ darauf hin, dass die Richtung der Kleidung immer im Verhältnis zur Körperrichtung betrachtet werden muss, wenn Aussagen über Kleidungsbewegung gemacht werden will.

So saß in der Krinolinenmode der Körper in der Mitte. In den 1860er Jahren wurde er an den Rand der Kleidung gerückt, was mit der Tournure und dem Cul de Paris seinen Höhepunkt erreichte. Mit diesen Kleiderräumen besaß der Körper Halt. Von diesen Positionen aus konnte er agieren, wenn auch die Bewegungen einen starken räumlichen Charakter besaßen. Die Kleidung am Ende der 1870er Jahre legt sich dem Oberkörper bis zu den

⁴⁸³ Die Verschiebung von der Position zum Schwung kommt dem Frauenturnen zugute. Der Schwung entspricht der zeitgenössischen Vorstellung einer weiblichen Körperhaltung. Denn der sichere Stand als Ausgangspunkt gerade für das Geräteturnen wurde von ihnen nicht verlangt, da es für sie nicht sittlich war, an Geräten zu turnen, also benötigten sie auch nicht die Ausgangsstellung, die aktive Spannung und Kraft verlangte. PFISTER, LANGENFELD 1980.

⁴⁸⁴ Dieser Impuls blieb nicht auf das Turnen beschränkt, sondern äußerte sich gleichermaßen in der Lebensreformbewegung wie in den Künsten. Vgl. auch: ASENDORF 1989, besonders S. 85-94. FLAGMEIER 1987.

⁴⁸⁵ HEIMANN 1992, S. 190.

Oberschenkeln eng an. Doch diese Veränderung greift nicht in die Körperstatik ein. Dies geschieht erst in den Kleidern um 1900. Der Frauenkörper scheint im Stand nach vorne zu kippen. Beim Gehen steigert sich dies noch und zeigt sich als ein Stolpern. Und keine sichtbar erweiternde Kleiderkonstruktion lässt sich als Ursache dieser Unfähigkeit erkennen. Das Misslingen ist dem Körper eingeschrieben, hat sich ihm eingedrückt.

Die Sans-Ventre-Linie stellt den Körper beweglich aus und stellt ihn gleichzeitig in dieser Pose fest und still. Der im Sport durch Muskelarbeit fließende Übergang von Spannung und Entspannung, Kraft und Lockerheit, ist textil nicht möglich und erwünscht. Der modische Körper wird permanent in Spannung gehalten, eine Entspannung ist nicht vorgesehen. Der fehlende Ausgleich äußert sich als Instabilität, die im Bewegungsversuch zum Stolpern wird. Die schwungvolle S-Form ist ornamentales Zitat, der die Realisierung ihrer immanenten Bewegung versagt bleibt.

7.3 Blick auf die Haut: Durchsichtige Stoffe, Spitze, Stickerei

Neben dem Blick auf die Besonderheit des Schnittes, ist es der Einsatz von Spitze, durchsichtigen Stoffen und Stickerei, die den Bewegungsausdruck der zwei Kleider prägen.

Allen drei Elementen ist gemeinsam, dass sie in verschiedenen Abstufungen transparent sind. Bei dem Kleid, das um 1901 entstand sind es Spitzenkragen und –ausschnitt. Hinzu kommt noch eine Schlingstichstickerei an Vorderteil und Ärmeln. Das um 1905 datierte Kleid hat Kragen und Armbündchen aus transparentem Organzastoff.

Spitze und Schlingstichstickerei weisen eine Musterstruktur auf, die sich auf die darunter liegende Schicht oder Haut überträgt. Hierbei fällt nicht in erster Linie die textile Durchsichtigkeit des Gewebes ins Auge, sondern die Musterung, die sich nun auf der Haut oder dem nächsten Stoff abzeichnet. So überzieht beispielsweise das Spitzenmuster beim Kleid von 1901 die Haut an Hals und Ausschnitt mit einer floralen Zeichnung.

Dagegen ist der durchscheinende Organzastoff ein gleichmäßiges Gewebe. Bei ihm fallen die Biesen auf; eine Nähetechnik die den Stoff in Falten legt. Der in Biesen gelegte Kragen und die Armbündchen aus Organza scheinen Hals und Handgelenk mit einem Streifenmuster aus verschiedenen Durchsichtigkeitsnuancen zu umrunden. Mit dem in Biesen gelegten Organzastoff wird der Grad der Durchsichtigkeit verändert, an manchen Stellen ist die darunter liegende Schicht oder Haut deutlicher zu sehen, an anderen Stellen weniger deutlich.

Der Einsatz dieser durchscheinenden Stoffe geschieht primär an den Kleiderrändern beziehungsweise an den Übergängen der Kleidung zu sichtbaren Körperteilen wie Hals und Armgelenk. An diesen Kleiderrändern findet Bewegung statt. Am Hals ist es das Drehen des Kopfes, das Um-Sich-Schauen. Handbewegungen sind es am Übergang vom Arm zur Hand. An dieser Stelle muss nochmals ein Blick auf den Schnitt geworfen werden. Beide Kragen und Ärmelabschlüsse sind schmal geschnitten, so dass die Beweglichkeit von Hals und Handgelenk eingeschränkt werden. Die Durchsichtigkeit der Stoffe macht diese Einschränkung sichtbar. Bei der Trägerin des hellgrauen Tuchkleides wird die Einschränkung floral überzogen, bei der Trägerin des Streifenkleides zeigt sie sich in verschiedenen Stärken von Durchsichtigkeit.

Der andere Aspekt, wie textile Bewegung hergestellt wurde, ist die Verwendung von Stickereien. Eine verbreitete Stickereitechnik um 1900 war die Schnurstickerei, die auch auf der kurzen Jacke genauso zu finden ist, wie auf dem Kleid von 1905. Die Schnur wird hier bei diesem Kleid zu Kreisen gelegt, die einmal schneckenhausförmig sind, zum anderen zur Kreismitte hin und dann wieder hinaus geführt werden. Rechts und links wird dieses Ornament von zwei Streifen gerahmt. Das Dessin der Stickerei mit seiner geschwungenen Form und an Ranken erinnernd, ist dem Repertoire des Jugendstils entnommen.

Die Stickerei erscheint zweimal an dem Kleid. Die erste zielt die vordere Mitte des Oberteils. Die viereckige Form eines Riegels wirkt wie eine Torarchitektur und damit nach unten hin fest verankert und nach oben hin abgeschlossen. Da dieser Körperbereich bei einer Gehbewegung relativ ruhig bleibt, sind die Auswirkungen auf die Bewegungsgestalt gering.

Die zweite Stickerei befindet sich als schmaler Streifen auf den Außenseiten des Ärmels. Der Ornamentstreifen führt von der Schulter bis zur Blende oberhalb des Bündchens aus Organza. Die Wirkung des gesamten Ornamentstreifens streckt und betont den Ärmel. Dadurch tritt die Ärmelform als selbständiges Teil der Kleidung deutlicher hervor. Aus der Ferne erinnert der Streifen an eine Markierung an einem Uniformärmel. Bei einer Gehbewegung wird das Hin- und Herpendeln der Arme akzentuiert. Beim Blick aus der Nähe fällt der Verlauf der Schnur primär ins Auge. Sie führt in kreisender Bewegung von oben nach unten und wieder in die Gegenrichtung, so dass sich ein fortlaufender, dauernder Fluss abzeichnet.

Der Widerspruch zwischen Bewegungsmöglichkeit und Bewegungsunmöglichkeit, der durch Stoffwahl und Verzierungstechniken textil hergestellt wird bezeichnet Karen Ellwanger mit Ingrid Heimann als Alibibeweglichkeit⁴⁸⁶:

„eine Pseudobeweglichkeit, die Bewegung an anderen Orten zeigt als an den Mobilzonen des Körpers, den Beinen und Armen, deren Beweglichkeit im Gegenteil eingeschränkt wird.“⁴⁸⁷

Meine Analyse zeigt, wie diese Alibibeweglichkeit textil hergestellt wird. Durch die Betrachtung der zwei Kleider lassen sich Differenzierungen aufzeigen, die mit einer ausschließlichen visuellen Analyse nicht getätigt werden können.

Eine Übereinstimmung mit Ingrid Heimanns Analyse gibt es auch bei den zwei Kleidern: Die Beinbewegungen sind in ihrer körperlichen Mechanik nicht sichtbar⁴⁸⁸. Für die Armbewegung trifft das nicht zu. Diese ist bei den Kleidern von 1901 und 1905 sichtbar, wenn auch textil überzeichnet.

Weitergehend lässt sich für die zwei Objekte sagen, dass die Ränder der Kleidung, an denen sonst die reale Bewegung von Hals, Händen oder Beinen geschieht, textil gestaltet werden und die Bewegung somit textil eingekleidet wird.

⁴⁸⁶ ELLWANGER 1998, S. 57.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ HEIMANN 1992, S. 188.

Heimann stellt fest, dass um 1905 Mobilität als „bewegte Kunstnatur formuliert“⁴⁸⁹ wird. Meine Analyse zeigt, wie diese „Kunstbewegungen“⁴⁹⁰ durch den Schnitt, durch die Wahl der Stoffe und durch Verzierungs-techniken textil hergestellt werden.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Ebd.

8 Tailor-Made-Kostüm (um 1900) und Trotteurkostüm (um 1905)

8.1 Schnitt und Stoff: Objektbeschreibung und -analyse

„Während die Reformen noch am Werk waren, der tätigen Frau ein Arbeitskleid zu erfinden, hatte die Mode es bereits in aller Stille geschaffen und eingeführt: das Kostüm aus Rock, Jacke und Bluse.“⁴⁹¹



Abb. 33: Tailor-Made-Kostüm aus schwarzem Tuch, um 1900

Das Objekt ist aus der Wiener Sammlung und wird um das Jahr 1900 datiert. Es besteht aus Jacke und Rock. Genäht wurde es mit der Maschine⁴⁹². Der Jackenstoff ist schwarzes Tuch.

Die Jacke ist leicht tailliert geschnitten und liegt dem Körper nah an. Mit einer vorderen Länge von 66 cm und einer hinteren Länge von 65 cm bedeckt sie die Hüften vollständig.

⁴⁹¹ BOEHN 1963(b), S. 168.

⁴⁹² Und mit der Hand ausgefertigt. Diese Handausfertigung wird extra noch in der Objektbeschreibung erwähnt. Handausfertigung bedeutet, dass z. Bsp. Knopflöcher mit der Hand umstochen werden, das Futter von Hand an Arm- und Jackeninnensäumen genäht wird.

Sie ist einreihig gearbeitet und wird mit vier Posamentenknöpfen geschlossen, wobei der oberste Knopf sehr hoch sitzt und ein halsnaher Ausschnitt entsteht. Die Jacke hat einen breiten Spatenkragen, der im vorderen Bereich rechts und links eingeschnitten ist und somit einen Schlitz bildet. An der Schlitzseite, die zum Hals liegt, sind jeweils drei mit Stoff überzogene Knöpfe angebracht. Die Kragenkante ist mit einem schwarzen, glänzenden Litzenband⁴⁹³ verziert.

Im Vorderteil sind die Teilungsnähte mit Litzenband verziert. Der Saum der Jacke ist abgerundet. Die zwei Bögen stoßen unterhalb des Bauchnabels an der Verschlusskante zusammen. Verschlusskante und Saum sind ebenfalls mit dem Litzenband eingefasst.

Der Abschluss zieht sich rund um den unteren Saum der Jacke. In der rückwärtigen Mitte der Jacke befindet sich ein Schlitz, dessen Saumkanten leicht abgerundet und mit der Litze eingefasst sind. Rechts und links des Schlitzes ist jeweils eine Knopfreihe mit sieben Knöpfen in zwei unterschiedlichen Größen. Die Knöpfe sind mit schwarzem glänzendem Stoff bezogen. Neben den zwei Knopfreiheiten ist das Litzenband vertikal aufgenäht. Es beginnt unten am Saum und endet auf der Schulter, so dass es den Verlauf der Teilungsnähte nachzeichnet.

Die Ärmel sind gleichbleibend schmal und körperanliegend zugeschnitten. Die Schulterpartie erhält eine kleine Betonung durch die leichte kugelförmige Ausarbeitung des Ärmelansatzes. Am Handgelenk ist ein manschettenförmiger Umschlag gearbeitet, der mit Litzenband eingefasst und mit einem stoffbezogenen Knopf verziert wurde.

Gefüttert ist die Jacke mit einem mausgrauen Baumwolldamast.

Der Rock ist aus dem gleichen schwarzen Tuch gearbeitet wie die Jacke. Er ist knöchellang⁴⁹⁴ und leicht ausgestellt. Erzielt wurde diese Wirkung durch den Zuschnitt in Bahnen. Die Rockvorderseite fällt glatt nach unten, die Rückseite zeigt zum Saum hin einen Faltenfall wie es eigentlich charakteristisch für einen Glockenrock ist.

Rechts und links der vorderen Mittelbahn führen zwei parallel verlaufende Litzenbänder vertikal vom Bund bis zum Saum. In Saumhöhe wechseln sie

⁴⁹³ LOSCHEK 1994, S. 418.

⁴⁹⁴ Die Vorderlänge beträgt 100 cm, die rückwärtige Länge 103 cm.

die Richtung und laufen zu den jeweiligen Seitennähten. So entsteht eine Art von Rahmen. In diesem Rahmen wurde ein L-förmiges Rankenmotiv aus Litze platziert. Der obere Teil zieht sich hoch bis zum Oberschenkel. Der untere Teil verläuft horizontal zum Saum bis kurz über die Seitennaht. Die Rückseite weist die parallelverlaufenden zwei Litzenbandreihen am Rocksäum auf, die ihren Anfang auf der Vorderseite genommen haben. Der Rockverschluss befindet sich verdeckt unter der vorderen Mittelbahn. Mit Druckknopf, Haken und Ösen wird der Rock geschlossen. In der vorderen Mittelbahn ist eine Nahttasche eingearbeitet.

Die gesamte Kleiderbreite des Oberkörpers lässt sich auf der zweiten Quantitätsstufe abzeichnen. Die Ärmel verlassen an der Armkugel nur für ein kurzes Teilstück diese Stufe und können mit der Ausdehnungsstufe drei beschrieben werden. Danach geht der Ärmelschnitt wieder auf die zweite Quantitätsstufe zurück und bleibt dort durchgängig bis zum Handgelenk. Der Rock wird nach unten hin weiter. Damit verändert sich kontinuierlich die Ausdehnungsstufe, von Stufe drei bis zum Saum, wo Stufe vier erreicht ist.

Am Oberkörper zeigt sich überwiegend keine Bekleidungsbeziehung. Die Ausnahme bilden die Litzenbänder, die sich über den Teilungsnähten und an der Verschlusskante in der vorderen Mitte befinden. Hier lässt sich eine schwache sekundäre Bekleidungsbeziehung feststellen, die in vertikaler Richtung von oben nach unten abfließt. An den Armen wird eine schwache primäre Bekleidungsbeziehung sichtbar, in besonderer Weise in der Armbeuge. Der Rock zeigt ebenfalls an den Seiten schwache primäre Bekleidungsbeziehungen, in der vorderen Mitte, zwischen den vertikal verlaufenden Litzenbändern, gibt es keine Bekleidungsbeziehung. Eine schwache sekundäre Bekleidungsbeziehung kann an den Verzierungen durch die Litzenbänder beobachtet werden.

Das Richtungsverhältnis zwischen Körper und Kleidung vermittelt Stabilität.



Abb. 34: Trotteurkostüm aus schwarzem Tuch, um 1905

Das Kostüm von 1905 aus schwarzem Tuch befindet sich im Bestand des Wiener Museums und wird um das Jahr 1905 datiert. Es besteht aus Jacke und Rock, beides ist aus schwarzem Tuch gearbeitet.

Die Jacke weist eine leichte Taillierung auf. Mit einer vorderen Länge von 67 cm und einer hinteren – von 66 cm bedeckt die Jacken die Hüften und endet am Ansatz des Oberschenkels. Rechtes und linkes Vorderteil setzen sich aus zwei Stoffstücken zusammen.

Die Jacke besitzt mit Revers und Kragen ein Element, was fester Bestandteil des Herrensakkos ist. Das Revers verläuft in einer langen Schräge nach oben, die Ecken desselben sind abgerundet und der Crochet-Winkel⁴⁹⁵ ist sehr klein.

Einreihig lässt sich die Jacke mit drei Knöpfen schließen. Die Verschlusskante ist aus der Mitte herausgenommen und nach rechts verschoben.

Zwei Paspeltaschen sind schräg in Höhe der Hüften eingearbeitet. Ober- und unterhalb der Tascheneingriffe gibt es Schnurstickereien aus Soutacheband⁴⁹⁶. Oberhalb des Eingriffes sind die Soutachebänder eng nebeneinandergelegt und bilden auf diese Weise ein Ornament, das an einen Entenkopf erinnert. Unterhalb des Eingriffes befindet sich ein florales Ornament, was eine Variation des Palmettenmotives darstellt. Das Ornament besitzt die Form eines Dreieckes und zeigt schräg nach unten zur Jackenmitte. Damit folgt die Verzierung der Richtung der Hand, wenn diese in die Tasche gesteckt wird.

Die Jackenärmel sind gerade geschnitten und setzen faltenlos an den Schultern an. Der Ärmel endet am Handgelenk ohne Aufschlag, Manschette oder Schlitz. Den einzigen Schmuck bildet eine Schnurstickerei, die der ähnelt, die sich oberhalb der Paspeltaschen befindet. Hier sind es jedoch nur die zum Kreis gelegten Soutachebänder, die an einer Seite in Form von zwei kleinen Blättern auslaufen.

Die Jacke ist mit weißem Futter versehen.

Der Rock ist aus dem gleichen schwarzen Tuchstoff gearbeitet wie die Jacke und besitzt eine Länge von 97 cm. Der Rock ist in Bahnen

⁴⁹⁵ LOSCHEK 1994, S. 157.

⁴⁹⁶ Dies., S. 418.

geschnitten, wobei Vorder- und Rückteil aus jeweils drei Bahnen zusammengesetzt sind. Die zwei Seitenbahnen sind leicht ausgestellt, was dem Rock eine Trapezform verleiht. Ein Streifen aus Tuchstoff, der rund um den Rocksaum angesetzt ist, bildet eine schmale Blende und den Abschluss.

In der vorderen und rückwärtigen Mitte vom Saum aufwärts befindet sich ebenfalls eine Schnurstickerei aus Soutachebändern. Das Ornament hat eine dreieckige, seine Basis führt am Saum entlang und die Spitze zeigt nach oben und endet in Höhe der Knie.

Die Ecken der Basis bestehen aus dem kreisförmigen Motiv, das auch an Ärmelsaum und oberhalb der Taschen zu finden ist. Davon ausgehend führen ein gezacktes – und ein gerades Soutacheband auf die Mitte zu und laufen nach oben hin zu einem Palmenblattmotiv zusammen. Darüber wurde ein weiteres Schmuckelement gestickt. Dafür wurden die Soutachebänder zu einem Streifen gelegt, der an seiner Außenseite gezackt ist. Auf den Rock wurden die Streifen nun als zwei Seiten eines Dreiecks angeordnet. Unten beginnen die Streifen in einem Bogen und führen dann leicht geschwungen nach oben, um dort in einem Palmettenmotiv zu münden.

Die Kleidungsbreite unterscheidet sich von dem vorhergehenden Kostüm in der Weise, dass die Kostümjacke weniger tailliert geschnitten ist, doch auch bei dem Kostüm von 1905 ist der Körperzusammenhang weiterhin erkennbar. Der gesamte Oberkörper wird durch die Jacke von der Quantitätsstufe zwei überzogen. Auch die Ärmel befinden sich auf durchgängig auf der zweiten Ausdehnungsstufe.

Bei diesem Objekt verbreitet sich auch der Rock kontinuierlich und lässt sich in Höhe der Oberschenkel mit der Quantitätsstufe drei beschreiben, um am Saum die Stufe vier zu erreichen.

Schultern, Brustbereich und vordere Jackenmitte zwischen Knopfleiste und Tascheneingriff zeigen keine Bekleidungsbeziehung. Ebenso lässt sich in der Mitte des Rockes, zwischen Scham und dem Beginn der Stickerei in Höhe der Knie keine textile Beziehung feststellen. Rückschlüsse auf die

Bewegungen des Körpers als primäre Bekleidungsbewegung lassen sich durchgängig am Ärmel, in besonderer Weise in der Beuge erkennen. Beide Seiten von Jacke und Rock gehören ebenso in die Kategorie der primären Bekleidungsbewegung, da sie direkt auf die Körperbewegung reagieren. Bei der Jacke lässt sich die Bewegung als schwach ausgeprägt beschreiben, die mit flachen Faltenverschiebungen reagiert. Die Bewegungen an den Seiten des Rockes sind stärkerer Art, doch noch in einem sich wiederholenden, regelmäßigen Faltenfall, so dass die Körperbewegung als Quelle nachvollziehbar ist.

Eine leichte Umdeutung von Körperbewegung, sprich eine sekundäre Bekleidungsbewegung, zeigt sich am Jackenverschluss und am unteren Jackensaum. Hier betrachte ich schnitttechnische Bewegungsweisen, die auf dem Übergang von Stoff zu Stoff beruhen. Die sekundäre Bewegung am Jackenverschluss weist Verschiebungen in der Vertikalen auf. Die Knöpfe akzentuieren diese Bewegung durch Größe, aber auch in ihrer Funktion des Öffnen und Schließens. Der Übergang von Jackensaum zu Rock markiert in Höhe der Scham eine horizontale Bewegungslinie.

8.2 Einflüsse von Schnitt und Verzierungstechniken auf die Kleiderbewegung

Beide Kostüme zeigen klare Schnittlinien, die funktional gesetzt sind. Die Ärmel sind ausgearbeitet und umschließen die Arme röhrenförmig. Der Kragen lässt sich umschlagen und dient somit nicht nur zum Schmuck. Der Knopfverschluss ist durchgängig und setzt eine vertikale Linie. Der Rock besitzt einen geraden, leicht ausgestellten Schnitt und lässt die Füße sichtbar werden. Es besteht eine deutliche Zweiteilung von Jacke und Rock. Bei den Kleidungsteilen gibt es keine Stoffkombinationen.

Bevor ich die Stickereien auf den Kostümen und den Wollstoff in den Blick nehme, betrachte ich skizzenhaft die Übergänge vom Textilien zum Körper, die ich als Kleiderränder bezeichne. Die Kleiderränder weisen bei den zwei Kostümen den gleichen Charakter auf.

Der Ausschnitt an Kragen und Revers ermöglicht ein freies Um-Sich-Schauen des Kopfes. Kragen und Revers liegen bei beiden Kostümen flach auf, so dass der Hals als beweglicher Körperteil sehr klar hervortritt.

Die gerade geschnittenen Ärmel korrespondieren mit der Form der Arme und lassen die Hände ungehindert daraus hervortreten. In gleicher Weise schaffen die Rocksäume einen klaren Übergang zwischen Textil und Körper. Die Länge beider Kostümröcke ermöglicht die Sicht auf die Füße, so dass zumindest ab dem Knöchel die Zweibeinigkeit des Körpers zutage tritt.

Alle drei Kleiderrändern ist das klare und schnörkellose Hervortreten des Körpers aus der Kleidung gemein. Die Bewegungen von Hals, Händen und Füßen sind dadurch ohne textile Verhüllungen oder Schichtungen als Körperbewegung wahrnehmbar.

Einen speziellen Blick werfe ich nochmals auf die Stickereien, bei denen es sich in beiden Fällen um Schnurstickereien handelt und untersuche ihren Beitrag zur Kleiderbewegung.

Die Stickereien fasse ich im Vokabular von Ingrid Heimann als schwache sekundäre Bekleidungsbewegungen. Sie sind fest mit dem Fond verbunden und heben sich, je nach Art der verwendeten Schnur, reliefartig vom Stoff ab. Damit lassen sie sich als feste Bekleidungsteile fassen, die keine Bewegungsfalten bilden, sondern die der Bewegung durch die Form ihren Charakter einprägen.

Die Stickereien werden nicht durch eine andere Farbe hervorgehoben, sondern durch den Glanz bei dem Kostüm von 1900 und dem Reliefcharakter am Kostüm von 1905.

Das glänzende Litzenband überzieht die Vorderansicht des Kostüms von 1900 mit sieben eindeutig vertikalen Linien, von denen zwei von der Schulternaht bis zum Rocksäum führen. Dazu habe ich die Umrahmung der Kragenkanten, sowie die Knopfverschlusskante gerechnet. Demgegenüber stehen die vier waagerechten Linien von Kragen, Jacken- und Rocksäum. Quantitativ überwiegen die senkrechten gegenüber den waagerechten Linien. Dadurch wird die Kleidergestalt gestreckt, behält jedoch noch

Stabilität⁴⁹⁷. Im Gehen zeigt sich durch den Glanz des Litzenstoffes eine leichte Umdeutung von Körperbewegung, die sich als vertikale Kleiderbewegung zeigt. Diese vertikale Kleiderbewegung wird durch den abgerundeten Jackensaum in einen horizontalen Schwung überführt und bestimmt den Charakter der Kleiderbewegung am Übergang vom Jackensaum zum Rock.

Die Bewegungen an den Seiten des Rockes zeigen stärker ausgeprägte, tiefere Falten, doch sie fallen durch die Schwere des Stoffes nicht unregelmäßig. Eine Unregelmäßigkeit entsteht mit dem L-förmigen Motiv auf beiden Rockseiten. Hier ist es wiederum der Glanz, der die Bewegung umdeutet. Die vertikale Ausrichtung des Faltenfalles des Rockstoffes erhält durch das Litzenband einen Schwung, der zum Rocksaum hin als horizontale Windung ausläuft. Dadurch wird der vertikale Faltenfall in seinem Fluss leicht gestoppt. Die zwei, gerade und parallel zum Saum geführten Litzenbänder ziehen dann eine stärkere horizontale Linie, die für den vertikalen Faltenfall nochmals ein Bewegungshindernis darstellen.

Die Rückenansicht der Jacke zeigt an den zwei parallel geführten Litzenbändern, die über den Teilungsnahten liegen, durch den Glanz schwache und vertikale Kleiderbewegung. Der Schlitz in der Jackenmitte lässt ein Öffnen und Schließen in der Bewegung zu. Hier ist eine Bewegung möglich, ohne dass ein Faltenfall im Stoff entsteht. Die Knöpfe rechts und links betonen diese Bewegung, da sie diesen Schlitz flankieren. Die Knöpfe sind hier jedoch nicht nur Gestaltungselement, sondern sie transportieren an dieser Stelle den Verweis auf ihre eigentliche Verwendung mit: Knöpfe öffnen und verschließen etwas, was mit Bewegung verbunden ist. Diese doppelte Akzentuierung verstärkt den Bewegungsausdruck. Die abgerundeten Kanten des Schlitzes verleihen der Bewegung einen leichten Schwung.

Der Rock besitzt in der Rückenansicht ausschließlich die zwei parallel geführten Litzenbänder, die am Rocksaum horizontal verlaufen. Dadurch wird die vertikale Faltenbewegung etwas aufgehalten und kann nicht bis zum Rand abfließen.

⁴⁹⁷ HEIMANN 1992, S. 190.

Bei dem Kostüm von 1905 sind es sechs Einzelmotive, die ornamental den vorderen und hinteren Rocksaum, die Ärmelabschlüsse und die Taschen zieren. Durch die Platzierung verbleiben große Flächen ohne Schmuckelemente, wodurch der Blick ohne Unterbrechung über eine größere Fläche gleiten kann. Die Stickerei hebt sich reliefartig von dem Stoffgrund ab. An diesen Stellen wird die Stoffoberfläche rau und uneben. Da die Ornamente eine kleinteilige Struktur haben, ist der Kontrast zum glatten Wollstoff groß. Durch beide Eigenschaften, die Rauheit und die Kleinteiligkeit, wird der Bewegungsfluss angehalten.

Das runde Motiv am Ärmelabschluss setzt einen Kontrapunkt zum röhrenförmigen Schnitt. Der Ärmelschnitt lässt Rückschlüsse auf die Bewegungen des Körpers als primäre Kleidungsbewegung durchgängig am Ärmel, in besonderer Weise in der Beuge erkennen. Das schneckenhausförmige Ornament am Ärmelsaum verändert das, indem der Blick in Drehbewegungen versetzt wird.

Das runde Ornament oberhalb und vor allem das dreieckige unterhalb des Tascheneingriffes wirken leicht irritierend. Als würde auf die Ausbuchtung, die entsteht, wenn sich die Hand in der Tasche befindet, hingewiesen werden. Das gleiche gilt für die dreieckig aufsteigende Stickerei am Rocksaum. Wenn die Trägerin geht, verlaufen rechts und links neben der Stickerei regelmäßig fallende vertikale Falten. Durch das Ornament entsteht in Höhe der Knie eine schräge Bewegung, die sich zwar leicht gegenläufig zu den vertikalen Falten verhält, doch dann wieder in Korrespondenz steht zu dem gering ausgestellt geschnittenen Rock.

Das dreieckige Ornament am Rocksaum erzeugt Stabilität, da die Basis des Dreiecks parallel zum Rockabschluss verläuft. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die scheinbare Sockelbildung des angesetzten Stoffstreifens mit seiner sichtbaren Naht.

Wenn die Außenkanten der Stickereien unterhalb der Taschen bis zu den Außenkanten des Motives auf dem Rock verlängert werden, kreuzen sich die Linien in der Ornamentspitze des Rockes. Es entstehen zwei Dreiecke, die sich in ihren Spitzen berühren. Zum einen wird – wie im vorhergehenden Absatz beschrieben – der vertikale Faltenfall leicht

winkelförmig abgelenkt. Auf der anderen Seite bildet das obere Dreieck einen Rahmen, in dem keine textile Bewegung festzustellen ist.

Die der Jugendstilornamentik entnommenen Stickereien auf beiden Kostümen deute ich als Beharrung auf Formen von Kleiderbewegung sekundärer Art. Die freien Flächen von Jacke und Rock werden genutzt, um die klaren Strukturen des Schnittes mit textilen Bewegungsmustern zu überziehen.

8.3 Die textile Herstellung von Kleiderbewegung durch Wolle

Die Faser, aus denen beide Kostüme genäht wurden, ist Wolle. Im nachfolgenden Abschnitt nehme ich die besonderen Fasereigenschaften⁴⁹⁸, die Elastizität und Plastizität in den Blick. Wolle besitzt eine hohe Elastizität und gleichzeitig eine sehr gute Plastizität. Diese Kombination ist einmalig⁴⁹⁹ unter den natürlichen textilen Rohstoffen.

In den Beschreibungen der Wollfaser wird in besonderem Maße ihre Elastizität erwähnt:

„Kaum die Seide, gewiß aber keine verwebbare Pflanzenfaser, besitzt auch nur eine der verschiedenen Richtungen der Elastizität in so hohem Grade als die Wolle, kein anderes haarartiges Gebilde vereinigt die verschiedenen Richtungen derselben in solchem Maße in sich als das Wollhaar;“⁵⁰⁰

An diese Fähigkeit ist sowohl ein hoher Knitterwiderstand gekoppelt als auch eine gute Knittererholung, die in leicht feuchter Umgebung noch gesteigert wird.

Die Bedeutung des Wortes Elastizität lässt sich zwei Bereichen zuordnen. Der erste kommt aus der Physik und bezeichnet die Fähigkeit von Körpern oder Materialien, eine aufgezwungene Formänderung nach Aufhebung des

⁴⁹⁸ FONTAINE 1983. S. 21f. Speziell für Wolle. Ebd. S. 47ff.

⁴⁹⁹ „Die Wolle ist, was als eines der interessantesten Merkmale bezeichnet wird, sowohl plastisch als auch elastisch.“ DOEHNER, REUMUTH 1964, S. 207.

⁵⁰⁰ BOHM 1873, S. 403. DOEHNER, REUMUTH 1964. S. 201.

Zwangs rückgängig zu machen. Im zweiten Kontext wird unter Elastizität die Spannkraft und Beweglichkeit eines Menschen verstanden.

Durch Feuchtigkeit, Wärme und Druck kann Wolle plastisch verformt werden. Auch hier lässt sich eine doppelte Bedeutung aufzeigen. Die Formbarkeit eines Materials wird in der Physik betrachtet. In einem allgemeinen Verständnis wird die Plastizität mit Körperlichkeit und Volumen assoziiert, was zur Eigenschaft des menschlichen Körpers gehört.

Da sich die Bedeutung beider Begriffe in zwei Bereichen verorten lassen kann, werde ich auf Aspekte der Physiologie zugreifen, um diese für die Analyse von Bewegungsformen in Wollstoffen fruchtbar zu machen⁵⁰¹.

Die Physiologie bildet die Folie, denn sie formierte sich zur Leitwissenschaft⁵⁰² im 19. Jahrhundert. Wichtige Untersuchungsgegenstände waren Ermüdungserscheinungen und Nervosität. Darüber hinaus wurde die Bekleidungsphysiologie ein bedeutender Teilbereich der Wissenschaft. Die Vor- und Nachteile der physiologischen Eigenschaften von Stoffen für den Körper brachten eine Vielzahl an Theorien⁵⁰³ hervor, wobei das Wollregime des Biologen, Kleiderreformers und Naturmediziners Gustav Jaeger als komplexes System eine besondere Stellung einnimmt.

Nachfolgend untersuche ich, welche Wechselbeziehungen und Übertragungsleistungen Elastizität und Plastizität von Wolle bereithalten.

Elastizität spielt eine große Rolle in der zeitgenössischen Beschreibung des Menschen, wobei der physiologische Blick die anthropologische Deskription beeinflusst.

Mit der Etablierung der Physiologie als exakte naturwissenschaftliche Disziplin ändert sich das Bild vom Körper: Er wird als eine aus Federzügen, Metallgestängen und elektrischen Schaltungen gebaute Maschine

⁵⁰¹ Vgl. die Forderung von ELLWANGER 2000(a), S. 128, Anmerkung 32. Ebenso die von HEINSOHN 2005. Heinsohn hat in ihrer Veröffentlichung gezeigt, dass die Ablehnung des Frauenstudiums um 1900 nicht mehr biologistisch begründet wurde, sondern mit einem physikalischen Argumentationsmodell: Der Vergleich zwischen dem weiblichen Körper und der Dampfmaschine führt zu der energetisch-ökonomischen Erkenntnis, dass Frauenbildung schädlich für die Gesundheit und für die Nachkommenschaft sein muss.

⁵⁰² SARASIN, TANNER 1998, S. 24.

⁵⁰³ BREUSS 1991, S. 70.

gedacht⁵⁰⁴, in den Laboratorien untersucht und als ein nach den Gesetzen der Physik und Chemie funktionierendes Gebilde verstanden⁵⁰⁵. So wurden die Muskeln als gespannte Federn begriffen⁵⁰⁶.

Die physiologische Bedeutung der Elastizität dient der Unterscheidung von Mann und Frau:

Die „(...) männliche(n) Gestalt (...) stellt die Regel dar. (...) Die gespannten Muskeln verkündigen heftige Entladung der gesammelten Kraft nach Außen und athmen den Charakter der Thätigkeit, (....). In der weiblichen Gestalt dagegen herrscht freiere Fülle des Stoffes. In ununterbrochener Thätigkeit der Umrise scheint ein Theil aus dem anderen gleichsam auszufließen.“⁵⁰⁷

Der Mann bewahrt seine Form durch muskuläre Spannkraft. Sie zeichnet ihn aus und dient der Charakterisierung. Auf einer Berliner Straße beobachtet der Korrespondent der „Gartenlaube“:

„ein(en) angehender(n) Siebziger, dessen ganze Haltung und frisches Aussehen jedoch eine bewunderungswürdige Jugendkraft verräth. Die Figur keineswegs imposant, von mittlerer Größe, mehr sehnt als muskulös, elastisch, wie eine gute Stahlklinge;“⁵⁰⁸

Doch diese Elastizität kann nachlassen oder verloren gehen.

„Der Organismus ist kein Perpetuum mobile (...), sondern eine durch die Nahrung gespannte Feder, die ihre Spannkraft im „Nervenleben“ durch Arbeit verliert und nach Ersatz des „Verbrauchs“ verlangt.“⁵⁰⁹

Die Gefahr des Nachlassens wurde seit den achtziger Jahren unter dem Begriff der Ermüdung⁵¹⁰ gefasst und wurde in den nächsten Jahren zum

⁵⁰⁴ SARASIN, TANNER 1998, S. 27.

⁵⁰⁵ SARASIN, TANNER 1998, S. 26.

⁵⁰⁶ OSIETZKI 1998, S. 314.

⁵⁰⁷ SCHMIDT 1865, 2. Teil, S. 425.

⁵⁰⁸ RING 1873, S. 664.

⁵⁰⁹ OSIETZKI 1998, S. 321.

⁵¹⁰ Von Ermüdungserscheinungen wurde jedoch nicht nur bei dem Menschen gesprochen, sondern schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts von der Ermüdung des Materials. (Definition s. <http://de.wikipedia.org/wiki/Materialermüdung>. Letzter Zugriff am 13.04.2013) Der Titel eines 1854 in London gehaltenen Vortrages lautet: „On the fatigue and consequent fracture of metals“. Siehe SCHIVELBUSCH 1993, S. 113. Die Materialermüdung wird im Kontext von Eisenbahnunfällen erwähnt. 1839 führt der Mathematiker und Physiker Jean Victor Poncelet in seinen Vorlesungen den Begriff der Ermüdung an Metallen ein und vergleicht diesen Vorgang mit dem Erschlaffen eines Menschen. Zu diesem Zeitpunkt untersucht die Materialforschung statische Gründe für Unfälle wie Druck- und Temperaturbelastbarkeit von Metallen. Die mechanischen Erschütterungen und Vibrationen, die dann mit der Verbreitung der Eisenbahn auftreten und dem Material zusetzen, besaßen in den 1830er Jahren noch keine erkennbare Bedeutung. Aus den statischen Ursachen, die die Materialprüfung bis dato

Zentrum der physiologischen Forschung. Verschiedene Maßnahmen zur Erhaltung und Steigerung der Arbeitsleistung sind in diesen Jahren im Umlauf⁵¹¹. Zu diesen Bemühungen lässt sich auch der Einsatz von Wolle zählen.

Als der Hauptvertreter, der die kräftigenden und aktivierenden Eigenschaften von Wolle vertritt, zählt Gustav Jäger. Sein „Wollregime“⁵¹² verbreitet er auf populärwissenschaftliche Weise in Zeitschriften und einem eigens gegründeten Monatsblatt, worin Wollanhänger von den Erfolgen der Faser berichten. Die Wirkungen werden mit „Tatkraft“, „Widerstandskraft“, „Geschwindigkeit der Reaktion“⁵¹³ und als Freude an einem neuen „Kraftgefühl“⁵¹⁴ beschrieben. Die Wiederherstellung von Elastizität und Spannkraft wird bei Jäger nicht direkt auf die Fasereigenschaft zurückgeführt, sondern vermittelt über Qualitäten wie Kanalisation, Wärmeleitung und Ventilation⁵¹⁵. Die Kleidung habe die Haut gleichmäßig warm zu halten und solle

„den wässerigen Ausdünstungen der Poren freien ungehinderten Durchlaß ermöglichen.“⁵¹⁶

Jäger bescheinigt der Wolle eine körperliche Leistungssteigerung, die jedoch auch ihre Grenzen besitzt:

„Der Wollene kann körperlich wie geistig mehr leisten als vor Annahme des Systems. Daraus folgt aber nicht, daß er ein perpetuum mobile geworden ist. Wenn er zu lang und zu angestrengt arbeitet, so tritt bei ihm wie bei jedem anderen endlich

erforschte, wurden nun dynamische Gründe, „wie etwa wiederholte (...) Schläge, Erschütterungen, Stöße, Verdrehungen oder Spannung.“ Siehe: SCHIVELBUSCH 1993, S. 113.

Materialermüdung an textilen Stoffen aus gestaltanalytischer und textilwissenschaftlicher Sicht zu untersuchen, kann ein Erkenntnisgewinn sein. Ein erster Ansatzpunkt können die Risse bzw. Falten sein, die sich im Metall und bei Seidenstoffen nach großen Beanspruchungen zeigen. 1903 entdeckte Sir James Alfred Ewing mikroskopisch kleine Risse im Metall als den Ursprung des Ermüdungsversagens entdeckt. Die feinen Falten, die die Oberfläche von Seidenstoffen überziehen und an denen dann der Stoff einreißt, ähneln denen im Metall.

⁵¹¹ RABINBACH 1998, S. 291. Ebenfalls: OSIETZKI 1998, S. 343.

⁵¹² Jäger sieht primär die Männerkleidung reformwürdig. Und dabei hat er neben dem Einsatz von Wolle auch die Neugestaltung der Schnittform im Blick. Die weibliche Kleidung bedarf keiner Veränderung – außer natürlich einer vollständigen Verwendung von Wolle – denn sie ist so geschnitten, dass die geforderte „Kanalisation, Wärmeleitung und Ventilation“ gewährleistet ist. Vgl.: JÄGER 1885, S. 260ff.

⁵¹³ ELLWANGER 2000(a), S. 123.

⁵¹⁴ JÄGER 1912 (1899), S. 5.

⁵¹⁵ JÄGER 1977 (1881-1909), S. 48. JÄGER 1885, S. 5.

⁵¹⁶ JÄGER 1912 (1899), S. 2.

„Überarbeitung, Überanstrengung“ ein. Doch selbst dann hat er den Vorzug vor dem Falschbekleideten voraus, daß er infolge seiner flotten Hautthätigkeit die Widerwärtigkeiten schneller los wird, d. h. (...) seine Müdigkeit verschwindet schneller.“⁵¹⁷

Wie wirkt nun im Detail die elastische Qualität von Wolle? Die Antwort auf diese Frage findet sich in der Vorstellung, dass für den menschlichen Körper die gleichen Gesetze wie für die Maschine gelten⁵¹⁸.

Elastizität ist eine Energieform unter vielen. Energie wird definiert als eine den Objekten innewohnende Wirksamkeit. Bei einem Vorgang kann Energie weder erzeugt noch vernichtet werden, sondern lediglich von einer Energieform in eine andere oder in mehrere umgewandelt werden⁵¹⁹. Bei diesem Prozess gilt in einem geschlossenen System der Energieerhaltungssatz. In dem Gedankengebilde, dem auch Gustav Jäger verpflichtet war⁵²⁰, verwandelt sich die chemische Energie von Kanalisation, Wärmeleitung und Ventilation⁵²¹ in eine dem Körper dienende elastische Energie.

Die Transformation geht einher mit einer Bedeutungsverschiebung, bei der die Elastizität von Stoff und Körper in einem neuen Horizont gelesen werden kann. Die Bewegungsqualität der wollenen Stoffschicht geht mit dem Körper eine Symbiose ein, die sich an verschiedenen Wechselwirkungen erkennen lässt.

Die erste ist beschreibbar mit dem Wandel von Virtualität zur Realität. Bei dem Energiezustand *Spannkraft* handelt es sich um eine virtuelle Potenz, die am Körper materiale Gestalt annimmt. Ohne ihn wäre die Elastizität nicht darstellbar. Daran gekoppelt ist die Entfaltung in der Dreidimensionalität des Körpers, was vormals an den zweidimensionalen Wollstoff gebunden war. Die Darstellung zeigt sich des Weiteren nur im

⁵¹⁷ Ders., S. 92.

⁵¹⁸ RABINBACH 2001.

⁵¹⁹ 1847 erläuterte Helmholtz, in seiner Schrift „Über die Erhaltung der Kraft“, im Rückgriff auf die Prinzipien der Mechanik, den Verbrauch von Spannkraften, den er aber nicht als Verlust, sondern als Verwandlung interpretierte: Wenn ein Körper mit einer gewissen Geschwindigkeit gehoben wird, so verwandelt sich die ihm mitgeteilte mechanische Arbeit in „lebendige Kraft“, durch die der Körper im Fall wieder die gleiche Geschwindigkeit erreiche, mit der er gehoben wurde. S. HELMHOLTZ 1889 (1847), S. 14.

⁵²⁰ Jäger bezieht sich explizit auf Helmholtz. JÄGER 1885, S. 170-185.

⁵²¹ JÄGER 1885. Kapitel: Die ableitenden Heilmethoden. S. 170-185. Und Kapitel: Woll- und Anthropinkur. S. 205-221.

Augenblick. Nach der Bewegung finden sich keine Spuren im Material. Es kehrt in seinen Ausgangszustand zurück. Der Wollstoff generiert in der Bewegung keine bleibenden Strukturen.

Die Spannkraft der Wolle im System von Gustav Jäger ist nicht nur in der Faser präsent. Sie wird als Qualität auf der Verarbeitungsstufe⁵²² wichtig; als Wirkware:

„Trikot oder gestricktes Material eignet sich (...) besser als rechtwinkliges Gewebe, weil jene Stoffe das Enganliegen eher ermöglichen und die Bewegungen (...) möglichst wenig hemmen.“⁵²³

Mit dem Trikotstoff entsteht kein Zwischenraum zwischen Körper und Kleidung. Der Stoff passt sich dem Körper und seinen Bewegungen wie eine zweite Haut an.

„Seit dem 1. Juli d. J. gehe ich muthig und dreist, ja mit einer guten Portion von Stolz unter die Hunderte von bedauernswerthen Gaffern hinein, mit enganliegenden Tricothosen bekleidet, (...) in straffer Haltung, mit pathetischem Schritte, (...)“⁵²⁴

Die elastische Qualität der Wollkleidung wird als Spannkraft empfunden, die die Bewegungen des Körpers unterstreicht und darstellt: In mutige, dreiste, stolze Bewegung. Wolle vermittelt Aktivität und Energie.

Neben der Elastizität lobt der Anhänger der Jägerschen Wollkleidung die „straffe Haltung“, die der Körper in Wollkleidung zeigt. Diese Einschätzung korrespondiert mit der Eigenschaft der dauerhaften Formbarkeit von Wolle. Eine plastische Verformung ist möglich, wenn Feuchtigkeit und Wärme einwirken und die neue Form während des Feuchtigkeitsentzuges und möglichst auch noch in der Erkaltungszeit beibehalten wird⁵²⁵. Die Plastizität ist immer an elastische Verformung gekoppelt, denn die Elastizitätsgrenze wird überschritten, das Material wird bleibend verformt und kann seine ursprüngliche Form nicht mehr annehmen.

⁵²² Jäger nutzte damit neuartige Verarbeitungsmethode und ließ in süddeutschen Textilfirmen produzieren. Siehe auch: GABRIEL 1993.

⁵²³ JÄGER 1912 (1899), S. 31. Weitere Hinweise dazu: S. 22, 24.

⁵²⁴ JÄGER 1884, S. 191.

⁵²⁵ FONTAINE 1983, S. 48.

Die Plastizität übersteigt die Elastizität: Die dreidimensionalen Gesetze prägen sich der Fläche ein.

„Unter der Einwirkung von Druck, Dampf und sorgfältiger Bearbeitung, (...), kann man Wolle dazu bringen, sich nach dem Willen des Schneiders zu dehnen, zu schrumpfen und zu wölben, sich den Formen und Bewegungen des Körpers des Trägers anzupassen und sie zu ergänzen, ohne auszubeulen oder Falten zu werfen.“⁵²⁶

Der menschliche Körper ist das Vorbild bei dem plastischen Prozess. Nach seinen Maßen verformt sich die Wolle⁵²⁷. Das bedeutet aber auch, dass der zweidimensionale Wollstoff Volumen annimmt und die Dreidimensionalität beibehält. In diesen textilen Kleidungskörper schlüpft der menschliche Körper und dabei entsteht eine „vitale Interaktion zwischen Kostüm und Person,“⁵²⁸. Die geformte Beweglichkeit des Wollstoffes geht eine Symbiose mit den Motionen des Körpers ein.

Mit der plastischen Verformung ist eine weitere Wollqualität verbunden. In dem Maße wie der Stoff Körperformen annimmt, kann er durch die Webtechnik stützende Funktionen übernehmen⁵²⁹. Wolle gibt dem Körper Halt, ohne ihn fest wie in ein Gerüst zu zwängen.

Durch die plastischen Eigenschaften von Wolle wird sie bei der Herstellung selbst modelliert und wirkt aber auch modellierend auf den menschlichen Körper. Diese Wechselwirkung wird geschätzt.

Die Kombination aus elastischer und plastischer Qualität lässt Wolle zum idealen Material für Kleidung werden, das durch seine Eigenschaften den Körper auf der einen Seite aktiviert, ihn auf der anderen Seite aber stützt und modelliert – ein textiler Stoff, welcher den Körper gegen die zeitgenössische Ermüdung wappnen kann.

Bei der Weiterverarbeitung vom Faden zum Gewebe können bestimmte Fasereigenschaften nochmals hervorgehoben werden. Der Wollfaden beider Kostüme wurde zu Tuchstoff verwebt. Als Tuch wird die spezielle

⁵²⁶ HOLLANDER 1997, S. 144.

⁵²⁷ An diesen Prozess ist keine Näharbeit gekoppelt, bei der durch die Naht die Dreidimensionalität des Körpers erzielt wird.

⁵²⁸ HOLLANDER 1997, S. 146.

⁵²⁹ Siehe auch: Zitat aus JÄGER 1884, S. 191.

Kombination aus Wollmaterial und Leinwandbindung bezeichnet. Die Leinwandbindung stellt die stabilste unter den Bindungen dar, denn hier werden zwei Fäden auf das Engste und in gleichmäßiger Form miteinander verkreuzt. Damit entsteht ein in sich nicht verschiebbares Gewebe, welches einen festen Griff besitzt.

Der Aufbau der Bindungsart wird bei der Tuchveredelung durch Walken⁵³⁰ und Rauen⁵³¹ in eine leicht filzige Oberfläche verwandelt. Die klare Struktur der Bindung verschwindet. Es entsteht eine geschlossene dichte Oberfläche. Nach dem Scheren⁵³² wird das Tuch gepresst, wodurch eine größere Dichte erzielt und die Geschlossenheit der Oberfläche potenziert wird. Diese Gewebequalität wird bei den Kostümen von 1900 und 1905 noch durch das Schwarz und dessen Einfarbigkeit unterstrichen.

Ein weiterer Schritt in der Ausrüstung der Tuche, der zur Unterstützung der statischen Eigenschaften beiträgt, ist das Dekatieren⁵³³. Dabei wird der Wollstoff einer Heißwasser- oder Dampfbehandlung ausgesetzt. Durch diese Einwirkungen lösen sich die bei der Gewebeerstellung in der Textilfläche entstandenen Spannungen, das Gewebe ist nach der Dekatur maßstab⁵³⁴.

⁵³⁰ Walken: Das Walken besteht in absichtlichem Verfilzen von Wollstoffen. Dabei wird die Ware in einer Walkmaschine unter Einwirkung von Feuchtigkeit, Wärme und Walkmittel geknetet und gestaucht. Der Grad des Verfilzens hängt hauptsächlich von der Walkdauer ab. Durch das Walken entsteht eine mehr oder weniger dichte, weiche Ware mit „wolliger“ Oberfläche. Gewalkte Stoffe besitzen ein höheres Gewicht als unbehandelte Stoffe. Vgl. auch: FONTAINE 1983, S. 218.

⁵³¹ Rauen: Textilflächen werden aufgeraut, um durch einen Faserflor das Wärmehaltevermögen zu verbessern und einen weicheren Griff zu erreichen. Dies geschieht mit Hilfe von Raumaschinen. Sie bestehen aus rotierenden Walzen, die an ihrer gesamten Oberfläche mit Stahlhäkchen oder Naturdisteln versehen sind. Naturdisteln bearbeiten den Stoff besonders schonend. Die Häkchen ziehen florbildende Faserenden aus dem Garn. Vgl. auch: FONTAINE 1983, S. 229f.

⁵³² Scheren: Um einem Faserflor gleichmäßige Höhe oder textilen Flächen eine völlig glatte, von abstehenden Faserenden freie Oberfläche zu geben, wird das Scheren angewandt. Rotierende Messerwalzen in Schermaschinen dienen als Schneidwerkzeuge. Vgl. auch: FONTAINE 1983, S. 230.

⁵³³ Dekatieren: Das Dekatieren besteht in einer Heißwasser- oder Dampfbehandlung des Wollstoffes. Durch diese Einwirkung lösen sich die bei der Gewebeerstellung in der Textilfläche entstandenen Spannungen. Das Gewebe ist nach der Dekatur maßstab. Vgl. auch: FONTAINE 1983, S. 219.

⁵³⁴ Der Fachausdruck für Maßstabilität ist die Krumpffreiheit. Krumpfen ist der Fachausdruck für das Schrumpfen („Einlaufen“) von Textilwaren bei Feuchtigkeitseinwirkung (Beim Bügeln oder während der Wäsche). Krumpffrei bedeutet demnach „nicht schrumpfend“, das Material bleibt maßstab. Die Neigung zum Krumpfen rührt daher, dass das Gewebe während der Herstellung und Veredelung zahlreichen Längs- und Querspannungen ausgesetzt wird, die sich beim späteren Nasswerden ausgleichen und damit zu Verkürzungen in der Länge und Breite der Ware führen. FONTAINE 1983, S. 217.

Der Tuchstoff des Kostüms von 1905 weist einen glatten und faltenlosen Fall auf. Dieser ist neben dem Zuschnitt auch vom Stoffgewicht abhängig, das durch die Wolle und die dichte Gewebbindung eine Eigenschwere besitzt, wobei das Tragegefühl jedoch nicht beeinträchtigt wird⁵³⁵.

Die typischen Erkennungsmerkmale von Tuchen ist ein in Strich liegender Rauflor, ein verdecktes Bindungsbild und ein schwacher Glanz⁵³⁶.

Die Gleichmäßigkeit der Stoffoberfläche durch die Tuchbindung lässt Platz für Bewegungsausdruck und macht ihn sichtbar. Aufgrund seines Eigengewichtes und der Weichheit besitzt das Tuch einen ruhigen und gleichmäßigen Faltenfall. Ein leichter Glanz begleitet den Fall ohne ihn zu dominieren. Nach der Bewegung geht der Stoff in seinen Ausgangszustand zurück. Es verbleiben keine sichtbaren Bewegungsspuren im Stoff und die nächste Bewegung kann sich für den Moment einschreiben und verlöscht dann wieder. Aufgrund der elastischen Eigenschaft von Wolle hinterlassen auch wiederholte Bewegungen keine dauerhaften Spuren.

Im Tuch zeigen sich die wirkenden Kräfte in der augenblicklichen Bewegung. Sie können sich im Moment entfalten und ausbreiten, um dann sogleich zu verschwinden. Es erfolgt keine Stauung und keine Speicherung der Kräfte. Der Stoff lässt es zu, dass immer wieder neue Körperbewegungen einen textilen Ausdruck finden.

Im Tuch kann die Stoffbewegung kommen und gehen. Der Stoff bietet ihr für diesen Prozess das Material, aber keinen Materialwiderstand. Das Tuch verformt sich für den Augenblick, aber nicht dauerhaft. Die Körperbewegung wird in der Stoffbewegung sichtbar ohne den Körper dabei zu entblößen. Das Kleidermaterial lässt die Körperbewegung zu und nähert sich in seiner Bewegungsqualität dem Körper an.

⁵³⁵ Das Bestimmen des genauen Gewichts war nicht möglich, da das Trotteurkostüm als Exponat ausgestellt war. Allgemein zum Gewicht von Tuchstoffen: Einfache Tuche = 300–400 g/m². Manteltuche: 400-500 g/m². Stoff für Ulster = 650 g/m² und mehr. MEYER ZUR CAPELLEN 2006, S. 351. Im Vergleich dazu besitzt Chiffon ein Gewicht von etwa 18-26 g/m² und Naturseidencrêpe eines von ca. 40-55 g/m². MEYER ZUR CAPELLEN 2006, S. 56 bzw. S. 70.

⁵³⁶ MEYER ZUR CAPELLEN 2006, S. 351.

Die Eigenschaft von Tuchstoffen, die Körperkonturen in der Motion nicht nachzuzeichnen, wurde auch in der zeitgenössischen Anstandsliteratur thematisiert:

„Geschäftsbesuche erfordern (...) das Tuchkleid, das man wählen muß. Es wirkt immer korrekt, gleichviel, ob es sich um einen Kirchgang oder einen Besuch handelt“.⁵³⁷

Auf die Frage, wie viele und welche Kleider eine Frau besitzen muss, folgt die Antwort:

(...) eine Tuch- (...) toilette. Das, was man ein ernsthaftes Visitenkleid nennt.“⁵³⁸

⁵³⁷ D'ORCHAMPS 1905, S. 59f.

⁵³⁸ D'ORCHAMP 1905, S. 57. Nicht nur die Anstandsliteratur verbindet „Ernsthaftigkeit“ mit der Straßenkleidung. Auch in der zeitgenössischen Literatur wird auf diese Beziehung hingewiesen. „Das leichte Sommergewand war verschwunden, sie trug ein ernstes Promenadenkleid.“ Aus: AHO o.J. (1902), 1. Kapitel.

9 Kleidung für die Straße

9.1 Bestandsaufnahme

Die zwölf⁵³⁹ betrachteten Objekte aus dem Zeitraum von 1850 bis 1905 bestehen aus sieben Kleidern, drei Übergewändern und zwei Kostümen. Zum Abschluss nehme ich nochmals eine Bestandsaufnahme der Objekte vor, hinsichtlich ihrer Einordnung und Bezeichnung als Straßenkleidung. Als zweiter Punkt und am Ende dieses Kapitels steht ein Vorschlag, wie sich mit der Objektlage eine Entwicklungslinie der weiblichen Straßenkleidung zwischen 1850 und 1914 skizzieren lässt.

Die sieben untersuchten Kleider bilden von ihrer Entstehungszeit eine durchgängige Linie. Am Beginn steht das dreiteilige Tageskleid von 1850/55, was als einziges einer Jahreszeit, dem Sommer, zugeordnet werden kann. Danach folgen das dreiteilige Tageskleid von 1868/70 und das aus zwei Teilen bestehende Promenadenkleid von 1872. Auf 1875 wird das nächste Objekt datiert, ein zweiteiliges Tageskleid. Den Anschluss bildet ein zweiteiliges Promenadenkleid. Es wurde 1878/80 genäht. Danach folgen zwei Kleider aus den Jahren 1901 und 1905. Bei dem ersten handelt es sich um ein aus Oberteil und Rock bestehendes Tageskleid, bei dem zweiten um ein ebenfalls zweiteiliges Trotteurkleid.

Bei den Übergewändern habe ich drei Objekte untersucht. Das erste Objekt ist eine Mantille, die auf die Jahre zwischen 1850 und 1860 datiert wird. Eine Visite aus dem Jahr 1885 bildet das zweite Objekt. Zehn Jahre später, um 1895, entsteht die Jacke.

Die zwei Kostüme sind aus den Jahren um 1900 und 1905. Das erste wird als Tailor-Made-Kostüm bezeichnet, das zweite als Trotteurkostüm.

⁵³⁹ Das Krinolinengerüst lasse ich hierbei außeracht.

9.2 Trotteur und Promenadenkleid, Visite und Tageskleid: Klärung der Begrifflichkeiten

Unter den Bezeichnungen der zwölf Objekte finden sich vier Stücke, die als Tageskleid benannt werden. Zwei Kleider werden unter Promenadenkleid geführt. Der Begriff Trotteur taucht bei einem Kleid und einem Kostüm auf. Das andere Kostüm erhält die Bezeichnung Tailor-Made. Die Übergewänder werden als Mantille, Visite und Jacke beschrieben.

Diese Bezeichnungen sind Zuordnungen, die im Museum vorgenommen wurden und bei dem jedes Museum ein eigenes System verfolgt⁵⁴⁰. Diese Systematisierung unterliegt einer Genese, so dass beispielsweise in nachfolgenden Veröffentlichungen die Bezeichnungen nicht mit denen übereinstimmen, die auf den Karteikarten zu finden sind. Zum Beispiel ist das bei beiden Kostümen aus dem Wiener Bestand der Fall. Das um 1900 entstandene Kostüm wurde auf der Karteikarte und der zugeordneten Fotografie als Tailor-Made-Kostüm inventarisiert. In einem Ausstellungskatalog von 2009 wird es als Trotteurkostüm bezeichnet⁵⁴¹. Die Erläuterung im Katalog führt dann beide Begrifflichkeiten zusammen:

„Das Trotteur in strenger Linienführung und aus festen Wollstoffen gearbeitet wurde Ende des 19. Jahrhunderts zur gebräuchlichen Bezeichnung des englischen Schneiderkostüms. 1887 als Tailormade aus England importiert, erfreute es sich zunehmender Beliebtheit. Dieser Vorläufer unseres Kostüms war nur für Gänge außer Haus am Vormittag gedacht, mit korrekter Hemdbluse darunter.“⁵⁴²

Bei dem Kostüm von 1905 handelt es sich laut Karteikarte um ein Trotteurkostüm, dass dann im Ausstellungskatalog zu „Kostüm aus schwarzem Tuch“ umbenannt wird⁵⁴³. Die Bilderklärung erweitert die Begrifflichkeiten wieder und erläutert:

„Unter der Bezeichnung „Tailormade“ kam das Kostüm Ende der 1880er Jahre aus England und wurde zu einem festen Bestandteil der Damengarderobe.“⁵⁴⁴

⁵⁴⁰ Vielen Dank an Dr. Maren Raetzer-Heerwaagen, Direktorin des Hessischen Puppenmuseums, die mir diese Informationen gab.

⁵⁴¹ KARNER, LINDINGER 2009, S. 27 und 100.

⁵⁴² Dies., S. 27.

⁵⁴³ KARNER 2003, S. 23. Im abschließenden Katalogteil der Veröffentlichung wird es auf „Kostüm“ verkürzt. S. 205.

⁵⁴⁴ Dies., S. 23.

Ich habe in meiner Arbeit die Begrifflichkeiten der Karteikarten übernommen, da diese für mich das erste Auswahlkriterium darstellten. Dies wird für die nachfolgende Ausführung beibehalten.

Die Objektbezeichnungen lassen sich in zwei Kategorien einteilen. Zum einen wird mit Tageskleid, Promenadenkleid, Trotteurkleid beziehungsweise Trotteurkostüm und Visite eine Zeit, eine Bewegung, ein Anlass benannt. Mantille, Jacke und Tailor-Made-Kostüm nehmen die Kleidungsform bzw. Herstellungsweise in den Blick.

In der ersten Kategorie finden sich Beschreibungsweisen, wie Promenade, Trotteur, Visite, die im 19. Jahrhundert verwendet wurden. Mit Hilfe von einem Konversationslexikon für die Frau und verschiedener Ratgeberliteratur dieser Zeit erfolgt die Erklärung.

So liefert ein Buch von 1905 eine Aufstellung der Anlässe, zu denen Frauen die entsprechende Kleidung benötigen.

„Im allgemeinen bestehen die Gelegenheiten, an denen eine Frau teilnimmt, in Spaziergängen, Besuchen, Besorgungen, Einladungen, Empfängen und Theater.“⁵⁴⁵

In die anlassgebundene Kategorie fällt das Tageskleid. Hiermit ist die Kleidung gemeint, die zur Tageszeit zwischen dem Vormittag und Abend getragen wird. Tageskleider sind

„die einfachen Kleider für das Haus, deren man sich aber oft auch auf der Straße, bei Einkäufen, bei schlechtem Wetter u. s. w. bedient;“⁵⁴⁶

Die Tageskleider in ihrer Einfachheit unterscheiden sich im Vergleich zur Abendkleidung darin, dass sie nicht aus „kostbarem Material und reich geschmückt“⁵⁴⁷sind.

Ein Promenadenkleid trug die Frau beim Spaziergehen in der Stadt. In Wien war das beispielsweise der Wiener Corso⁵⁴⁸, der sich vom Graben über die Kärtnerstraße bis zum Schwarzenberg-Platz erstreckte⁵⁴⁹. Die

⁵⁴⁵ D'ORCHAMPS 1905, S. 56.

⁵⁴⁶ EBHARDT 1881, S. 535.

⁵⁴⁷ D'ORCHAMPS 1905, S. 58.

⁵⁴⁸ Ein Kleid mit dieser direkten Zuschreibung findet sich in KARNER, LINDINGER 2009, S. 100.

⁵⁴⁹ NICHTSTUN 2000, S. 39.

entsprechende Tageszeit für die Promenade war der Vormittag, kurz vor dem Mittag. Für die Kleider galt bei der Stoffwahl, dass „Spitzen, reicher Schmuck und schwere Stoffe (...) auf der Straße (...) streng zu vermeiden“⁵⁵⁰ seien.

Im Trotteurkleid oder dem Trotteurkostüm finden sich die Begriffe des Gehens und Laufens⁵⁵¹ wieder. Hier wird im Wort die Bewegung aufgenommen, die in der Kleidung möglich sein soll. Im nachfolgenden Zitat klingt an, dass das Trotteurkleid oder –kostüm so hoch geschätzt wird, weil es einer vielfältigen Nutzung unterliegt.

„Erstens: ein Trotteurkostüm für Morgenpromenaden bestimmt; so etwas, das man „das tägliche Brot“ im Toilettenetat einer Frau nennen kann. Es bleibt das Kleid, das in jedem Wetter getragen wird.“⁵⁵²

Die Bezeichnung Visite für den Umhang von 1885 beschreibt ausschließlich den Anlass, zu dem das Kleidungsstück getragen werden soll. Es finden sich in Kostümlexika keine Nachweise, dass der Begriff Visite fest mit einer Kleidungsform verbunden ist⁵⁵³. Kleidungsstücke, die das Wort Visit(e) vorangestellt haben⁵⁵⁴, werden getragen, wenn andere Menschen zu Hause besucht werden⁵⁵⁵. Eine Richtlinie für die entsprechende Kleidung lautet:

„Anlässlich der Kleidung zu den Visiten sei hier bemerkt, daß die elegante Straßentoilette ihr eigentliches Reich bildet“⁵⁵⁶

Und in dem Ratgeberbuch, das das Trotteurkostüm als „das tägliche Brot“⁵⁵⁷ im Kleiderschrank der Frau bezeichnet hat, findet sich der Hinweis auf die Materialien, aus denen die Besuchskleidung gearbeitet sein kann.

⁵⁵⁰ EBHARDT 1881, S. 535.

⁵⁵¹ Von frz. *trotter* (laufen, traben); in Bezug auf die Kleidung in der Bedeutung von (zum Gehen geeignet). LOSCHEK 1994, S. 458.

⁵⁵² D'ORCHAMPS 1905, S. 57.

⁵⁵³ Bei Ingrid Loschek findet sich eine Abbildung aus einem Modejournal, auf dem eine Visite dargestellt ist. LOSCHEK 1994, S. 348, Abb. 374, 1. Kleidungsstück von links.

⁵⁵⁴ Visitkleid in: KARNER, LINDINGER 2009, S. 72. Besuchstoilette in: KARNER, LINDINGER 2009, S. 106.

⁵⁵⁵ Ein ausführliche Beschreibung, wie sich ein Besuch von Verwandten, Freunden, Bekannten oder Unbekannten aussieht und an welche Regeln sich der Besucher halten muss, s. KONVERSATIONS-LEXIKON 1900, 1. Band, S. 128ff. Hier findet sich auch ein Hinweis auf die verschiedenen Abstufungen der Besuche von Staatsvisiten, Antritts- und Abschiedsbesuchen über Gratulations- und Kondolenzvisiten bis hin zu Dankesbesuchen, Krankenbesuchen und Stippvisiten.

⁵⁵⁶ KONVERSATIONS-LEXIKON 1900, 1. Band, S. 129.

⁵⁵⁷ D'ORCHAMP 1905, S. 57.

„eine Tuch- oder Voiletoilette. Das, was man ein ernsthaftes Visitenkleid nennt. Weniger zeremoniell wie die seidene Toilette, aber sicherlich viel notwendiger und sehr praktisch.“⁵⁵⁸

Die Beschreibungen zeigen auf, dass ein Kleidungsstück auch zu mehreren Gelegenheiten getragen werden kann, wie es schon bei den Tageskleidern genannt wurde. So bildet in einem Ratgeber von 1881 ein Bereich die „Kleider für die Promenade, zu Besuchen und zum Empfang im eigenen Hause;“⁵⁵⁹.

Allen Bezeichnungen ist gemein, dass die Kleidung zur Bewegung auf der Straße und in der Stadt genutzt wird.

Die zweite Kategorie verweist auf Form, Schnitt, Material oder die textile Ausfertigung. Mit der Beschreibung „schwarze Seidentaft-Mantille“ oder „tailleurkurze Jacke aus schwarzem Wollgabardine mit Kordelstickerei“ sind die grundlegenden Informationen zum Objekt genannt.

Mit dem Wiener Tailor-Made-Kostüm von 1900 wird die Ausfertigung und Herstellungsart thematisiert. Die Begründung dieses Begriffes findet sich zum einen auf dem eingenähten Etikett. Dort steht: „Josef Szallay. K&K Hofschneider. Wien“. Zum anderen bestätigt die mit der Maschine genähte Herstellung und mit der Hand gemachte Ausfertigung diese Zuordnung. Ingrid Loschek definiert den Begriff Tailor-made⁵⁶⁰ als „vom Schneider gemacht“⁵⁶¹. Die Kleidungsstücke, die auf die Art und Weise hergestellt werden sind Maßarbeit im Schneideratelier.

⁵⁵⁸ D'ORCHAMP 1905, S. 57.

⁵⁵⁹ EBHARDT 1881, S. 535.

⁵⁶⁰ Es finden sich unterschiedliche Schreibweisen. Bei dem einzelnen Begriff Tailor-made, ohne die Zuordnung des Kleidungsstückes, wird das zweite Wort klein geschrieben. LOSCHEK 1994, S. 447. Zum Teil wird das Wort ohne Bindestrich als zusammengesetztes Wort geschrieben und kann dann klein (tailormade) oder groß (Tailormade) geschrieben werden. Im ersten Fall bedeutet es „vom Schneider hergestellt“, im zweiten Fall wird darunter das „Schneiderkleid, -kostüm“ verstanden. DUDEN 2000, S. 1310.

⁵⁶¹ LOSCHEK 1994, S. 447.

9.3 Mehrteiligkeit und Schnittgestaltung der Oberteile als Entwicklungsschritte auf dem Weg zur weiblichen Straßenkleidung

Die Entstehungszeit der sieben Straßenkleider umfasst den Zeitraum zwischen den Jahren 1850 und 1905. Drei Übergewänder in Form der Mantille, des Visit-Umhanges und der Jacke besetzen die Jahre 1850 bis 1860, 1885 und 1895. Als Beispiele von Straßenkostümen wurden zwei Kostüme von 1900 und 1905 untersucht.

In einer kurzen Herleitung skizziere ich die Entwicklungslinie zum Straßenkostüm, die Erika Thiel in ihrer Kostümgeschichte vorgelegt hat⁵⁶². Straßenkleidung bedeutet bis in die 1860er Jahre, dass in der Mehrzahl Umhänge, Tücher oder Schals als Wärmeschutz im Außenraum übergelegt werden. Diese Kleidungsstücke sind aber noch nicht fest mit der Straßenöffentlichkeit verknüpft, sondern werden auch in ungeheizten Innenräumen des privaten Hauses getragen⁵⁶³. Den Beginn einer Zusammenstellung für den Außenraum datiert Erika Thiel in die 1860er Jahre⁵⁶⁴ und beschreibt diese als Jacke-Rock-Kombination⁵⁶⁵. Die Verbreitung der Jacke-Rock-Kombination, ihre Etablierung und vor allem ihre Verortung in die Straßenöffentlichkeit geschieht in den 1880er Jahren⁵⁶⁶. In dieser Phase kommt noch eine qualitative Veränderung hinzu. Die Jacke muss abzulegen sein⁵⁶⁷. Noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts finden sich bei diesen Kombinationen sogenannte „falsche Kostüme“⁵⁶⁸, bei denen Jacke, Taille und Rock durch eine Blusen-Chemisette fest miteinander verbunden sind. Mit der Möglichkeit des flexiblen An- und Ausziehens der Jacke lässt sich ab den 1880er Jahren vom Kostüm reden⁵⁶⁹. Bestehend aus den sichtbaren Teilen⁵⁷⁰ Jacke und Rock, der Möglichkeit des freien An- und Entkleidens der Jacke und der

⁵⁶² THIEL 1990, S. 363ff.

⁵⁶³ ELLWANGER 1998, S. 40.

⁵⁶⁴ THIEL 1990, S. 363.

⁵⁶⁵ THIEL 1990, S. 363. Loschek definiert die „Kombination“ als männliche Kleidung. LOSCHEK 1994, S. 302f. Eine Weiterführung zum „Ensemble“ geschieht dann erst in den 1920er Jahren. Hier tritt noch die „Norm des Passenden“ hinzu. S. ELLWANGER 1998, S. 202ff. LOSCHEK 1994, S. 170.

⁵⁶⁶ THIEL 1990, S. 363f.

⁵⁶⁷ Das unkomplizierte Austauschen und Entkleiden der Jacke ist vergleichbar mit dem Prinzip des Herrenanzuges.

⁵⁶⁸ LOSCHEK 1994, S. 319.

⁵⁶⁹ Hierin folge ich THIEL 1990, S. 363 und ELLWANGER 1998, S. 40f.

⁵⁷⁰ Darunter trugen die Frauen eine Bluse oder hochgeschlossene Weste.

Zuordnung zu dem öffentlichen Straßenraum wird das Kostüm „zum Straßenkleid an sich“⁵⁷¹.

Mein Argumentationsgang führt über die textile Herstellung und Mehrteiligkeit der Kleidungsstücke. Dazu betrachte ich im ersten Schritt die Mehrteiligkeit der Straßenkleider und die Gestaltung der Oberteile. Dann folgt, als Zwischenschritt, ein Blick auf die Oberkörpergestaltung durch die Übergewänder Mantille, Visite und die Jacke. Bei diesem Schritt werde ich die Entwicklung des Mantels in den Blick nehmen. Am Schluss werde ich die zwei Punkte an den Kostümen – der Kombination von Jacke und Rock – zusammen führen.

Die Mehrteiligkeit von Kleidungsstücken habe ich zum einen als Zugang gewählt, da neben Erika Thiel⁵⁷² auch Ingrid Loschek⁵⁷³ diese Eigenschaft als entscheidenden Schritt in der Entwicklung des weiblichen Straßenkostüms bezeichnen⁵⁷⁴.

Das Tageskleid aus dem Jahr 1850/55 besteht aus einem Oberteil mit Ärmeln, einem ohne Ärmel und einem Rock. Aus Oberteil, Rock und Überrock setzt sich das Tageskleid von 1868/70 zusammen. Oberteil und Rock sind Bestandteile des Promenadenkleides von 1872, wie es auch bei dem zweiteiligen Tageskleid von 1875 der Fall ist. 1878/80 ist die Entstehungszeit des zweiteiligen Promenadenkleides aus Oberteil und Rock. Das Tageskleid aus hellgrauem Tuch, das um 1901 entstand, setzt sich aus Oberteil und Rock zusammen, das durch einen Gürtel vervollständigt wird. Aus Oberteil und Rock besteht das Trotteurkleid von 1905. Alle Objekte setzen sich demnach aus mindestens zwei Teilen zusammen.

⁵⁷¹ THIEL 1990, S. 363.

⁵⁷² Ebd.

⁵⁷³ LOSCHEK 1994, S. 319.

⁵⁷⁴ Auch HOLLANDER führt ihre Argumentationslinie über die Mehrteiligkeit – und bescheinigt dem Männeranzug dadurch, dass er das moderne Kleidungsstück per se ist... „Dieses Ideal bietet eine vollständige Hülle für den Körper, die dennoch aus separaten, in unterschiedlichen Lagen angeordneten Einzelteilen besteht. (...) „Die einzelnen Teile des Kostüms [hier ist der Männeranzug gemeint, R.L.] überlappen einander, statt aneinander befestigt zu sein.“ HOLLANDER 1997, S. 19. Und weiterhin: „Meine These ist, daß das maßgebliche Element der Modernität des Anzugs nicht die Verwendung eines einzigen Materials war (...) sondern die abstrakte dreiteilige Hülle“. Dies., S. 105.

Die Mehrteiligkeit lässt sich in erster Linie an der fehlenden Naht zwischen den Oberteilen und Röcken feststellen. Oberteile und Röcke sind also nicht fest aneinander genäht und sie könnten einzeln angezogen werden.

Doch schon bei der weiteren Betrachtung wird deutlich, dass diese Mehrteiligkeit nur schnitttechnisch angelegt ist, jedoch nicht real genutzt wird. Die Oberteile können erstens nicht abgelegt werden, weil darunter keine Bluse oder ähnliches getragen wird. Zum zweiten stehen die Saumabschlüsse an den Oberteilen und der Rockbund in einem engen, nicht auflösbaren Verhältnis. Der Bund der Röcke ist bei einem Rock gar nicht ausgearbeitet⁵⁷⁵ oder nur als Schlitz mit Hakenverschluss⁵⁷⁶ versehen, so dass der Rock nicht alleine getragen werden kann, denn in diesen Bereichen würde sonst die Unterkleidung sichtbar werden⁵⁷⁷. Dass dies nicht passiert, dafür sorgen zum Teil die als Schößchen gearbeiteten Saumabschlüsse der Oberteile⁵⁷⁸, zum Teil bildet ein Gürtel den Übergang zwischen Oberteil und Rock⁵⁷⁹. Das dreiteilige Tageskleid von 1868/70 verdeckt den Rockeinstieg mit Hilfe eines Überrockes. Einen besonderen Bezug zwischen Oberteil und Rock findet sich bei dem zweiteiligen Tageskleid von 1875. Dort hält das Oberteil in Höhe des Gesäßes sogar eine Tournurenraffung bereit. Die Raffung am Rock muss schnitttechnisch am Oberteil mit bedacht werden. Und zum dritten und letzten sind die gleichen Stoffe und Verzierungstechniken, die bei allen Kleidern verwendet wurden, ein Zeichen auf die Zusammengehörigkeit.

Insgesamt lässt sich sagen, dass sich in diesen Kleidern eine Mehrteiligkeit lediglich ankündigt. Sie wird noch nicht realisiert, denn die verbindenden Elemente überwiegen noch.

Bei den Oberteilen lässt sich eine Entwicklung der Form und Gestalt beobachten, die ähnliche Merkmale wie die zukünftigen Kostümjacken haben. Hierbei schaue ich mir besonders die Verschlüsse, die Ärmel und die

⁵⁷⁵ Bei dem Kleid von 1850/55.

⁵⁷⁶ So bei den Röcken von 1868/70, 1872, 1875 und 1878/80.

⁵⁷⁷ Auch variiert die Stelle, an der sich der Einstiegsschlitz befindet. Meist ist sie in der hinteren Mitte, doch bei dem Tageskleid von 1875 wird der Bund in der vorderen Mitte geschlossen. Bei dem Kleid von 1905 sind Druckknopf und Hakenverschluss an der Seite.

⁵⁷⁸ Beispielsweise bei dem Kleid von 1850/55. Dieses besitzt einen Schoßvolant, der sich um die gesamte Taille zieht. Das Kleid von 1868/70 hat rückwärtige Schößchen.

⁵⁷⁹ Bei dem Promenadenkleid von 1872 und dem Tageskleid von 1901.

Kragen an. Denn die Definition der Jacke enthält die drei Elemente. Bei der weiblichen Jacke handelt es sich um ein selbständiges Oberbekleidungsstück, das in der Länge taillen- bis hüftkurz und vorn zu öffnen und schließen ist⁵⁸⁰. Sie besitzt Ärmel, deren Form variiert, jedoch jedem Arm Bewegungsfreiheit gewährt. Der Halsabschluss kann mit verschiedenen Kragenformen gestaltet werden, die in der Zeit nach 1870 jedoch vielfach Kragen mit Revers aufwiesen, die ihr Vorbild im Männerjackett hatten⁵⁸¹.

Die zwei Oberteile des Tageskleides von 1850/55 besitzen noch keinerlei Anzeichen, die auf eine Jacke verweisen. Der Verschluss des Oberteils mit Ärmeln wird im Rücken mit Haken und Ösen geschlossen, die zusätzlich mit Schleifen verziert werden. Auch bei dem Oberteil ohne Arm befindet sich der Verschluss in Form einer Schleife am Rücken. Die Ärmel laufen in zwei Volantreihen aus. Der Abschluss am Hals ist rund, liegt glatt auf und hat keinen Kragen.

Das Tageskleid von 1868/70 hat in der vorderen Mitte einen Knopfverschluss. Die Ärmel sind dreiviertellang und trichterförmig, die mit einem Volant abgeschlossen werden. Der Hals und ein Stück vom Dekolleté liegt frei, da sie von einem trapezförmigen Ausschnitt mit Blendeneinfassung gerahmt werden.

Eine Knopfreihe, die über die gesamte vordere Mitte des Oberteiles läuft, bildet den Verschluss des Promenadenkleides von 1872. Gerade lange Ärmel umschließen die Arme. Der Hals wird von einer Stehleiste umfasst. Der hochgeschlossene Abschluss lässt nur den Hals sichtbar werden.

Das Tageskleid aus dem Jahre 1875 ist mit einer durchgehenden Knopfleiste in der vorderen Mitte hochgeschlossen. Die Ärmel verlaufen in gerader Linie von der Schulter bis zum Handgelenk. Am Saum haben sie aufgenähte Manschetten, die reine Schmuckfunktion besitzen und nicht real

⁵⁸⁰ LOSCHEK 1994, S. 268.

⁵⁸¹ Dies., S. 325.

umzulegen sind⁵⁸². Ein aufgenähtes Revers imitiert ein angeschnittenes, bewegliches Revers.

Der Knopfverschluss des Promenadenkleides von 1878/80 beginnt in der vorderen Mitte oben am Halsausschnitt und endet nach sechs Knöpfen. Danach wird die vordere Mitte durch ein plissiertes und verziertes Stoffstück verdeckt, was mit einem Hakenverschluss versehen ist. Der Ärmelverlauf ist glatt und schmal. Der Ärmelsaum ist mit verschiedenen Blenden geschmückt. Ein aufgenähter Pseudokragen umschließt den Hals. Bei dem Tageskleid von 1901 wird das Oberteil übereinandergelegt und von einem Gürtel gehalten, dadurch ist die Verschlussart, ob Knopf oder Haken, nicht sichtbar. Die Ärmel besitzen oben eine kleine Keulenform und werden nach unten hin schmaler. Den Hals umrahmt ein V-förmiger Ausschnitt. Am Dekolleté ist ein Einsatz aus Spitze, der zum Hals hochgezogen wird und eng anliegt.

Das Oberteil des Trotteurkleides von 1905 wird mit Druckknöpfen und Haken verschlossen, wobei diese Verschlüsse verdeckt unter dem bestickten Mittelteil liegen. Die Ärmel sind in leichter durchgängiger Keulenform geschnitten und werden am Saum durch ein breites Bündchen zusammengenommen. Das Oberteil ist am Hals hochgeschlossen und eine Stehkragenleiste umfasst ihn.

Zusammenfassend lässt sich bei den Verschlüssen feststellen, dass sie sich in den ersten Jahren in der rückwärtigen Mitte befinden und verziert sind. In den 1870er Jahren rücken sie nach vorne und ziehen durch die sichtbare Knopfleiste eine klare vertikale Linie, was sich am deutlichsten bei dem Tageskleid von 1875 zeigen lässt. Danach sind die Verschlüsse an den untersuchten Objekten nur noch teilweise zu sehen, um dann verdeckt zu werden und zu verschwinden.

Trichterförmig und mit Volantreihen versehen sind die Ärmelformen der beiden ersten Objekte. Die nächsten drei Kleidungsstücke sind gerade, glatt und schmal geschnitten und schließen mit Manschetten oder Blenden zum Arm hin ab. Die letzten zwei Objekte besitzen keulenförmige Ärmel.

⁵⁸² Die gleichen aufgenähten oder markierten Stulpen und Manschetten gibt es zu dieser Zeit auch bei den Obergewändern in der Männerkleidung. LOSCHEK 1994, S. 105. Also auch bei den Männern findet sich diese schmückende Funktion.

Bei den Kragenformen zeigt sich zu Beginn nur eine Gestaltung des Ausschnittes, der sich enger oder weiter um den Hals legt. Die Kleidungsstücke der 1870er Jahre haben Kragen und Revers, wenn sie auch in beiden Fällen nicht als bewegliche, sprich umlegbare Form verarbeitet wurden.

Wenn alle drei Merkmale zusammen genommen werden, lässt sich feststellen, dass die Oberteile am Anfang der Oberkörpergestaltung eines Kleides entsprechen, dann verändern sie sich und nähern sich der Struktur einer Jacke an, um dann um 1900 wieder Eigenschaften von Kleidern zu zeigen.

Im folgenden Abschnitt betrachte ich die Oberkörpergestaltung durch die Mantille aus den 1850er Jahren, die Visite von 1885 und die kurze Jacke von 1895, die als Übergewänder genutzt wurden.

Die Mantille von 1850-1860 besitzt den charakteristischen Schnitt aller umhangartigen Kleidungssteilen. Kreisrunde Formen, wie bei dem Berliner Objekt, oder viereckige Formen machen keine oder wenige schnitttechnische Konzessionen an die Körperformen, denn sie werden nur um den Körper gelegt. Knopf- oder Hakenverschlüsse waren eher selten⁵⁸³. Zum Teil wurden sie mit den Händen zusammengehalten oder bei manchen Schnittvariationen wurden die vorn lang herabhängenden Stoffteile gekreuzt und im Rücken zusammen gebunden⁵⁸⁴. Bei der Mantille finden sich in der Mitte der beiden Vorderteile in Taillenhöhe viele Nadeleinstiche, was vermuten lässt, dass sie an dieser Stelle mit einer Brosche oder ähnlichem geschlossen wurde. Die Mantille besitzt in ihrer Umhangform keine Ärmel. Der Halsausschnitt bildet ein Dreieck und die Kanten sind mit einem Posamentenband eingefasst.

Die Visite wird in Brusthöhe mit einem Haken verschlossen. Dieser ist jedoch nicht sichtbar, da er unter der Fransenkante verschwindet. Bei der besonderen Gestaltung der Arme, wie sie bedeckt werden bzw. unter dem Kleidungsstück hervorkommen, lässt sich kein ausgearbeiteter Ärmel erkennen, der beiden Armen Bewegungsfreiheit gibt. Die am Hals

⁵⁸³ LOSCHEK 1994, S. 352.

⁵⁸⁴ Ebd.

abschließende Borte ist etwas hochgezogen und wird zu einem kleinen Stehkragen. Dieser umrundet den Hals, lässt ihm aber noch Spielraum zur Bewegung.

Beide Kleidungsstücke haben keine durchgehende Verschlusslösung, es fehlt die Ausarbeitung der Ärmel und es lässt sich auch mehr von Ausschnittgestaltung als von Kragenformen sprechen. Die zwei Objekte sind Beispiele für den Entwicklungsbedarf, den Erika Thiel folgendermaßen beschreibt:

„Da Capes, Umhänge, Schals und andere Obergewänder, die mit den Händen zusammengehalten wurden, für die moderne Frau zu unpraktisch waren, suchte die Mode ihre Vorbilder für den Frauenmantel ebenfalls bei der Männerkleidung.“⁵⁸⁵

Die Kostümhistorikerin betrachtet hier ausschließlich die mangelnden Verschlussformen und führt den Entwicklungsschritt weiter zum Mantel, der zwischen 1870 und 1890 in die Frauenkleidung eingeht.

Die fehlende Ausarbeitung der Ärmel und das Finden einer Lösung lässt sich wiederum mit Ingrid Loscheks Feststellung verbinden, dass zum Ende der 1870er Jahre⁵⁸⁶ der Paletot⁵⁸⁷, im Herrenschnitt und mit einer klaren Ärmelform, als wadenlanger Frauenmantel in die weibliche Straßenkleidung einging⁵⁸⁸.

Nicht nur Thiel zieht, wie oben beschrieben, eine Entwicklungslinie von den Umhängen zum Mantel, sondern auch Loschek sieht die Mäntel als direkte Nachfolger von verschiedenen Übergewändern und zählt sie unter dem Begriff Mantel auf, ohne sie explizit auf ihre Form hin zu befragen⁵⁸⁹.

Auch ich sehe die Verbindungslinien zwischen den verschiedenen Umhangformen und dem Mantel. Doch noch eine zweite Entwicklungslinie lässt sich feststellen; die Ausbildung zur Jacke. Mit dem Blick auf die Verschlussformen, die Ausarbeitung der Ärmel und die Gestaltung des Halsausschnittes durch Kragen und Revers gibt es nur noch den

⁵⁸⁵ THIEL 1990, S. 364.

⁵⁸⁶ LOSCHEK 1994, S. 348.

⁵⁸⁷ Dies., S. 367.

⁵⁸⁸ Dies., S. 348, Abb. 374.

⁵⁸⁹ Dies., S. 348.

Längenunterschied zwischen Jacke und Mantel⁵⁹⁰. Mit dieser Erweiterung kann die Entwicklungslinie ausgehend von den Mantillen und Umhängen einmal zum Mantel, zum anderen aber auch zur Jacke führen.

Das dritte Objekt, was als einzelnes Übergewand getragen werden kann ist die taillenkurze Jacke aus den Jahren um 1895. Verschluss wird die Jacke mit einer verdeckten Haken-Ösen-Leiste. Die Ärmel sind an der Kugel tief gefältelt und bilden eine Keulenlinie. Bis zum Handgelenk verlaufen sie dann in gemäßigter Enge. Die Jacke besitzt keinen Kragen und kein Revers, sondern sie ist am Hals leicht hochgeschnitten, wodurch ein spitzer kleiner Ausschnitt entsteht.

Durch diese Gestaltungsmerkmale und die Kürze der Jacke scheint dieses Objekt eher den Oberteilen der mehrteiligen Straßenkleider zuzuordnen sein. Der Unterschied zu den Straßenkleidern besteht darin, dass bei der Jacke die angelegte Mehrteiligkeit genutzt werden kann.

An den zwei Kostümen von 1900 und 1905 wird der Argumentationsgang zusammengeführt.

Beide Kostüme bestehen aus Jacke und Rock, die klar voneinander getrennt sind. Die Jacke kann abgelegt werden. Der Rock ist nicht auf ein bedeckendes Oberteil angewiesen, der Rockbund ist ausgearbeitet. Jacke und Rock können sich bei einer Bewegung des Körpers unabhängig voneinander verschieben, um sich nach der Bewegung wieder zu ordnen und in den Ausgangszustand zurück zu gehen.

Beide Kostümjacken haben eine durchgängige Knopfleiste, so dass die Kleidung nicht mehr mit den Händen zusammengehalten werden muss oder an einigen Stellen aufklafft. Die vertikale Linie strukturiert zudem die Vorderseite.

Die Arme sind nicht mehr unter der Kleidung verborgen oder müssen ungeschützt durch eingeschnittene Schlitze gesteckt werden. Eine ausgearbeitete Kugel gibt dem Armansatz Platz zum Hineinschlüpfen,

⁵⁹⁰ Interessanterweise finden sich in den durchgesehenen Kostümllexika bei der Begriffserklärung von Mantel keine Angaben über die Länge. Bei der Jacke ist das der Fall, die Loschek mit „taille- bis hüftkurz“ beschreibt. LOSCHEK 1994, S. 268.

macht die Arme als selbständige Extremitäten sichtbar und lässt ein Agieren zu. Der röhrenartige Schnitt erzeugt eine geschlossene Linie, die diese Autonomie unterstreicht.

Die Kragenform ermöglicht zum einen ein freies Um-Sich-Schauen. Zum anderen kann er bei Bedarf umgeklappt werden.

Der gesamte Jackenschnitt folgt dem Körper, engt ihn aber nicht ein. Abnäher und funktional gesetzte Nähte schaffen ein ausreichendes Bewegungspotential des Oberkörpers. Somit werden die Nähte nicht als Schmuckelemente gesetzt, sondern sind konstruktiv und notwendig. Hinzu kommt, dass die Kostüme aus Wolle gearbeitet sind, die mit ihrer zurückgenommenen Oberflächengestaltung und ihrer Glanzlosigkeit die klare Struktur des Schnittes unterstreicht.

Die Veränderungen in der weiblichen Straßenkleidung zwischen 1850 und 1905 lassen sich in drei Linien nachzeichnen. Die eine Linie umfasst die Straßenkleider. Am Anfang orientieren diese sich an Kleiderstrukturen und gestalten Verschlüsse, Ausschnitt und Ärmel in dieser Weise. In den 1870er Jahren fließen Gestaltungsformen von Jacken ein. In den Straßenkleidern um 1900 entspricht das Aussehen der Oberteile wieder Kleidern.

Auf der zweiten Linie befinden sich die Übergewänder, bei denen sich aus den Umhangformen zum einen die Jacke, zum anderen der Mantel entwickelt. Die Jacke von 1895 steht zwar als Einzelstück in dieser Linie, doch in ihrer Gestaltung lässt sich auch eine Verbindung zu den Oberteilen der Straßenkleider ziehen.

Auf der dritten und letzten Linie können die Kostüme eingetragen werden. Im Hinblick auf die Kostüm-Jacke lässt sich eine Verbindung zur zweiten Linie herstellen. Der Rockschnitt vereinfacht sich und steht im Zusammenhang mit den Röcken der Straßenkleider.

1905 stehen der Frau verschiedene Möglichkeiten offen, wie sie sich auf der Straße kleiden kann. Zum einen bestehen die Straßenkleider weiter und können mit Jacke oder Mantel kombiniert werden. Zum anderen steht der Frau das Kostüm zur Verfügung in seiner fest definierten Form aus Jacke und Rock.

III Fazit

Das Ziel dieser Untersuchung war es, eine Geschichte von Bewegung auf dem Höhepunkt der Moderne um 1900 in und durch Kleidung, speziell weiblicher Straßenkleidung, zu schreiben.

Kleidung wurde dabei als eine Objektsorte betrachtet, die gerade in ihrer Materialität, in Schnitt und Stoff die Jahre zwischen 1850 und 1914 textil mitgestaltet.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts war die vornehmliche Auseinandersetzung der Menschen die mit Bewegung, die sich zudem beschleunigte und an Geschwindigkeit zunahm. Deutlich zutage trat diese Dynamisierung in der Stadt.

Kleidung gestaltet diese Auseinandersetzung maßgeblich mit, als bewegliche Hülle des Körpers und als Alltagsobjekt, das auf der Straße, bei der Promenade, in Bus und Pferdekutsche getragen wird. Über Kleidung wird Bewegung mit allen Sinnen wahrnehmbar. Denn der Schnitt von Kleidung verändert und beeinflusst die Gestalt und Proportionen des Körpers und zeigt Bewegungsmöglichkeiten auf. Die Stoffqualität lässt sich ertasten, ist hörbar und wird durch sein Gewicht spürbar. In der Bewegung wird der Eigenwert eines Gewebes, einer Verzierungstechnik oder einer gesetzten Naht erfahrbar.

Die Objektbeschreibungen und Analyse der visuellen Bewegungsqualitäten der Kleidung standen am Anfang. Bei dem Blick auf die Kleiderbreite im Verhältnis zum Körper, ließ sich eine Verringerung feststellen. Die Kleidung näherte sich zwischen 1850 und 1900 dem Körper immer weiter an und verringerte damit sein räumliches Volumen. Um 1900 lässt sich die stärkste Näherung der Kleidung an den Körper erkennen. Im Kostüm entfernt sich die Kleidung wieder vom Körper, so dass dieser in seinen Formen erkannt wird und sich bewegen kann.

Der Rock ist das maßgebende Kleidungsstück, das das Breitenverhältnis zwischen Körper und Kleidung bestimmt. In dem Betrachtungszeitraum

verändert sich zwar die Breite des Rockes, aber die grundsätzliche Form, die den Körper als einbeinig darstellt⁵⁹¹, bleibt konstant. Hinsichtlich der optischen Gestalt divergiert somit die als einbeinig erscheinende Rockform mit der realen Zweibeinigkeit des menschlichen Körpers. Und in dieser Folge muss von einer Einschränkung der realen Bewegungsmöglichkeit gesprochen werden.

Die Mobilitätsanalyse der Objekte wies die gesamte Bandbreite der fünf unterschiedlichen Bewegungsstrukturen auf. Der Großteil der Kleidungsbewegungen ließ sich jedoch im Bereich der schwachen Bewegungen abzeichnen. Der Anteil der primären Bekleidungsbewegungen fiel gering aus. Auch hier zeigt das Ergebnis, dass starke primäre Kleidungsbewegungen fehlen und damit die visuelle Wahrnehmung von realer Bewegungsmöglichkeit begrenzt ist. Bei dieser Analyse wurde zudem deutlich, dass jedes Objekt einen eigenen Bewegungscharakter aufwies und sich somit keine durchgängige Entwicklungslinie darstellen lässt.

Da mit dem gewählten Ansatz, sich der Kleiderbewegung über das textile Material, die stofflichen Qualitäten und die nähtechnische Herstellungsweise zu nähern, eine ausschließliche optische Gestaltanalyse zu kurz gegriffen hätte, wurden nachfolgend die aussagestärksten textilen Eigenschaften der Kleidungsobjekte, die sich in Bewegung zeigen, beleuchtet.

Mit der voluminösen Krinoline wurde Raum und dessen Aneignung thematisiert und problematisiert. Ein vergleichender Blick auf den geringen Raumannspruch der zeitgenössischen männlichen Kleidung zeigt, dass die körpernahe Form von Jackett und Hose⁵⁹² keinerlei Provokation bedeutet. Doch in der textilen Raumeinnahme durch die Krinoline, die den Mann scheinbar verdrängt, wird eine Beschäftigung mit dem Raum angestoßen. Auf diese Weise wird mit der Krinoline im Sinne von Martina Löw⁵⁹³ ein textiler Beitrag zur Konstituierung von Raum geleistet.

⁵⁹¹ HEIMANN 1992, S. 195.

⁵⁹² THIEL 1990, S. 333, Abb. 596.

⁵⁹³ LÖW 2001, hierzu S. 131 und S. 272, Punkt 4.

An dem Einsatz von Seide in Straßenkleidung ließ sich die Hörbarkeit von Stoff in der Bewegung untersuchen und feststellen, dass Seidenkleidung die Geräuschkulisse der Großstadt mit gestaltet hat. In gleicher Weise gilt das für den Glanz von Seidenstoffen. Beide Qualitäten verschwinden bis 1914 weitestgehend aus dem Stadtraum, denn der Wollstoff aus denen die Kostüme gearbeitet sind, besitzt diese Stoffeigenschaften nicht.

Die Verringerung des Kleidervolumens nach 1870 zeigt Kleiderbewegung als eine Mischung aus Raumqualität und Stoffbewegung. Das kleiner gewordene Volumen verschiebt sich auf die Rückseite des Körpers. Die charakteristische Kleidergestalt wird nur im Profil erkennbar. Der Körper befindet sich nun am vorderen Rand der Kleidung und tritt in der Motion als Motor der Kleiderbewegung deutlich hervor. Die Kleiderbewegung erhält einen Ausdruck von Hinterher-Gehen, Nachfolgen. Gesteigert wird dies in der Schleppe, deren Stoffbewegung ebenfalls als ein Nach-Sich-Ziehen, ein Nach-Schleppen beschrieben werden kann. Hierin sehe ich eine Beschleunigungszunahme in der Kleiderbewegung.

In den verschiedenen Faltenformationen im Promenadenkleid von 1878/80 ist diese Beschleunigungszunahme nicht mehr zu beobachten. Das Bewegungspotential der Falte wird zum einen durch das Justieren und Festnähen als Draperie ausgelöscht. Zum anderen behindern sich die Falten in ihrer Vielfalt, ihrer Schichtung und in den unterschiedlichen Richtungen ihres Falles gegenseitig und heben das Bewegungspotential auf. Und ein drittes zeigt sich an dem Objekt: Die Faltenvielfalt wird als Bewegungsmöglichkeit ausgestellt.

Bei der Untersuchung der drei Übergewänder konzentrierte sich der Blick auf die Motionen des Armes und die Gestaltung des Ärmels. Die Entwicklung vom ärmellosen Umhang zum ausgearbeiteten Ärmel, der eine eigene Formensprache in der Gestaltung der Schulterpartie beibehält und nicht die Röhrenform des männlichen Jackenärmels übernimmt, verweist auf ein Beschleunigungspotential. Dieses Potential dient jedoch nicht der

Armbewegung, die im Hin- und Herpendeln das Gehen begleitet, sondern wird zur erlernbaren Körpertechnik des Kleiderraffens verwendet und kümmert sich um das richtige Halten des Rockes.

Mit der Betrachtung von Armbewegung und Ärmelentwicklung wurde aber auch der Anteil der Arme an Bewegung in den Vordergrund gestellt, der oft als sekundär hinter Überlegungen zur Beinbewegung zurücktritt.

In den zwei Kleidern, die um 1900 entstanden, wird an dem Körper-Kleid-Verhältnis deutlich, dass mit dem Heranrücken der Kleidung an den Körper nicht per se ein größerer Bewegungsspielraum gewährleistet ist. Der Schnitt schafft eine ornamentale bewegte Kleiderlinie, die durch verschiedene Verzierungstechniken unterstrichen wird, doch sie kann real nicht genutzt werden: Die statischen Grundgesetze des Körpers werden ausgehebelt.

Die klare Trennung von Jacke und Rock im Kostüm macht dieses Kleidungsstück variabel. In der Form der Jacke findet eine Angleichung an das männliche Jackett statt. Der Rock bleibt in seiner einbeinig erscheinenden Form bestehen. Die ausschließliche Verwendung von Wolle prägt die Kleiderbewegung durch die Faserqualität von Elastizität und Plastizität. Begleitet wird die Kleiderbewegung von Stickereien, wodurch die klare Linie, die durch Schnitt und Stoff geprägt, wieder etwas zurückgenommen wird.

Abschließend ließ sich eine Entwicklung der Straßenkleidung nachzeichnen, die über den mehrteiligen Aufbau der Kleidungsstücke und die Gestaltungsformen der Oberteile führte. Auf der Ebene der textilen Herstellung konnten somit die Überlegungen von Thiel, Loschek und Ellwanger untermauert werden, die die Formierung weiblicher Straßenkleidung schon in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts verorten.

Die Ergebnisse aus der Betrachtung von Kleidung und Bewegung lassen sich nicht als kontinuierliche Entwicklung lesen, bei der eine Stoffwahl, eine Form des Zuschnittes direkt an die vorhergehende anschließt. Es lässt sich keine durchgängige Linie erkennen, die von der voluminösen Krinolinenform, die mehr Platz einnimmt als Beweglichkeit ermöglicht, zum Kostüm führt, das Körperbewegung zulässt.

Diese fehlende Kontinuität kann als Manko gedeutet werden. Anne Hollander geht in ihrer Publikation „Anzug und Eros“⁵⁹⁴ diesen Weg⁵⁹⁵. Sie beschreibt darin den männlichen Anzug als Vorbild für moderne Kleidung, stellt damit die männliche Entwicklungslinie in den Mittelpunkt und erklärt diese zur absoluten und richtigen Form von Kleidung und Bewegung in der Moderne.

Dabei gehen jedoch Differenzierungen verloren. Es wird zum einen eine Polarität zwischen Frauen und Männerkleidung aufgebaut, die sich scheinbar kontinuierlich durchzieht. Für den Zeitraum zwischen 1850 und 1870 trifft das zu. In dieser Zeit unterschied sich die Kleidung von Frauen und Männern hinsichtlich des Zuschnittes, der Stoffwahl, der Verzierungstechniken grundsätzlich⁵⁹⁶. Doch ab diesem Zeitpunkt näherte sich die Kleidung beider Geschlechter wieder an, was gerade in der weiblichen Straßenkleidung an der Gestaltung der Oberteile deutlich geworden ist. Zum anderen wird durch den ausschließlichen Blick auf die Männerkleidung als moderne Kleidung die angelegte, aber erst später vollständig genutzte Mehrteiligkeit in der weiblichen Straßenkleidung übersehen.

Diese fehlende Kontinuität lässt sich aber auch als Gewinn deuten. Jedes einzelne Kleidungsstück ist auf besondere Weise durch seinen Schnitt und Stoff ein textiler Beitrag zum Verständnis von Bewegungswahrnehmung im ausgehenden 19. Jahrhundert. Denn Bewegung wurde von den

⁵⁹⁴ HOLLANDER 1997.

⁵⁹⁵ Auch Wilson beschreibt das Verhältnis zwischen männlicher und weiblicher Kleidung in der Zeit zwischen 1830 und 1900 als ein weibliches Hinterherhinken. WILSON 1989, S. 43.

⁵⁹⁶ ELLWANGER 1998, S. 36.

Zeitgenossen nicht nur als kontinuierlicher, dynamischer Prozess wahrgenommen, sondern auch in der Unterbrechung und im Stillstand⁵⁹⁷. In den untersuchten Kleidungsstücken werden Beschleunigungsformen aber auch Bewegungshindernisse und Unterbrechungen im Stoff und Schnitt wahrnehmbar: Als Raumnahme durch die Krinoline, im Geräusch, als Seidenglanz, in der Falte, die zur stillgestellten Draperie wird, im Kleiderschnitt, der den Körper zum geschwungenen Ornament formt.

Bewegung ist der zentrale und fundamentale Begriff des 19. Jahrhunderts und in der Beschäftigung mit diesem Begriff ging es, wie Sigfried Giedion formuliert, immer wieder um „das Einfangen von Bewegung“⁵⁹⁸. In dieser Arbeit wurde mit Blick auf weibliche Straßenkleidung das Einfangen als Einkleidung von Bewegung untersucht.

⁵⁹⁷ KLEIN 2004, S. 11.

⁵⁹⁸ GIEDION 1982, S. 37.

Anhang und Quellenmaterial

Literaturverzeichnis

ADAMS 1862

Adams, Rudolph: Die Farben-Harmonie in ihrer Anwendung auf die Damentoilette. Leipzig 1862.

AHO o.J. (1902)

Aho, Juhani: Einsam. Novelle. (1890 erschienen. 1902 auf deutsch). In: Meisternovellen nordischer Autoren. 11 Novellen von Aho, Bauditz, Björnson, Gunnarsson, Jacobsen, Kielland, v. Kohl, Skram, Levin, Malling und Michaelis. Übersetzt und mit biographischen Notizen versehen von Mathilde Mann. Berlin o.J. (1920er Jahre).

AMTMANN 1993

Amtmann, Juliane: Mode und Moral. Ästhetik und soziale Normen der bürgerlichen Gesellschaft im Spiegel der literarischen Darstellung der Kleidermode des 19. Jahrhunderts. Hamburg 1993.

ANDERSEN, SPELSBERG 1990

Andersen, Arne; Spelsberg, Gerd (Hg.): Das blaue Wunder: Zur Geschichte der synthetischen Farben. Köln 1990.

ASENDORF 1989

Asendorf, Christoph: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900. Werkbund Archiv Band 18. Gießen 1989.

BANDMANN 1969

Bandmann Günter: Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials. In: Städel Jahrbuch. Neue Folge. 2. Ernst Holzinger, Anton Legner (Hg.). München 1969. S. 75-100.

BANDMANN 1971

Bandmann, Günter: Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhundert. In: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. Band 1. Frankfurt/M. 1971. S. 129-157.

BARNES, EICHER 1992

Barnes, Ruth; Eicher, Joanne B. (Hg.): Dress and Gender. Making and Meaning in Cultural Contexts. Oxford 1992.

BARTHES 1985

Barthes, Roland: Die Sprache der Mode. Frankfurt/M. 1985.

BARTH-SCALMANI, FRIEDRICH 1995

Barth-Scalmani, Gunda; Friedrich, Margret: Frauen auf der Wiener Weltausstellung von 1873. Blick auf die Bühne und hinter die Kulissen. In: Brigitte Mazohl-Wallnig (Hg.): Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert. Wien, Köln, Weimar 1995. S. 175-232.

BASLER 1929

Basler, Adolf: Das Gehen und seine Veränderung durch verschiedene Umstände auf Grund experimenteller Untersuchungen. Canton 1929.

BAUDELAIRE (1996) 1863

Baudelaire, Charles: Das Schöne, die Mode und das Glück. Constantin Guys, der Maler des modernen Lebens. (1863) Deutsch von Max Bruns. Schriften zur Kunsttheorie IV. Hein Stünke (Hg.). Berlin 1996. (1863).

BAUSINGER, KOHLMANN 1985

Bausinger, Hermann; Kohlmann, Theodor (Hg.): Großstadt. Aspekte empirischer Kulturforschung. (24. Deutscher Volkskunde-Kongress. Berlin 1983.) Berlin 1985.

- BAZAR 1863**
Der Bazar. Illustrierte Damen-Zeitung. Berlin 1863.
- BAZAR 1864(a)**
Der Bazar. Illustrierte Damen-Zeitung. Nr. 9. 1. März 1864. Berlin 1864.
- BAZAR 1864(b)**
Der Bazar. Illustrierte Damen-Zeitung. Nr. 37. 1. Oktober 1864. Berlin 1864.
- BEARD 1881**
Beard, George Miller: „Die Neurasthenie“ (Nervenschwäche), ihre Symptome, Natur, Folgezustände und Behandlung. Leipzig 1881.
- BECKER 2007**
Becker, Christian (Hg.): Perspektiven textiler Bildung. Hohengehren 2007.
- BEMÄNTELT UND KOSTÜMIERT 1991**
„bemäntelt“ und „kostümiert“. 100 Jahre Straßenkleidung. Museum für Angewandte Kunst Köln (Hg.). Ausstellungskatalog. Köln 1991.
- BENJAMIN 1997**
Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. 1. und 2. Band. Rolf Tiedemann (Hg.). Frankfurt/M. 1997.
- BENSON, ESTEN 1996**
Benson, Elaine; Esten, John: Unmentionables. A brief History of Underwear. New York 1996.
- BERNARD 2006**
Bernard, Andreas: Die Geschichte des Fahrstuhls. Über einen beweglichen Ort der Moderne. Frankfurt/M. 2006.
- BERTSCHIK 2005**
Bertschik, Julia: Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945). Köln, Weimar, Wien 2005.
- BINDER 1999**
Binder, Beate: Elektrifizierung als Vision. Zur Symbolgeschichte einer Technik im Alltag. Tübingen, 1999.
- BINDER 2001**
Binder, Beate: Die elektrifizierte Stadt. In: Unbedingt modern sein. Elektrizität und Zeitgeist um 1900. Rolf Spilker (Hg.). Ausstellungskatalog. Bramsche 2001. S. 62-75.
- BOEGLE 1885**
Boegle, Carl: Über den Mechanismus des menschlichen Ganges und die Beziehungen zwischen Bewegung und Form. München, 1885.
- BOEHN 1963(a)**
Boehn, Max von: Die Mode. Menschen und Mode im 19. Jahrhundert. Band 7. 1843 – 1878. 2. Auflage. München 1963.
- BOEHN 1963(b)**
Boehn, Max von: Die Mode. Menschen und Mode im 19. Jahrhundert. Band 8. 1878 – 1914. 3. Auflage. München 1963.
- BÖNSCH 2001**
Bönsch, Annemarie: Formengeschichte europäischer Kleidung. Gabriela Kist (Hg.). Band 1. Konservierungswissenschaft, Restaurierung, Technologie. Wien, Köln, Weimar 2001.
- BOENSCH 1983**
Boensch, Bruno: Das Magische und das Schöne. Zur Symbolik von Objekten und Handlungen. Stuttgart – Bad Cannstatt, 1983.
- BÖTH 1988**
Böth, Gitta: Kleidungsforschung. In: Rolf W. Brednich (Hg.): Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. Berlin 1988. S. 153-169.

BÖTH, MENTGES 1985

Böth, Gitta; Mentges, Gaby: Auswahlbibliographie zu Themen der Kleidungsforschung unter besonderer Berücksichtigung methodischer Fragestellungen. In: Helmut Ottenjann (Hg.): Mode, Tracht, regionale Identität. Kleidungsforschung heute. Cloppenburg 1985. S. 193-198.

BÖTH, MENTGES 1989

Böth, Gitta; Mentges, Gaby (Hg.): Sich kleiden. (Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung. Neue Folge der Hessischen Blätter für Volkskunde. Band 25.) Marburg 1989.

BOHNSACK 1981

Bohnsack, Almut: Spinnen und Weben. Entwicklung von Technik und Arbeit im Textilgewerbe. Reihe: Deutsches Museum, Kulturgeschichte der Naturwissenschaften und der Technik. Reinbek bei Hamburg 1981.

BOHM 1873

Bohm, J.: Die Schafzucht nach ihrem jetzigen rationellen Standpunkt. 1. Teil: Die Wollkunde. Berlin 1873.

BORN 1942

Born, Wolfgang: Die Krinoline. In: CIBA-Rundschau. Nr. 58. 1942. S. 2121-2133.

BOVENSCHEN 1991

Bovenschen, Silvia: Die Listen der Mode. Frankfurt/M. 1991.

BRADFIELD 1983

Bradfield, Nancy: Costume in detail: women's dress 1730-1930. London 1983.

BRANDSTETTER 1998

Brandstetter, Gabriele: Spiel der Falten. Inszenierte Plissees bei Mariano Fortuny und Issey Miyake. In: Gertrud Lehnert (Hg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität. Dortmund 1998. S. 165 – 193.

BRAUNE, FISCHER 1895ff

Braune, Wilhelm; Fischer, Otto: Der Gang des Menschen. Band 1–5. Leipzig 1895ff.

BREUSS 1991

Breuss, Susanne: Der Stoff aus dem die Kleider sind. Aspekte der Kleidermaterialien. In: Kleider und Leute. Vorarlberger Landesausstellung 1991. Redaktion: Markus Barnay. Bregenz 1991. S. 68-81.

BREWARD 1995

Breward, Christopher: The Culture of Fashion: A New History of Fashionable Dress. (Studies in design and material culture.) Manchester, New York 1995.

BRINGEMEIER 1985

Bringemeier, Martha: Mode und Tracht. Beiträge zur geistesgeschichtlichen und volkskundlichen Kleidungsforschung. Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland. Heft 15. Gerda Schmitz (Hg.). Münster 1985. S. 95-107.

BUXBAUM 1987

Buxbaum, Gerda: Die Falte – funktionelles und dekoratives Gestaltungsmittel der Mode (1850-1986). In: Die Falte. Ein Konstitutivum menschlicher Bekleidung? Hochschule für Angewandte Kunst Wien (Hg.). Wien 1987. S. 163-178.

CHAUMETTE 1995

Chaumette, Xavier: Le costume tailleur. La culture vestimentaire en France aux XIXème et XXème siècle. Paris 1995.

CLAYTON-GOUTHRO 1996

Clayton-Gouthro, Cecile: Social Commentary in Nineteenth Century Crinoline Cartoons from Punch. In: Dress. The Annual Journal of the Costume Society of America. Volume 23. 1996. S. 63-74.

CROSSICK, JAUMAIN 1999

Crossick, Geoffrey; Jaumain, Serge (Hg.): Cathedrals of Consumption. The European Department Store, 1850-1939. (The History of Retailing and Consumption). Aldershot u.a. 1999.

CUNNINGTON 1992

Cunnington, C. Willett; Cunnington, Phillis: The History of Underclothes. Mineola, N.Y. 1992.

DOEHNER, REUMUTH 1964

Doehner, Herbert; Reumuth, Horst (Hg.): Wollkunde. Berlin, Hamburg 1964.

D'ORCHAMPS 1905

Baronin d'Orchamps: Die Geheimnisse der Frau. Berlin 1905.

DÜRING-OETKEN 1896

Düring-Oetken, Helene von: Zu Hause, in der Gesellschaft und bei Hofe. Berlin 1896.

DUDEN 2000

Duden. Das große Fremdwörterbuch. 2. Neu bearbeitet und erweiterte Auflage. Hg. Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2000.

EBHARDT 1881

Ebhardt, Franz: Der gute Ton in allen Lebenslagen. Ein Handbuch für den Verkehr in der Familie, in der Gesellschaft und im öffentlichen Leben. 5. neu durchgesehene und ergänzte Auflage. Berlin 1881.

EICHBERG 1973

Eichberg, Henning: Der Weg des Sports in die industrielle Zivilisation. Baden-Baden 1973.

EICHBERG 1978

Eichberg, Henning: Leistung, Spannung, Geschwindigkeit. Sport und Tanz im gesellschaftlichen Wandel des 18. und 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1978.

EL-GEBALI-RÜTER 1999

El-Gebali-Rüter, Traute (Hg.): Textile Sachkultur erschließen: Beiträge aus Forschung, Lehre und Schulpraxis. Baltmannsweiler 1999.

ELLWANGER 1991

Ellwanger, Karen: Blinde Flecken in der Bekleidungsforschung? In: Fächergruppe Designwissenschaft (Hg.): Lebens-Formen. (HdK-Materialien, Schriftenreihe der Hochschule der Künste) Berlin 1991. S. 91-101.

ELLWANGER 1992

Ellwanger, Karen: Bekleidung und Mobilität: Mobilität und Geschwindigkeit in der Modetheorie der Moderne. In: Bettina Heinrich u.a. (Hg.): Gestaltungsspielräume. Frauen in Museum und Kulturforschung. (Tübinger Vereinigung für Volkskunde) Tübingen 1992. S. 161-176.

ELLWANGER 1998

Ellwanger, Karen: Bekleidung im Modernisierungsprozeß. Frauen, Mode, Mobilität. (Diss. Universität Dortmund). Essen 1998.

ELLWANGER 2000(a)

Ellwanger, Karen: Wolle macht Männern Mut. Einige Aspekte der Verwendung und Bedeutungszuschreibung von Wollstoffen in der Bekleidung. In: Im Zeichen des Schafes. Hg. von d. Museen d. Stadt Delmenhorst. Redaktion: Gerhard Kaldewei. Ausstellungskatalog. Oldenburg 2000. S. 123-128.

ELLWANGER 2000(b)

Ellwanger, Karen: Einige Anmerkungen zum Konzept „Textile Sachkultur“ an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. In: ... textil ... Wissenschaft Forschung Unterricht. Heft 2/2000. (71. Jg.). S. 61-63.

ELLWANGER 2003

Ellwanger, Karen: Die Kontur der Moderne. Konstruktionen geordneter Bewegung und kontrollierter Geschwindigkeit in der Kleidungsreform der 1920er Jahre. In: Patricia Brattig (Hg.): *femme fashion 1780-2004. Die Modellierung des Weiblichen in der Mode.* Stuttgart 2003. S. 84–97.

ELLWANGER 2007

Ellwanger, Karen: Textilwissenschaft und Materielle Kultur. Zur Geschichte universitärer Lehrerinnen- und Lehrerbildung an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. In: Becker, Christian (Hg.): *Perspektiven textiler Bildung.* Hohengehren 2007. S. 27-32.

ELLWANGER, HEIMANN, SCHAAL 1987

Ellwanger, Karen; Heimann, Ingrid; Schaal, Andre: Aus Stoff und Stein. Zum Verhältnis von Bekleidung und Architektur. In: *Bauwelt* 46. Dezember 1987. S. 1701 – 1717.

EWING 1978

Ewing, Elizabeth: *Dress and Undress. A history of women's underwear.* London 1978.

FALKE 1858

Falke, Jacob von: *Die deutsche Trachten- und Modenwelt. Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte. Erster und zweiter Theil. (Deutsches Leben. Eine Sammlung abgeschlossener Schilderungen aus der deutschen Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Culturgeschichte und der Beziehungen zur Gegenwart. Erster Band.)* Leipzig 1858.

FALKE 1878

Falke, Jacob von: *Costüm und Mode in ästhetisch-kritischer Schilderung.* In: Ders. *Zur Cultur und Kunst.* Wien 1878. S. 71-178.

FASHION 2002

Fashion. Eine Modegeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert. Die Sammlung des Kyoto Costume Institute. Mit einem Vorwort von Akiko Fukai. Köln 2002.

FAUSCH, SINGLEY, EL-KHOURY, EFRAT 1994

Fausch, Deborah; Singley, Paulette; El-Khoury, Rodolphe; Efrat, Zvi (Hg.): *Architecture: In Fashion.* Princeton, N.Y. 1994.

FLACCUS 1906

Flaccus, L. W.: *Remarks on the Psychology of Clothes.* In: *Pedagogical Seminary.* Band XIII. 1906. S. 61-83.

FLAGMEIER 1987

Flagmeier, Renate: „Spiralenseligkeit“ um 1900. In: *Packeis und Pressglas: Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund.* Hg. vom Werkbund-Archiv, Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts. Angelika Thiekötter u. Eckhard Siepmann. *Ausstellungskatalog. Werkbund Archiv Bd. 16.* Gießen 1987. S. 319-329.

FLAUBERT 1965 (1856)

Flaubert, Gustave: *Madame Bovary.* (1856) Klagenfurt ca. 1965.

FLÜGEL 1991 (1930)

Flügel, J. C.: *Psychologie der Kleidung.* (1930) In: Silvia Bovenschen (Hg.): *Die Listen der Mode.* Frankfurt/M. 1991. S. 208-263.

FONTAINE 1983

Fontaine, A. (Unter Mitarbeit v. R. Seebauer): *Fachtheorie Bekleidung.* Köln-Porz 1983.

FRAMKE 1995

Framke, Gisela (Hg): Spitze. Luxus zwischen Tradition und Avantgarde. Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Ausstellungskatalog, Heidelberg, 1995.

FRANKEN 1977 (1900)

Franken, Konstanze von: Der gute Ton. Wie benehme ich mich vornehm? Werner Brede (Hg.). (Reprint der 23. Auflage. Berlin 1900). München 1977.

FREVERT 1988

Frevert, Ute: Bürgerinnen und Bürger. Göttingen 1988.

FRIEDLÄNDER 1969

Friedländer, Otto: Letzter Glanz der Märchenstadt. Das war Wien um 1900. Wien, München 1969.

FRÜHE MODEPHOTOGRAPHIE 1994

Frühe Modephotographie Pariser Ateliers. Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung in der Lipperheideschen Kostümbibliothek. Text: Claudia Horbas. Berlin 1994.

GABRIEL 1993

Gabriel, Alexander: Der Prophet und Entrepreneur. Die symbiotische Beziehung zwischen Hygiene und Maschenwarenindustrie. In: Christel Köhle-Hezinger; Gabriele Mentges (Hg.): Der neuen Welt ein neuer Rock: Studien zu Kleidung, Körper und Mode an Beispielen aus Württemberg. Forschungen und Berichte zur Volkskunde in Baden-Württemberg. Bd. 9. Stuttgart 1993. S. 173-194.

GARFIELD 2001

Garfield, Simon: Lila. Wie eine Farbe die Welt veränderte. Berlin 2001.

GAYETTE-GEORGENS 1870

Gayette-Georgens, Jeanne Marie von: Geist des Schönen in Kunst und Leben. Praktische Aesthetik für die gebildete Frauenwelt. Berlin 1870.

GAUGELE 2005

Gaugele, Elke: Changing Rooms: oder was geschah in der Umkleidekabine? In: Ort.Arbeit.Körper. (Tagungsband zum 34. Kongress f. Volkskunde) Berlin 2005. S. 447-454.

GAULHOFER 1930

Gaulhofer, Karl: Die Fußhaltung. Ein Beitrag zur Stilgeschichte der menschlichen Bewegung. Kassel 1930.

GEBAUER 1997

Gebauer, Gunter: Bewegung. In: Christoph Wulf (Hg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim, Basel 1997. S. 501-516.

GEBAUER 2004

Gebauer, Gunter: Ordnung und Erinnerung. Menschliche Bewegung in der Perspektive der historischen Anthropologie. In: Klein, Gabriele: Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte. Bielefeld 2004. S. 23-41.

GENTHE 1858

Genthe, Friedrich Wilhelm: Schutz- und Trutzrede auf die Crinoline oder den Steif- und Reifrock. Ein Neujahrgeschenk auf 1859. Eisleben 1858.

GERNSHEIM 1981

Gernsheim, Alison: Victorian and Edwardian Fashion. A Photographic Survey. New York 1981.

GIEDION 1982

Giedion, Sigfried: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte. (Europäische Bibliothek, 8. Hg. v. Henning Ritter). Frankfurt/M. 1982.

GILBRETH 1921 (1911)

Gilbreth, Frank Bunker: Motion study (1911). Bewegungsstudien: Vorschläge zur Steigerung der Leistungsfähigkeit des Arbeiters. Berlin 1921.

GILBRETH, MOLLER GILBRETH 1920 (1917)

Gilbreth, Frank Bunker; Moller Gilbreth, Lillian: Applied Motion study (1917). Angewandte Bewegungsstudien: 9 Vorträge aus der Praxis der wissenschaftlichen Betriebsführung. Berecht. Übertr. Ins Deutsche von I. M. Witte. Berlin 1920.

GORDON 2000

Gordon, S. S. Turn-of-the-century fashion patterns and tailoring techniques. With a new introduction by Kristina Harris. New York 2000.

GRÖNWOLDT 1993

Grönwoldt, Ruth: Stickereien von der Vorzeit bis zur Gegenwart aus dem Besitz des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart und der Schlösser Ludwigsburg, Solitude und Monrepos. München 1993.

GÜßBACHER 1989

Güßbacher, Hans: Gardinen, Vorhänge, Dekorationen. Gestern und Heute. Herford 1989.

GURLITT 1890

Gurlitt, Cornelius: Von den Kunstausstellungen L. Ury und H. Thoma. In: Die Gegenwart. 37. Februar 1890. S. 125-126.

GURLITT 1891

Gurlitt, Cornelius: Neunzig Jahre Frauenmode. In: Die Gartenlaube. 5/1891. S. 75-78.

HAASE 2002

Haase, Birgit: Fiktion und Realität. Untersuchungen zur Kleidung und ihrer Darstellung in der Malerei am Beispiel von Claude Monets *Femmes au jardin*. Weimar 2002.

HAHN 2005

Hahn, Hans Peter: Materielle Kultur. Eine Einführung. Berlin 2005.

HAMPEL 1968

Hampel, Lucie: Von der österreichischen Kleidung zum „Austrian Look“. Ein Beitrag Österreichs zur Weltmode. In: Lenzinger Berichte. Mai 1968. Folge 25. Lenzing 1968. S. 81 – 96.

HARLIZIUS-KLÜCK, HÜLSENBECK 2002

Harlizius-Klück, Ellen; Hülsenbeck, Annette (Hg.): selfactor Zeitformen des Textilen – Schnittformen der Zeit. Berlin 2002.

HARLIZIUS-KLÜCK 2005

Harlizius-Klück, Ellen: Saum & Zeit. Ein Wörter-und-Sachen-Buch in 496 lexikalischen Abschnitten. Berlin 2005.

HARRIS 1995

Harris, Kristina: Victorian and Edwardian fashions for women: 1840 to 1919. Atglen 1995.

HARRIS 1999

Harris, Kristina: Authentic Victorian dressmaking techniques. Mineola, NY, 1999.

HEDENSTJERNA 1913

Hedenstjerna, Alfred von: Die schauerlichen Gebrechen des Herrn Adjuncten. Aus: Allerlei Leute. Novellen. Erster Band.

Gutenberg-Projekt:

http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=4155&kapitel=15&cHash=6de76c8717chap015#gb_found (2.02.2009)

HEIMANN 1988

Heimann, Ingrid: Bekleidungsgestalt als Nachricht. In: Fächergruppe Designwissenschaft (Hg.): Objektalltag – Alltagsobjekte. (HdK-Materialien) Berlin 1988. S. 23 – 69.

HEIMANN 1991

Heimann, Ingrid: Bekleidungsgestalt als Nachricht. In: Fächergruppe Designwissenschaft (Hg.): Lebens-Formen. (HdK-Materialien) Berlin 1991. S. 129-224.

HEIMANN 1992

Heimann, Ingrid: Mobilität in der Bekleidung. In: Bettina Heinrich (Hg.): Gestaltungsspielräume. Frauen in Museum und Kulturforschung. Tübingen 1992. S. 177 – 202.

HEIMANN 2002

Heimann, Ingrid: Kleiderzeiten. Eine gestaltanalytische Untersuchung zum Zeitverlauf. In: Ellen Harlizius-Klück, Annette Hülsenbeck (Hg.): selfactor Zeitformen des Textilen – Schnittformen der Zeit. Berlin 2002. S. 137 – 169.

HEIMANN 2003

Heimann, Ingrid: Documenta Weiblichkeit. Die Bekleidung von Documenta-Besucherinnen (1997 und 2002). In: Patricia Brattig (Hg.). Femme Fashion. 1780-2004. Die Modellierung des Weiblichen in der Mode. Ausstellungskatalog Köln. Stuttgart 2003. S. 126-139.

HEINSOHN 2005

Heinsohn, Dorit: Physikalisches Wissen im Geschlechterdiskurs. Thermodynamik und Frauenstudium um 1900. Frankfurt/M., New York 2005.

HELLPACH 1902

Hellpach, Willy: Nervosität und Kultur. Berlin 1902.

HELMHOLTZ 1889 (1847)

Helmholtz, Hermann von: Über die Erhaltung der Kraft. (1847) Reprint. Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften. Nr. 1. Leipzig 1889.

HOCHEGGER 1884

Hochegger, Rudolf. Die geschichtliche Entwicklung des Farbensinnes: Eine psychologische Studie zur Entwicklungsgeschichte des Menschen. Innsbruck 1884.

HOLLANDER 1993

Hollander, Anne: Seeing through clothes. London 1993.

HOLLANDER 1997

Hollander, Anne: Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung. München 1997.

HOLLANDER 2002

Hollander, Anne: Fabric of Vision. Dress and Drapery in Painting. Ausstellungskatalog. London 2002.

HÜLSENBECK 1999

Hülsenbeck, Annette: Taschen – Transitorische Objekte. Zeichen geschlechtsspezifischer Raumbeziehungen. In: Traute El-Gebali-Rüter (Hg.): Textile Sachkultur erschließen: Beiträge aus Forschung, Lehre und Schulpraxis. Baltmannsweiler 1999. S. 15-38.

HÜLSENBECK 2000

Hülsenbeck, Annette: (Kultur) Taschen. Übergangsobjekte und Gehäusereste – Accessoires in Zwischen-Räumen. In: Gabriele Mentges, Ruth-E. Mohrmann, Cornelia Foerster (Hg.): Geschlecht und materielle Kultur. Frauen-Sachen. Männer-Sachen. Sach-Kulturen. Münster 2000. S. 185-214.

JÄGER 1977 (1881-1909)

Jäger, Gustav: Wollenes. Anthologie aus den Schriften des „Woll-Jägers“ 1881-1909. Nachdruck. Stuttgart 1977.

JÄGER 1884

Dr. G. Jägers Monatsblatt: 8/1884.

JÄGER 1885

Jäger, Gustav: Mein System. Stuttgart 1885. (Zugl. 4. völlig umgearbeitete Auflage von: Die Normalkleidung als Gesundheitsschutz.).

JÄGER 1912 (1899)

Jäger, Gustav: Gesundheitspflege. (1899) Stuttgart 1912.

JÄNNICKE 1878

Jännicke, F. (Johann Friedrich) (Hg.): Die Farbenharmonie mit besonderer Rücksicht auf den gleichzeitigen Contrast in ihrer Anwendung in der Malerei, in der decorativen Kunst, bei der Ausschmückung der Wohnräume, sowie in Kostüm und Toilette. Zugleich als zweite gänzlich umgearbeitete Auflage der Farbenharmonie von E. Chevreul. Stuttgart 1878.

JÖHNK 2003

Jöhnk, Carsten: „Streit der Moden“ Modekarikaturen zwischen 1770 und 1910. In: satire. Mitteilungen d. Wilhelm-Busch-Gesellschaft 2003. S. 15-25.

JUNKER, STILLE 1988

Junker, Almut; Stille, Eva: Die zweite Haut. Zur Geschichte der Unterwäsche 1700 – 1960. Ausstellungskatalog. Frankfurt/M. 1988.

KARNER 1994

Karner, Regina: Von der Tournüre zum Cul de Paris. Wiener Damenmode von 1868 bis 1888. 176. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. Modesammlung Schloß Hetzendorf. Wien 1994.

KARNER 1995

Karner, Regina: Vom Empire zur Belle Époque. Wiener Damenmode 1805-1910. 200. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. Modesammlung Schloß Hetzendorf. Wien 1995.

KARNER 2003

Karner, Regina: Chic. Damenmode des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog. Museen der Stadt Wien. Wien 2003.

KARNER, LINDINGER 2009

Karner, Regina; Lindinger, Michaela (Hg.): Großer Auftritt. Mode der Ringstraßenzeit. Ausstellungskatalog. Wien Museum Karlsplatz. Wien 2009.

KESSEL 2001

Kessel, Martina: Langeweile. Zum Umgang mit Zeit und Gefühlen in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert. Göttingen 2001.

KLEIN 2004

Klein, Gabriele: Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte. Bielefeld 2004.

KLUGE 1999

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet v. Elmar Seebold. Berlin, New York 1999.

KODA 2001

Koda, Harold: Extreme Beauty. The Body transformed. Ausstellungskatalog. New York 2001.

KÖLLER 1999

Köller, Ingrid (Hg.): Textilunterricht und Textile Sachkultur. Ergebnisse aus der Textildidaktischen Erfahrungs- und Forschungswerkstatt. Oldenburg 1999.

KÖLLER 1997

Köller, Ingrid: Textildidaktik als „Didaktik textiler Sachkultur“ In: Textilarbeit + Unterricht 2/1997. S. 87-92.

KÖNIG 1996(a)

König, Gudrun M.: Frei vom Gängelband? Zum Wandel bürgerlicher Bewegungsweisen. In: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung. Neue Folge 31/1996. S. 73 – 88.

KÖNIG 1996(b)

König, Gudrun M.: Eine Kulturgeschichte des Spazierganges: Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780 – 1850. Wien, Köln, Weimar 1996.

KÖNIG 2000

König, Gudrun M.: Zum Warenhausdiebstahl um 1900. Über juristische Definitionen, medizinische Interpretamente und die Geschlechterforschung. In: Geschlecht und materielle Kultur. Frauen-Sachen. Männer-Sachen. Sach-Kulturen. Hg. Gabriele Mentges, Ruth-E. Mohrmann, Cornelia Foerster. Münster 2000. S. 49-67.

KÖNIG 2001

König, Gudrun M.: Im Bann der Dinge. Geschmackserziehung und Geschlechterpolitik. In: Kaspar Maase, Wolfgang Kaschuba (Hg.): Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900. (Alltag und Kultur 8.) Köln u.a. 2001. S. 343-377.

KONVERSATIONS-LEXIKON 1900

Illustriertes Konversations-Lexikon der Frau. In zwei Bänden. Berlin 1900.

KORFF, RÜRUP 1987

Korff, Gottfried; Rürup, Reinhard (Hg.): Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt. Ausstellungskatalog. Berlin 1987.

KRACIK 2000

Kracik, Antje: Die Kleidung als Gesundheitsschutz in Deutschland im späten 19. Jahrhundert: Eine vergleichende Studie anhand der beiden Kleidungsreformer Prof. Dr. Gustav Jäger und Dr. Heinrich Lahmann. Köln, Univ. Diss. 2000.

KRAFT 2003

Kraft, Kerstin: Akademisches Puppenspielen? – Für eine objekt-basierte Bekleidungsforschung. In: Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde. Band 45. Heft 1. 2003. S. 77-96.

KRETSCHMER, ROHRBACH 1906

Kretschmer, Albert; Rohrbach, Karl: Die Trachten der Völker vom Beginn der Geschichte bis zum 19. Jahrhundert. Leipzig 1906.

KREUDER 2008

Kreuder, Petra: Die bewegte Frau. Weibliche Ganzfigurenbildnisse in Bewegung vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Weimar 2008.

KUBLER 1982

Kubler, George: Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge. Frankfurt/M. 1982.

LEBING 1985

Lebing, Wendy: „The rustle of her dress“: The sounds of late 19th and early 20th century clothing. In: Dress. The Annual Journal of the Costume Society of America. Band 11. 1985. S. 90-94.

LEFEBVRE 2006 (1974)

Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raumes. (1974) In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt/M. S. 330-342.

LEHNERT 2012

Lehnert, Gertrud (Hg): Räume der Mode. München 2012.

LENGER 1999

Lenger, Friedrich: Großstadtmenschen. In: Ute Frevert, Heinz-Gerhard Haupt (Hg.): Der Mensch des 19. Jahrhunderts. Frankfurt/M., New York 1999. S. 261-291

LIPP 1986

Lipp, Carola: Schimpfende Weiber, patriotische Jungfrauen. Frauen im Vormärz und in der Revolution 1848/49. Zürich 1986.

LIPPE 1988

Lippe, Rudolf zur: Vom Leib zum Körper. Naturbeherrschung am Menschen in der Renaissance. Reinbek bei Hamburg 1988.

LINDENBERG 1888(a)

Lindenberg, Paul: Aus der Reichshauptstadt. 1. Im Herzen von Berlin. In: Die Gartenlaube. 7. 1888. S. 107-111.

LINDENBERG 1888(b)

Lindenberg, Paul: Aus der Reichshauptstadt. 2. Arbeit und Verkehr. In: Die Gartenlaube. 19. 1888. S. 313-317.

LINDENBERG 1888(c)

Lindenberg, Paul: Aus der Reichshauptstadt. 3. Im Thiergarten. In: Die Gartenlaube. 25. 1888. S. 415-418.

LÖSEL 2013

Lösel, Regina: Von der Kunst des Kleiderraffens oder Lassen sich Falten zähmen? In: Anna-Brigitte Schlittler, Katharina Tietze (Hg.): Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung. (Textile Studies 5). Emsdetten, Berlin 2013. S. 49-56.

LÖSEL 2004

Lösel, Regina: Von der Unmöglichkeit, Textilien stillzustellen. In: Andreas Gelhard, Ulf Schmidt, Tanja Schultz (Hg.): Stillstellen. Medien – Aufzeichnung – Zeit. (2. Band der Reihe: Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung). Schliengen 2004. S. 169-179.

LÖW 2001

Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt/M. 2001.

LÖWENSTEIN 1864

Löwenstein, Rudolph: Berliner Skizzen. 2. Der Omnibus. In: Die Gartenlaube. 21. 1864. S. 332-334.

LOSCHKE 1994

Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümllexikon. Stuttgart 1994.

LOTZE 1869

Lotze, Hermann: Mikrokosmos. Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Versuch einer Anthropologie. Zweiter Band. Leipzig 1869.

MAGILL 1928

Magill, Robert: Mädchenbeine. In: Die Dame. Heft 19. Zweites Juniheft. Berlin 1928. S. 6-7.

MARLITT 1991 (1877)

Marlitt, Eugenie: Im Hause des Kommerzienrates. Eine Romanze von Glück und Geld. (1877) Berlin 1991.

MAUSS 1989

Mauss, Marcel: Körpertechniken. In: Ders. Soziologie und Anthropologie 2. Frankfurt/M. 1989. S. 199-220.

MEIßNER 1987 (1909)

Meißner, Franz Hermann: Moderne Menschen. (1909) Berlin 1987.

MENTGES 2005

Mentges, Gabriele: Für eine Kulturanthropologie des Textilien. Einige Überlegungen. In: Dieselbe (Hg.): Kulturanthropologie des Textilien. Sonderband. Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilien. Berlin 2005. S. 11-54.

MENTGES, NIXDORFF 2001ff

Mentges, Gabriele; Nixdorff, Heide (Hg.): Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Berlin 2001ff.

MEYER ZUR CAPELLEN 2006

Meyer zur Capellen, Thomas: Lexikon der Gewebe. Frankfurt/M. 2006.

MUSIL 1992 (1930)

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. (1. Teil 1930). Reinbek bei Hamburg 1992.

MYTHOS BERLIN 1987

Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Katalogredaktion: Knut Hickethier. Ausstellungskatalog. In Zusammenarbeit mit der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. Berlin 1987.

NÉRET 1998

Néret, Gilles: 1000 Dessous. Eine Geschichte der Reizwäsche. Köln 1998.

NICHTSTUN 2000

Nichtstun. Vom flanieren, pausieren, blaumachen und müßiggehen. Österreichisches Museum für Volkskunde (Hg.). Ausstellungskatalog. Wien 2000.

NIEMANN 1986

Niemann, Otto C. J.: Der Zuschnitt im Wandel der Zeiten. Hamburg 1986.

NIXDORFF 1999

Nixdorff, Heide (Hg.): Das textile Medium als Phänomen der Grenze – Begrenzung – Entgrenzung. Berlin 1999.

OSIETZKI 1998

Osietzki, Maria: Körpermaschinen und Dampfmaschinen. Vom Wandel der Physiologie und des Körpers unter dem Einfluss von Industrialisierung und Thermodynamik. In: Philip Sarasin, Jakob Tanner (Hg.): Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1998. S. 313-346.

PAYER 2003

Payer, Peter: Vom Geräusch zum Lärm. Zur Geschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert. In: Wolfram Aichinger, Franz X. Eder, Claudia Leitner (Hg.): Sinne und Erfahrung in der Geschichte. Innsbruck, Wien, München, Bozen 2003. S. 173-191.

PAYER 2004

Payer, Peter: „Großstadtwirbel“. Über den Beginn des Lärmzeitalters, Wien 1850-1914. In: Informationen zur modernen Stadtgeschichte (IMS). Hg. vom Deutschen Institut für Urbanistik. Berlin. 2/2004. S. 85-103.

PAYER 2005

Payer, Peter: Versuch einer akustischen Topographie: Wien um 1900. In: Wiener Geschichtsblätter. 1/2005. S. 1-16.

PAYER 2007

Payer, Peter: The Age of Noise. Early reactions in Vienna, 1870-1914. In: Journal of Urban History (JUH). Vol. 33. Nr. 5. July 2007. S. 773-793.

PELZ 1993

Pelz, Annegret: Reisen durch die eigene Fremde: Reiseliteratur von Frauen als autogeographische Schriften. Köln, Weimar, Wien 1993.

PERROT 1999

Perrot, Michelle (Hg.): Geschichte des privaten Lebens. Von der Revolution zum Großen Krieg. Band IV. Augsburg 1999.

PERROT 1994

Perrot, Philippe: Fashioning the Bourgeoisie. A history of clothing in the nineteenth century. Übersetzung von Richard Bienvenu. Princeton, New Jersey 1994.

PFISTER, LANGENFELD 1980

Pfister, Gertrud; Langenfeld, Hans: Die Leibesübung für das weibliche Geschlecht – ein Mittel zur Emanzipation der Frau? In: Horst Ueberhorst (Hg.): Geschichte der Leibesübungen. Bd. 3/1. Berlin, München, Frankfurt/M. 1980. S. 485-521.

POLHEMUS 1994

Polhemus, Ted: Streetstyle: from sidewalk to catwalk. Veröffentlichung zur Ausstellung „Streetstyle“, Victoria & Albert Museum London 1994/95. New York, NY 1994.

POLLOCK 1989

Pollock, Griselda: Moderne und die Räume von Weiblichkeit. In: Ines Lindner (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit. Berlin 1989. S. 313-332.

POTVIN 2009

Potvin, John (Hg): The Spaces and Places of Fashion, 1800-2007. New York, London 2009.

PROKOP 1981

Prokop, Sabine: Die Entwicklung der Modefarben. Wien 1981.

RABINBACH 1998

Rabinbach, Anson: Ermüdung, Energie und der menschliche Motor. In: Philip Sarasin, Jakob Tanner (Hg.): Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1998. S. 286-312.

RABINBACH 2001

Rabinbach, Anson: Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne. Wiener Schriften zur historischen Kulturwissenschaft. Bd. 1. Wolfgang Maderthaner, Lutz Musner (Hg.). Wien 2001.

RADKAU 1994

Radkau, Joachim: Technik im Temporausch der Jahrhundertwende. In: Michael Salewski, Ilona Stölken-Fitschen (Hg.): Moderne zeiten. Technik und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert. Stuttgart 1994. S. 61-76.

RADKAU 1998

Radkau, Joachim: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler. Darmstadt 1998.

RAFF 1994

Raff, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. München 1994.

RASCHE, WOLTER 2003

Rasche, Adelheid; Wolter, Gundula (Hg.): Ridikul! Mode in der Karikatur. Ausstellungskatalog. Berlin 2003.

RAINACHER 1988

Rainacher, Pia: Die Sprache der Kleider im literarischen Text. Untersuchungen zu Gottfried Keller und Robert Walser. Bern u.a. 1988.

REUTER 1923 (1895)

Reuter, Gabriele: Aus guter Familie. Leidensgeschichte eines Mädchens. (1895) Berlin 1923.

RING 1873

Ring, Max: Berliner Straßenbilder. I. In: Die Gartenlaube. 41. 1873. S. 662-665.

RODENBERG 1862

Rodenberg, Julius: Tag und Nacht in London. Ein Skizzenbuch zur Weltausstellung. Berlin 1862.

RUMPF 1905

Rumpf, Fritz: Der Mensch und seine Tracht ihrem Wesen nach geschildert. Berlin 1905.

SAGNER, ULRICH, LAMPUGNANI, HOLLEIN 2006

Sagner, Karin; Ulrich, Matthias; Lampugnani, Vittorio Magnago; Hollein, Max (Hg.): Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz. Ausstellungskatalog. Schirn Kunsthalle Frankfurt. München 2006.

SAINT-LAURENT 1988

Saint-Laurent, Cécil: Drunter. Eine Kultur- und Phantasiegeschichte der weiblichen Dessous. Wien 1988.

SARASIN 2001

Sarasin, Philipp: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765 – 1914. Frankfurt/M. 2001.

SARASIN, TANNER 1998

Sarasin, Philip; Tanner, Jakob (Hg.): Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1998.

SCHAFFER 1988

Schafer, Richard Murray: Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Frankfurt/M. 1988.

SCHARF 1994

Scharf, Ursula: Straßenkleidung der römischen Frau. Europäische Hochschulschriften. Reihe 3. Geschichte und ihre Hilfswissenschaften. Bd. 585. Zugl. Frankfurt (Main), Univ. Diss. 1992. Frankfurt/M. u.a. 1994.

SCHEFFLER 1910

Scheffler, Karl: Berlin. Ein Stadtschicksal. Berlin 1910.

SCHILD 1983

Schild, Erich: Zwischen Glaspalast und palais des illusions. Form und Konstruktion im 19. Jahrhundert. Braunschweig, Wiesbaden 1983.

SCHIVELBUSCH 1993

Schivelbusch, Wolfgang: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1993.

SCHIVELBUSCH 2004

Schivelbusch, Wolfgang: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt/M. 2004.

SCHLITTLER, TIETZE 2009

Schlittler, Anna-Brigitte; Tietze, Katharina (Hg.): Kleider in Räumen. Winterthur 2009.

SCHMIDT 1865

Schmidt, Karl: Die Anthropologie. 1. und 2. Teil. Dresden 1865.

SCHORSKE 1982

Schorske, Carl E.: Die Ringstraße, ihre Kritiker und die Idee der modernen Stadt. In: Ders.: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle. Frankfurt/M. 1982. S. 23-109.

SCHRÖDER 1897

Schröder, Severin: Die Farbenharmonie in der Damen-Toilette. Wien 1897.

SCHÜRMAN, UECKERMANN 1994

Schürmann, Thomas; Ueckermann, Egbert. Hg. im Auftrag der Stiftung Museumsdorf Cloppenburg, Niedersächsisches Freilichtmuseum von Helmut Ottenjann: Das verkleidete Fenster. Die Kulturgeschichte der Gardine 1800 bis 2000. Cloppenburg 1994.

SCHULTZE 1868

Schultze, Rudolf: Die Modenarrheiten. Ein Spiegelbild der Zeiten und Sitten für das deutsche Volk. Berlin 1868.

SCHWARTZ 1999

Schwartz, Frederic J.: Der Werkbund. Ware und Zeichen. 1900-1914. Dresden 1999.

SÉDILLOT 1960

Sédillot, René: Peugeot – De la crinoline à la 404. Paris 1960.

SENNETT 1991

Sennett, Richard: Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds. Frankfurt/M. 1991.

SENNETT 1997

Sennett, Richard: Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation. Frankfurt/M. 1997.

SIMMEL 2008 (1895)

Simmel, Georg: Zur Psychologie der Mode. Soziologische Studie (1895) In: Ders.: Soziologische Ästhetik. Klaus Lichtblau (Hg.). Wiesbaden 2008. S. 49-56.

SIMMEL 1995 (1906)

Simmel, Georg: Philosophie der Mode. (1906) In: Ders. Gesamtausgabe Bd. 10. Otthein Rammstedt (Hg.). Frankfurt/M. 1995. S. 9-37.

SIMMEL 1991 (1911)

Simmel, Georg: Die Mode. (1911) In: Silvia Bovenschen (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt/M. 1991. S. 179-207.

SOMBART 1991 (1902)

Sombart, Werner: Wirtschaft und Mode. Ein Beitrag zur Theorie der modernen Bedarfsgestaltung. (1902) In: Silvia Bovenschen (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt/M. 1991. S. 80-105.

SOMBART 1913

Sombart, Werner: Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen. München, Leipzig 1913.

SPRINGER 1869

Springer, Robert: Der Berliner Omnibus. Skizze aus dem Verkehrsleben. In: Die Gartenlaube. 4. 1869. S. 52-55.

STEINERT 2003

Steinert, Andrea: Kunstseidene Welten. Die Erfahrung textiler Materialität im Kontext der 20er und 50er Jahre. In: Gabriele Mentges, Heide Nixdorff (Hg.): Bewegung – Sprache – Materialität. Kulturelle Manifestationen des Textilen. (Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Band 4). Berlin 2003. S. 185-254.

STUDIENORDNUNG 2007

Studienordnung für den Abschluss Bachelor of Arts/Bachelor of Science für das Studium „Materielle Kultur: Textil“ an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Unterlagen und Hinweise für Materielle Kultur: Textil. Speziell: Ziele des Studiums.

(http://www.studium.uni-oldenburg.de/17713.html?id_studg=14)

SYDOW 1879

Sydow, Johanna von: Brevier der Eleganz. Plaudereien und Enthüllungen aus dem Toilettenzimmer und Salon. Rathgeber am Putztisch und in Gesellschaftsfragen. Leipzig 1879.

TAYLOR 2006 (1903)

Taylor, Frederick Winslow: Shop Management (1903). Die Betriebsleitung, insbesondere der Werkstätten. (Reprint). Saarbrücken 2006.

TAYLOR 2004 (1911)

Taylor, Frederick Winslow: The Principles Scientific Management. Die Grundsätze wissenschaftlicher Betriebsführung. Saarbrücken 2004.

TAYLOR 1999

Taylor, Lou: Wool cloth and gender: the use of woollen cloth in women's dress in Britain, 1865-85. In: Amy de la Haye, Elizabeth Wilson (Hg.): Defining dress. Dress as object, meaning and identity. Manchester 1999. S. 30-47.

THIEL 1990

Thiel, Erika: Geschichte der Mode. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Augsburg 1990.

TIETZE 1998

Tietze, Barbara: Der menschliche Gang. Gegenstand ergonomischer Forschung. In: Michael Andritzky, Günter Kämpf, Vilma Link (Hg.): z.B. Schuhe. Vom bloßen Fuß zum Stöckelschuh. Eine Kulturgeschichte der Fußbekleidung. Frankfurt/M. 1998. S. 94-98.

TIETZE, 2007

Tietze, Barbara: Der Klang der Stoffe. Soundergonomische Überlegungen zu textilen Materialien. In: Christian Becker (Hg.): Perspektiven textiler Bildung. Hohengehren 2007. S. 243-252.

TIETZE UDK-BERLIN

Tietze, Barbara: Zu ihrem Arbeitsgebiet: www.design.udk-berlin.de/BarbaraTietze/

TITZENTHALER 1971

Titzenthaler, Waldemar: Berlin in Photographien des 19. Jahrhunderts. Friedrich Terveen (Hg.). Berlin 1971

TUMULT 1988

Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft. Frank Böckelmann, Dietmar Kamper, Walter Setter (Hg.): Gaetan Gatian de Clérambault (1872-1934). Ein Augenschicksal. München 1988.

VARRON 1941

Varron, A.: Die Entwicklung der Schirmfabrikation. In: CIBA-Rundschau. Nr. 52. November 1941. S. 1910-1914.

VEBLEN 1993 (1899)

Veblen, Thorstein: Die Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen. (1899) Frankfurt/M. 1993.

VINKEN 1993

Vinken, Barbara: Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/M. 1993.

VISCHER 1861 (1859)

Vischer, Friedrich Theodor: Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode. (1859) (Aus dem Morgenblatt. 1859. Nr. 5 und 6). In: Ders. Kritische Gänge. Neue Folge. Stuttgart 1861. S. 95-133.

VISCHER 1879

Vischer, Friedrich Theodor: Wieder einmal über die Mode. In: Mode und Cynismus. Beiträge zur Kenntniß unserer Culturformen und Sittenbegriffe. Stuttgart 1879.

VOGEL 2002

Vogel, Juliane: Die doppelte Haut. Die Moden der Kaiserinnen im 19. Jahrhundert. In: Regina Schulte (Hg.): Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt seit 1500. Campus Historische Studien. Bd. 31. Frankfurt/M. 2002. S. 216-235.

WAGNER 2001(a)

Wagner, Monika: Material. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden, 7. Bde., Bd. 3. Stuttgart, Weimar 2001. S. 866-882.

WAGNER 2001(b)

Wagner, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München 2001.

WAGNER, RÜBEL 2002

Wagner, Monika; Rübél, Dietmar (Hg.): Material in Kunst und Alltag. (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte Bd. 1). Berlin 2002.

WAGNER, RÜBEL, HACKENSCHMIDT 2002

Wagner, Monika; Rübél, Dietmar; Hackenschmidt, Sebastian (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. München 2002.

WAGNER, RÜBEL, WOLFF 2005

Wagner, Monika; Rübél, Dietmar; Wolff, Vera (Hg.): Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Berlin 2005.

WAIDENSCHLAGER 2001

Waidenschlager, Christine (Hg.): Berliner Chic. Mode aus den Jahren 1820 – 1990. Ausstellungskatalog. Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin, Tübingen 2001.

WALKLEY 1985

Walkley, Christina: The Way to Wear'em. 150 Years of Punch on Fashion. London 1985.

WARNEKEN 1990

Warneken, Bernd Jürgen: Bürgerliche Emanzipation und aufrechter Gang. Zur Geschichte eines Haltungsideals. In: Das Argument. 179/1990. S. 39–52.

WARNEKEN 1993

Warneken, Bernd Jürgen: Fußschellen der Unmündigkeit. Weibliche Gehkultur in der späten Aufklärung. In: Diskussion Deutsch. Zeitschrift für Deutschlehrerinnen und –lehrer in Ausbildung und Praxis. Heft 131. Juni 1993. S. 247-253.

WARTENBERG 1904

Wartenberg, A. von: Die Kunst des Kleiderraffens. In: Die Gartenlaube. Halbheft 27. 1904. S. 78-79.

WAUGH 1968

Waugh, Norah: The Cut of Women's Clothes (1600–1930). New York 1968.

WAUGH 1970

Waugh, Norah: Corsets and Crinolines. New York 1970.

WEISS 1860

Weiss, Hermann: Kostümkunde. Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und des Geräthes der Völker des Altherthums. Stuttgart 1860.

WENDEL 1928

Wendel, Friedrich: Die Mode in der Karikatur. Dresden 1928.

WENK 2002

Wenk, Silke: Geschlechterdifferenz und visuelle Repräsentation des Politischen. In: Insa Härtel, Sigrid Schade (Hg.): Körper und Repräsentation. (Schriftenreihe der Internationalen Frauenuniversität. „Technik und Kultur“. Band 7. Opladen 2002. S. 223-236.

WIEN 1973

Wien 1850-1900. Welt der Ringstraße. Katalog zur 31. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. Wien 1973.

WILSON 1989 (1985)

Wilson, Elizabeth: In Träume gehüllt. Mode und Modernität. Hamburg 1989. (1985)

WINKLER 2006

Winkler, Susanne (Hg.): Blickfänge einer Reise nach Wien. Photographien 1860-1910. Aus den Sammlungen des Wien Museums. Dritte, überarbeitete und verbesserte Auflage des Katalogs zur gleichnamigen Ausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien 2000. Wien 2006.

WÜSTEN, WOLF, FLIEGER 1993

Wüsten, Sonja; Wolf, Hilde; Flieger, Brigitte: Mode und Wohnen. Vom Mittelalter bis zur Moderne. Leipzig 1993.

ZITZLSPERGER 2010

Zitzlspurger, Philipp (Hg.): Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung (Textile Studies 1). Berlin 2010.

ZITZLSPERGER, 2008

Zitzlspurger, Philipp: Dürers Pelz und das Recht im Bild – Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte. Berlin 2008.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1, Seite 35.

Sommerliches Tageskleid mit Krinolinenrock. 1850/55. Modesammlung der Museen der Stadt Wien. Inv.nr. M 2.265/3.

Aufnahme: Arbeitsfoto. Vom Museum zur Verfügung gestellt.

Abbildung 2, Seite 37.

Krinolinengerüst. Zu sommerlichem Tageskleid gehörend. 1850/55. Modesammlung der Museen der Stadt Wien. Inv.nr. M 2.265/3.

Aufnahme: Regina Lösel.

Abbildung 3, Seite 56.

Fragment of an unpublished novel of fashionable life. Punch 22. November 1856.

Aus: WALKLEY 1985. S. 74. Abb.69.

Abbildung 4, Seite 61.

Pariser Borne mit Blumenständer für den Mittelpunkt eines Salons. 1863.

Aus: GIEDION 1982. S. 409. Abb. 212.

Abbildung 5, Seite 64.

Kuppeldachkonstruktion, London. Alberthalle in Kensington.

Aus: SCHILD 1983. S. 94. Abb. 69.

Abbildung 6, Seite 65.

Encore une Crinoline!!!! Ausschnitt. Um 1857. Anonyme kolorierte Lithographie.

Aus: RASCHE, WOLTER 2003. S. 284f. Katalognr. 10.29.

Abbildung 7, Seite 69.

Wie die Krinoline entstanden ist. Karikatur von Bertall.

Aus: WENDEL 1928. S. 138. Abb. 150, 151.

Abbildung 8, Seite 74.

Conductor (loq.). „Going to get in, Mum?“ Lady (hesitating). „Why! There isn't room.“ Conductor (derisively). „It'll be a long time, Mum, afore you gets a hempty bus. Go on, Bill.“

Aus: Punch. 22. December 1860. S. 241.

Abbildung 9, Seite 75.

Country Bus Conductor (with extreme politeness). „Yes, Miss – quite full, Miss – in fact, we've one more than our umber now, Miss.“ Punch. 18. August 1860. S. 61.

Aus: CLAYTON-GOUTHRO 1996. S. 66. Figure 2.

Abbildung 10, Seite 76.

„Werry sorry, Mam, but leave yer Krinolineline outside“. 1858. Stereographie. Robert Dennis Collection.

Aus: BENSON, ESTEN 1996. S. 22.

Abbildung 11, Seite 77.

New Omnibus Regulation. „Werry sorry, Mam, but leave yer Krinolineline outside“.

Aus: WALKLEY 1985. S. 73.

Abbildung 12, Seite 80.

Accidents could happen, as shown in a contemporary print
Aus: EWING 1978. S. 73. Abb. 70.

Abbildung 13, Seite 81.

Alltagsszene mit Krinoline, 1860.
Aus: SAINT-LAURENT 1988. S. 118.

Abbildung 14, Seite 83.

Die Dame „im“ Wagen ...! Karikatur von Gustave Doré.
Aus: WENDEL 1928. S. 130. Abb. 135.

Abbildung 15, Seite 85.

Entrée dans un omnibus, 1856. Lithographie v. Charles Vernier. Verlegt von Martinet in Paris. Erschienen in der Serie „La Crinolonomanie“ in der Zeitschrift „Le Charivari“. Einstieg in den Omnibus an der rue Notre-Dame de Lorette
Aus: RASCHE, WOLTER 2003. S. 236. Katalognr. 8.4.

Abbildung 16, Seite 86.

Travelling Companions. August Egg. c. 1860
Aus: www.victorianweb.org

Abbildung 17, Seite 88.

Dreiteiliges Tageskleid. 1868/70. Modesammlung der Museen der Stadt Wien.
Inv.nr. M 5.0363/3.
Aufnahme: Arbeitsfoto. Vom Museum zur Verfügung gestellt.

Abbildung 18, Seite 99.

Promenadenkleid. Um 1872. Modesammlung der Museen der Stadt Wien. Inv.nr. M 15.678/3.
Aufnahme: Arbeitsfoto. Vom Museum zur Verfügung gestellt.

Abbildung 19, Seite 110.

Zweiteiliges Tageskleid. Promenadenkleid. Um 1875. Modesammlung der Museen der Stadt Wien. Inv.nr. M 4.550/2.
Aufnahme: Arbeitsfoto. Vom Museum zur Verfügung gestellt.

Abbildung 20, Seite 116.

Verschiedene Arten, die Tournure zu erzielen! Fliegende Blätter. München 1886.
Aus: WENDEL 1928. S. 185. Abb. 230.

Abbildung 21, Seite 118.

Ein peinliches Missverständnis. Anonym. Fliegende Blätter. München. Nr. 2116. 1886.
Aus: JÖHNK 2003. S. 25.

Abbildung 22, Seite 119.

Zur Abstammungslehre: Die Entstehung der Tournure! Zeitschrift „Ulke“. Berlin 1883.
Aus: WENDEL 1928. S. 199. Abb. 250.

Abbildung 23, Seite 123.

Verkehrsbehinderung auf dem Omnibus durch die Riesenschleppen. Journal amusant. Paris 1875.
Aus: WENDEL 1928. S. 170. Abb. 211.

Abbildung 24, Seite 127.

Zweiteiliges Promenadenkleid. 1878/80. Modensammlung der Museen der Stadt Wien. Inv.nr. 8.253/2

Aufnahme: Arbeitsfoto. Vom Museum zur Verfügung gestellt.

Abbildung 25, Seite 141.

(links): Mantille aus schwarzem Seidentaft. 1850-1860. Stiftung Stadtmuseum Berlin, Modensammlung. Inv.nr. KGT 95/27.

Aus: WAIDENSCHLAGER 2001. S. 56/57. Katalognr. 12.

Copyright: Stiftung Stadtmuseum Berlin. Fotograf: Hans-Joachim Bartsch, Berlin.

Abbildung 26, Seite 143.

Visite. Um 1885. Stiftung Stadtmuseum Berlin, Modensammlung. Inv.nr. KGT 96/126 DL.

Aufnahme: Regina Lösel

Abbildung 27, Seite 147.

Jacke aus schwarzem Wollgabardine mit Kordelstickerei. Um 1895. Stiftung Stadtmuseum Berlin. Modensammlung. Inv.nr. KGT 94/23

Aufnahme: Regina Lösel

Abbildung 28, Seite 150.

Passantinnen. Detail. Fotografie von Waldemar Titzenhaler. Berlin, Weidendammer Brücke. 1898.

Aus: TITZENTHALER 1971. S. 28/29.

Abbildung 29, Seite 152.

2. Unordentlich aufgenommen.

Aus: WARTENBERG 1904. S. 78. Abb. 2.

Abbildung 30, Seite 153.

3. Einer der seltenen Fälle.

Aus: WARTENBERG 1904. S. 79. Abb. 3.

Abbildung 31, Seite 157.

Tageskleid aus hellgrauem Tuch. Um 1901. Modensammlung der Museen der Stadt Wien. Inv.nr. M 8.065.

Aus: KARNER 2003. S. 21. Katalognummer: I/4.

Abbildung 32, Seite 160.

Trotteurkleid. Um 1905. Modensammlung der Stadt Wien. Inv.nr. M 10.256/2.

Aufnahme: Arbeitsfoto. Vom Museum zur Verfügung gestellt.

Abbildung 33, Seite 171.

Tailor-Made-Kostüm. Um 1900. Modensammlung der Museen der Stadt Wien. Inv.nr. M 17.229/2.

Aufnahme: Arbeitsfoto. Vom Museum zur Verfügung gestellt.

Abbildung 34, Seite 174.

Trotteurkostüm aus schwarzem Tuch. 1905. Modensammlung der Museen der Stadt Wien. Inv.nr. M 8.073.

Aus: KARNER 2003. S. 23. Katalognummer: I/8.

Objektdaten und Detailfotografien

Die von mir gemachten Detailfotografien führe ich hier an und nummeriere sie nach der Abbildungsnummer, die das Hauptobjekt besitzt.

1850/55

Abbildung 1, Seite 35

Objekt: Sommerliches Tageskleid mit Krinolinenrock

Material, Technik: Taille: Blau geblümter Baumwollbatist (kleinteiliges Streublumenmuster). Fischbein (Stäbe). Haken und Ösen.
Futterstoff: Leinen.

Oberteil ohne Arm: Gaze. Baumwollspitze. Vier Perlmutterknöpfe. Seidenbänder.

Rock: Blau geblümter Baumwollbatist (kleinteiliges Streublumenmuster). Haken am Bund.

Taille:

Taille ist gefüttert und durch die eingezogenen Fischbeinstäbe entsteht trotz des dünnen Batist ein sehr festes Kleidungsstück. Im Vorderteil in Biesen gelegt.

Im Rücken mit Haken und Ösen geschlossen. Dieser Verschluss wird mit drei blauen Batistschleifen in der Rückenmitte verziert. Im Rückenteil ebenfalls aufgenähte V-förmige Volantreihe.

Die Taille besitzt ein angeschnittenes Schößchen, das die gesamte Körpertaille umschließt und den sich darunter befindenden Rockbund verdeckt.

Die Ärmel der Taille haben jeweils zwei Volantreihen, die erst nach der Armbeuge ansetzen und den Saum an der Hand bilden.

Oberteil ohne Arm: Das Oberteil besitzt nur eine Vorderseite und wird im Rücken mit einer Schleife gebunden. In der vorderen Mitte ist ein Knopfverschluss, der mit vier Perlmutterknöpfen auf der einen und Schlingen auf der anderen Seite geschlossen werden kann. Das Oberteil hat angeschnittene als Volant fallende Ärmel. Ebenso nur im Vorderteil ein angeschnittenes volantartiges Schoßteil. Verzierungen mit Spitze: An dem Schoßteil, den Volants an den Schultern/Armen. V-förmige Verzierung vorn.

Rock: Ab dem Bund in vielen Falten fallend. In Höhe der Oberschenkelmitte beginnt die erste von drei Volantreihen.

Handgenäht.

Maße:	Taille: Ärmellänge: 50 cm. Taillenweite: 60 cm. Oberteil ohne Ärmel: keine Angaben Rock: Taillenweite: 60 cm. Rocklänge: 103 cm.
Datierung:	1850/55
Sammlung:	Modesammlung der Museen der Stadt Wien.
Inventarnummer:	M 2.265/3.
Zustand:	Teilweise Stoff verschossen. Kleine Löcher und Risse. Teilweise restauriert. Sommer 1988 gewaschen.
Sonstiges:	Dazugehörend Krinoline (s. nächstes Objekt), Unterhose und Unterrock.



Abb. 1/1, links: Detail am ärmellosen Oberteil aus Gaze und Spitze

Abb. 1/2, rechts: Volant am Ärmel des Oberteiles aus Baumwollbatist

1850/55
Abbildung 2, Seite 37

Objekt:	Krinolinengerüst
Material, Technik:	<p>18 von oben nach unten weiter werdende Reifen. Metall mit Stoff überzogen.</p> <p>8 längslaufende Bänder, die die einzelnen Reifen miteinander verbinden. Diese Bänder werden aus jeweils zwei parallel laufenden Stoffstreifen gebildet.</p> <p>Die Streifen weisen zwischen den Reifen jeweils kreuzförmige Stoffverstreibungen auf.</p> <p>Bund wird durch eine Stoffeinfassung gebildet. Lässt sich mit Bändern schließen. Für den Einstieg in das Krinolinengerüst ist hinten bis in Höhe des vierten Reifens ein Rechteck ausgespart, das rechts und links mit Stoffstreifen eingefasst ist.</p>
Maße:	Keine Angaben
Datierung:	1850/55.
Ort:	Keine genauen Angaben möglich.
Sammlung:	Modesammlung der Museen der Stadt Wien.
Inventarnummer:	M 2.265/3. (2.255).
Zustand:	Sehr gut.
Sonstiges:	Dazugehörend sommerliches Tageskleid (s. vorhergehendes Objekt), Unterhose und Unterrock.

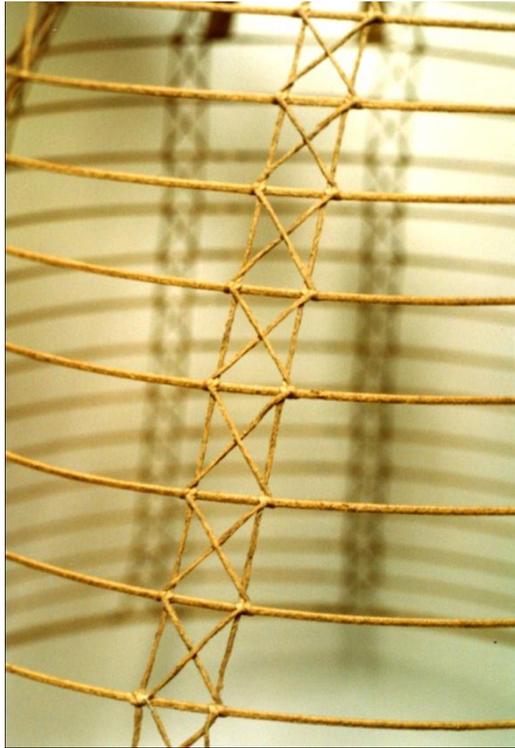


Abb. 2/1: Verstrebungen am Krinolinerüst



Abb. 2/2: Bund und Einstieg am Krinolinerüst

1850-60
Abbildung 25, Seite 141

Objekt:	Mantille aus schwarzem Seidentaft
Material, Technik:	Schwarzer Seidentaft, ungefüttert Besatz: Schwarze Posamenten- und Fransenkante Die Mantille ist bis in Taillenhöhe aus vier Teilen gearbeitet, diese umschließen den Oberkörper relativ eng. An dieses Oberteil setzt ein umlaufender 22 cm breiter Faltenvolant an, der über den Armen so geschnitten ist, dass er einen leichten Bewegungsspielraum gewährt. Alle Kanten der Mantille, sowie alle Nähte und der Raum dazwischen sind mit Posamentenkanten besetzt. Am Saum und in der Mantillenmitte ist eine zusätzliche Fransenkante angebracht. Die Mantille ist ohne Verschluss, lediglich in der Taillenmitte befinden sich zwei Haken und Ösen.
Maße:	Länge, vorn: 73 cm Länge, hinten: 63,5 cm Länge Halsausschnitt bis Handgelenk: 58 cm Saumweite: 318 cm.
Datierung:	1850-60
Ort:	Deutschland
Sammlung:	Stiftung Stadtmuseum Berlin, Modesammlung
Inventarnummer:	KGT 95/27
Zustand:	Sehr gut, lediglich in der Mitte der beiden Vorderteile sind in Taillenhöhe viele Nadeleinstiche zu bemerken. Vermutlich wurde die Mantille an dieser Stelle mit einer Brosche geschlossen.
Literatur:	WAIDENSCHLAGER 2001, S. 56/57, Katalognr. 12, linkes Objekt

1868/70
Abbildung 17, Seite 88

Objekt:	Dreiteiliges Tageskleid.
Material, Technik:	<p>Taille: Oberstoff: Kakaofarbener Seidentaft. Schlammfarbene Seidenripsbänder zur Schleife gebunden. Kugelknöpfe mit schlammfarbenem Seidenrips überzogen. Ecrufarbene Seidengaze. Futter: Naturfarbene Baumwolle. Körpertaillenband.</p> <p>Rock und Überrock: Oberstoff wie Taille. Auf mittelbrauner und naturfarbener Gaze aufgearbeitet. Saum mit mittelbrauner geschintzter Baumwolle versteift. Kakaofarbener Seidenpongé. Seidenfransenborte. Hakenverschluss aus Metall.</p> <p>Die Taille besitzt einen trapezförmigen Halsausschnitt mit Blendeneinfassung. Die vordere Mitte ist mit einem Knopfverschluss versehen. Eng tailliert. Im Rückenteil befinden sich hüftlange Schöße. Dreiviertellanger trichterförmiger Ärmel mit Volantabschluss.</p> <p>Der Rock ist ein weit ausgestellter Bahnenrock. Endet in einer kleinen Schleppe. Mit sichtbarer Nahttasche versehen. Rückteil in Falten gelegt. In der rückwärtigen Mitte sind oben am Bund Stehfalten eingearbeitet. Der Bund ist als Schlitz mit einem Hakenverschluss gearbeitet.</p> <p>Der Überrock ist wie eine Schürze gearbeitet. Es ist ein dreiviertellanger Bahnenrock. Weit ausgestellt. Hinten am Bund in der rückwärtigen Mitte ein Hakenverschluss.</p> <p>Aufputz: Der innere Ärmelabschluss ist mit einer plissierten Gazerüsche verziert. Schleife aus Ripsstoff in der hinteren Mitte der Schöße. Rüschen sind an Taille und Überrock. Der Überrock besitzt noch eine Fransenborte.</p> <p>Maschinengenäht.</p>
Maße:	<p>Taille: Länge, vorn: 63 cm Länge, hinten: 59 cm Ärmellänge: 50 cm Tailleweite: 65 cm</p> <p>Rock: Länge, vorn: 101 cm Länge, hinten: 158 cm Tailleweite: 65 cm</p> <p>Überrock: Länge, vorn: 88 cm Länge, hinten: 72 cm Tailleweite: 65 cm</p>
Datierung:	Um 1868/70

Ort: Keine genauen Angaben möglich
Sammlung: Modesammlung der Museen der Stadt Wien
Inventarnummer: M 5.0363/3
Zustand: Kleine Risse im Bundbereich



Abb. 17/1: Blende am Oberteil, die zum An- und Ausziehen geöffnet werden kann



Abb. 17/2: Schößchen am Oberteil, Rückseite



Abb. 17/3: Volantabschluss am Ärmel, innen mit plissierter Rüsche



Abb. 17/4: Tasche auf dem schürzenähnlichen Überrock



Abb. 17/5: Rüsche und Fransenborte

Um 1872
Abbildung 18. Seite 99.

Objekt: Promenadenkleid

Material, Technik: Taille: Oberstoff: Fliederfarbener Seidentaft. Ecrufarbene Seidentüllspitze. Futter: Naturweiße Baumwolle. Mit Fischbein verstärkt. Hakenverschluss aus Metall. Baumwolltaillenband.
Rock: Oberstoff: Wie Taille. Auf Gaze gearbeitet. Saum mit fliederfarbenem Lüster versteift. Stoßborte. Tournurenzugbänder sind vorhanden.

Die Taille ist hochgeschlossen mit einer Stehleiste. Vordere Mitte lässt sich mit einem Knopfverschluss schließen. Eng tailliert. Im Rückenteil befindet sich ein kleiner spitz zulaufender Schoß. Gerade lange Ärmel.

Rock: Das Vorderteil ist gerade geschnitten und mit Volants versehen. Im Rückenteil gibt es Stehfalten. In der rückwärtigen Mitte am Bund ist ein Schlitz mit Hakenverschluss. Der Rock läuft in einer kleinen Schleppe aus.

Ein Gürtel mit einer fest gebundenen Schleife, der über der Tournure getragen werden kann.

Aufputz: Spitze.

Maschinengenäht.

Maße: Taille:
Länge, vorn: 47 cm
Länge, hinten: 45 cm
Ärmellänge: 57 cm
Taillenweite: 52,5 cm
Rock:
Länge, vorn: 102 cm
Länge, hinten: 126 cm
Taillenweite: 58 cm

Datierung: Um 1872

Ort: Keine Angaben möglich.

Sammlung: Modesammlung der Museen der Stadt Wien.

Inventarnummer: M 15.678/3.

Zustand: Leicht fleckig. Seidentüllspitze ist stellenweise eingerissen und verschmutzt.

Literatur: KARNER 1995, S. 10f.



Abb. 18/1: Vorderansicht des Oberteils



Abb. 18/2: Rückwärtige Ansicht des Oberteils



Abb. 18/3: Verstärkte Teilungsnähte, Tailleband – Blick auf die Innenverarbeitung des Oberteils



Abb. 18/4: Ärmelabschluss



Abb. 18/5: Rocksaum



Abb. 18/6: Volants am Rock



Abb. 18/7: Bund mit Seidentaftstreifen und Spitze



Abb. 18/8: Schleife am Rock



Abb. 18/9: Gürtel

1875

Abbildung 19. Seite 110.

Objekt:	Zweiteiliges Tageskleid.
Material, Technik:	<p>Taille: Oberstoff: Bordeauxroter Wollrips. Dunkelbrauner Baumwollsamt. Schwarzer Seidenrips. Weiße Tüllspitze aus Baumwolle. Futter: Naturweise Baumwolle auf dunkelbrauner Gaze aufgearbeitet.</p> <p>Rock: Wie Taille. Auf Gaze aufgearbeiteter Saum mit olivfarbenem Lüster versteift. Stoßborte.</p> <p>Die Taille ist am Hals hochgeschlossen. Sie ist tailliert gearbeitet. Die vordere Mitte ist mit einem Knopfverschluss versehen. In Höhe des Gesäßes Tournurenraffung.</p> <p>Der Rock ist als Bahnenrock gearbeitet. In der vorderen Mitte befindet sich ein Schlitz, der mit einem Hakenverschluss geschlossen werden kann. Rückenmitte in Falten gelegt, so dass eine Tournure darunter getragen werden kann.</p> <p>Aufputz: Dunkelbraune Baumwoll-Samtblenden. Pseudorevers und -manschetten. Stoffüberzogene Knöpfe. Geflochtene Samtbänder. Rüschen und Falten. Schleife auf der Tournure.</p> <p>Maschinengenäht.</p>
Maße:	<p>Taille: Länge, vorn: 107 cm. Länge, hinten: 119 cm. Ärmellänge: 59,5 cm. Taillenweite: 65,5 cm.</p> <p>Rock: Länge, vorn: 102 cm. Länge, hinten: 115 cm. Taillenweite: 66 cm.</p>
Datierung:	Um 1875
Ort:	Keine genauen Angaben möglich.
Sammlung:	Modesammlung der Museen der Stadt Wien.
Inventarnummer:	M 4.550/2.
Zustand:	Gut. Kleiner Riss im Rückenteil.
Literatur:	KARNER 1994, S. 20. In dem Katalog wird es mit „Reisekleid“ bezeichnet.



Abb. 19/1: Halsausschnitt und Revers am Oberteil, Vorderansicht

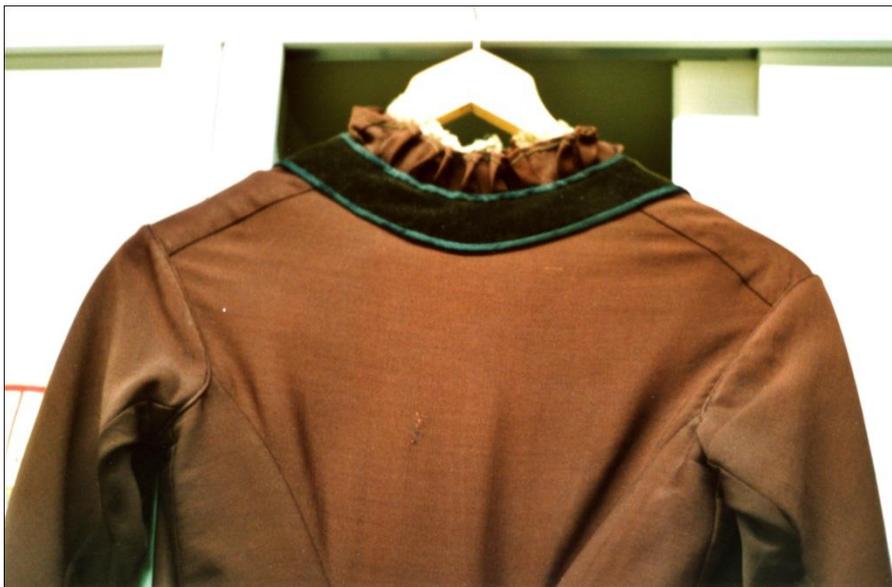


Abb. 19/2: Oberteil, Rückenansicht



Abb. 19/3: Baumwoll-Samtblenden am Oberteil, Vorderansicht



Abb. 19/4: Rückenansicht des Oberteils



Abb. 19/5: Rückwärtige Gestaltung des Oberteils



Abb. 19/6: Schulternaht und Armkugel



Abb. 19/7: Ärmel mit Manschette



Abb. 19/8: Detail am Rock

1878/80

Abbildung 24. Seite 127.

Objekt: Zweiteiliges Promenadenkleid.

Material, Technik: Taille: Oberstoff: Moccafarbener Taft. Moccafarbener Seidensamt. Rotbraune Seidentüllspitze. Goldfarbene Posamenterie. Irisierende Glasperlenstifte in Braun. MoccafARBenes Seidenband. Metallkugelknöpfe. Perlmutterknöpfe. Hakenverschluss aus Metall. Futter: Beige-orangfarbener Baumwollkörper. Taillenband. Bleischeiden. Rock: Oberstoff: wie die Taille. Aufgearbeitet auf ecrufarbene Gaze. Saum mit anthrazitfarbenen Luster versteift. Den Abschluss bildet eine dunkelbraune Wollstoßborte. Tournurezugbänder sind eingearbeitet. Futter: Beige-orangfarbener Baumwollkörper.

Die Taille ist hochgeschlossen und mit einer Stehleiste versehen. Pseudokragen. Vordere Mitte mit Knopf- und Hakenverschluss. Plissiertes Mittelteil. Eng tailliert. Hüftlang. Langer durchgehend schmaler Ärmel.

Der Rock ist so geschnitten, dass darunter ein Tournurengestell getragen werden kann. Ab Kniehöhe mit v-förmigen Drapierungen versehen. Plissee- und Spitzenvolantreihen. Rückteil gezogen. Rückenmitte Schlitz mit Hakenverschluss. Nahttasche.

Aufputz: Die Taille ist verziert mit goldfarbener Posamenterie. Perlenstickerei. Pünktchensamtblende. Spitze.

Maschinengenäht.

Maße:	Taille: Länge, vorn: 63 cm. Länge, hinten: 63 cm. Ärmellänge: 52 cm. Taillenweite: 65,5 cm. Rock: Länge, vorn: 103 cm. Länge, hinten: 108 cm. Taillenweite: 64 cm.
Datierung:	1878/80.
Ort:	Keine genauen Angaben möglich.
Sammlung:	Modesammlung der Museen der Stadt Wien.
Inventarnummer:	M 8.253/2.
Zustand:	Sehr gut.



Abb. 24/1: Halsausschnitt und Kragen am Oberteil



Abb. 24/2: Plisseeblende



Abb. 24/3: Gestufter Saum am Oberteil



Abb. 24/4: Oberteil, Rückseite



Abb. 24/5: Oberteil, Rückseite, Schleife



Abb. 24/6: Ärmel



Abb. 24/7: Ärmelabschluss



Abb. 24/8: Rock, Falten mit gebügelten Kanten



Abb. 24/9: Rock, Zatteln und Plisseefalten



Abb. 24/10: Rock, Falten in loser Drapierung



Abb. 24/11: Rock, Falten aus gemustertem Samt

Um 1885
Abbildung 26, Seite 143.

Objekt:	Visite aus moosgrünem Woll-Wirkstoff, mit blaugrün-goldenen Borten und Chenillefransen
Material, Technik:	Oberstoff: Moosgrüne Strickware, Wolle Futter: rot-blauer Satin changeant Besatz: blaugrün-goldene Flechtborten, Posamente, schwarz-blaue Chenillekanten. Schmale Visite mit Stehkragen und mit Raglan eingesetzten Ärmelteilen, unter diesen befinden sich tiefe Armausschnitte. In Brusthöhe wird die Visite mit verdeckten Haken geschlossen. Vorn lange Schoßteile, hinten kürzer und in der Mitte geschlitzt. Die ärmelähnlichen Überhänge haben lange Spitzen. Kanten und Nähte sind mit Borte besetzt. An den Kanten sind zusätzlich noch Chenillefransen angesetzt. Am Saum der ärmelähnlichen Überhänge befinden sich Posamentenmotive mit Troddeln.
Maße:	Länge, vorn: 95 cm Länge, hinten: 74 cm Ärmellänge: 85 cm (alle Maße inkl. Fransenkanten)
Datierung:	Um 1885
Sammlung:	Stiftung Stadtmuseum Berlin. Modesammlung.
Inventarnummer:	KGT 96/126 DL
Zustand:	Alle Stoffe gute erhalten, Strickware im oberen Teil leicht verblichen. Futterseide im Kragen stark beschädigt; alle Kanten leicht abgeschabt. Besatzborten stellenweise locker.
Sonstiges:	Innen befindet sich ein Etikett der ehemaligen Besitzerin: „Paris, Emile Singat, 30 Rue Louis le Grand“



Abb. 26/1: Verschlusskante, vordere Mitte



Abb. 26/2: Rückenansicht, Schlitz



Abb. 26/3: Fransenkante



Abb. 26/4: Ausschnitt für die Arme



Abb. 26/5: Fransenkante am Übergang von Ärmelschnitt zum Ärmelumhang



Abb. 26/6: Zipfel an den Ärmelabschlüssen



Abb. 26/7: Palmettenmotiv aus Posamenten am Ärmelabschluss

Um 1895
Abbildung 27. Seite 147.

- Objekt: Taillenkurze Jacke aus schwarzem Wollgabardine mit Kordelstickerei.
- Material, Technik: Schwarzer Wollgabardine.
Besatz: schwarze geflochtene Gimpe. Seidentaft.
Futter: cremeweißer Seidensatin.
- Spencerartiges kurzes Jäckchen. Eng anliegend. Durch Miederstäbe verstärkt. Taillenkurz. Vorn Schneppe. Die Ärmel sind an der Kugel tief gefältelt (Keulenlinie). Zum Handgelenk hin verlaufen die Ärmel in gemäßigter Enge. Am Hals ist die Jacke leicht hochgeschnitten, als spitzer kleiner Ausschnitt mit verdecktem Haken/Ösen-Verschluss. Als Kante ist eine abgesteppte Taftblende untergesetzt. Reicher Besatz mit Kordelstickerei: Alle Kanten werden von einer floral-ornamentalen Kante begleitet, vor zwei weitere Reihen, hinten zwei seitlich Reihen. Entsprechend verziert sind die Ärmelaufschläge und Außenseiten der Unterarme. Vorn seitlich sind je vier Posamenten-Zierknöpfe aufgesetzt. In der vorderen Schnepbenspitze befindet sich eine Bleibeschwerung.
- Maße: Länge, vorn: 55 cm
Länge, hinten: 40 cm
Ärmellänge: 69 cm
Taillenweite: ca. 78 cm (Kante 86 cm)
- Datierung: Um 1895.
- Ort: Berlin. Mit Atelietikett versehen: Helene Kaufmann.
Berlin W. Mohrenstraße 58.
- Sammlung: Stiftung Stadtmuseum Berlin, Modesammlung.
- Inventarnummer: KGT 94/23
- Zustand: Wollstoff und Arbeit gut.
Futtersatin brüchig, Tragespuren. Besonders im Halsbereich.
1 Miederstab (vorn links) ist gebrochen.
Loch im Futter.



Abb. 27/1: Haken-Ösen-Verschluss mit unterlegter Taftblende



Abb. 27/2: Schnurstickerei auf der Vorderseite



Abb. 27/3: Stickerei, die über die Schulternaht auf die Rückseite der Jacke führt



Abb. 27/4: Stickerei am Saum auf der Rückseite



Abb. 27/5: In Falten gelegte Armkugel



Abb. 27/6: Stickerei am Ärmelsaum

Um 1900
Abbildung 33. Seite 171.

Objekt: Tailor-Made-Kostüm

Material, Technik: Jacke: Schwarzes Tuch. Soutachebänder.
Posamenterieknöpfe. Futter: Mausgrauer Bauwolldamast.
Rock: Schwarzes Tuch. Soutachebänder.
Posamenterieknöpfe. Schwarze Wollstrassborte.
Druckknöpfe. Hakenverschluss.

Die Jacke ist einreihig, hochgeschlossen und mit Spachtelkragen getragen, der mit Soutacheband und Posamenterieknöpfen verziert ist. Im Vorder- und Rückenteil sind die Teilungsnähte mit Soutacheband verziert. Die gesamte Jacke ist tailliert gearbeitet. Vordere Länge abgerundet und mit Soutacheband eingefasst. In der rückwärtigen Mitte befindet sich ein Schlitz. Langer mit Soutacheband und Posamenterieknöpfen verzierter Zweinahtärmel mit manschettenförmigem Längenabschluss.

Der Rock ist knöchellang und leicht ausgestellt. In Bahnen geschnitten. Mit Soutachebändern und Posamenterieknöpfen verziert. In der vorderen Mittelbahn eingearbeitete Nahttasche und verdeckter Druck- und Hakenverschluss.

Maschinengenäht. Handausgefertigt.

Maße: Jacke:
Länge, vorn: 69 cm
Länge, hinten: 66 cm
Ärmellänge: 64 cm
Tailllenweite: 85 cm
Rock:
Länge, vorn: 100 cm
Länge, hinten: 104 cm
Tailllenweite: 66 cm

Datierung: Um 1900

Ort: Etikett: Josef Szallay. K & K Hofschneider. Wien.

Sammlung: Modesammlung der Museen der Stadt Wien

Inventarnummer: M 17.229/2

Zustand: Sehr gut

Literatur: KARNER, LINDINGER 2009, Katalognummer 4.3, S. 27 (Bild), S. 100 (Text)

Um 1901
Abbildung 31, S. 157.

Objekt: Tageskleid aus hellgrauem Tuch.

Material, Technik: Oberteil: Hellgraues Tuch. Ätzspitze. Samtblende. Schlingstichstickerei.
Gürtel: Hellgraues Tuch.
Rock: Hellgraues Tuch.

Der Schnitt des Oberteils betont die Brust. Schiebt den Bauch leicht zurück. V-förmiger Ausschnitt mit Spitzen-, Tuch- und Samtbesatz. Dekolleté und Hals ein Einsatz aus Ätzspitze, der am Hals hochgezogen ist und eng anliegt. Winkelförmige Schlingstichstickereien führen von der Seitennaht bis zur vorderen Mitte. Oberteil wird übereinander gelegt und vom Gürtel gehalten. Ärmel an der Armkugel in wenige Falten gelegt. Glatter nach unten hin schmaler werdender Ärmelschnitt. Am Saum zwei Reihen Schlingstichstickereien. Vier Reihen der gleichen Stickerei ziehen sich in unterschiedlicher Höhe den Ärmel hinauf. Ärmelsaum ist geschlitzt.

Gürtel markiert die schmale Taille.

Rock verläuft glockenförmig nach unten. In der vorderen Mitte eine von oben nach unten durch gehende Passe. Unterhalb des Knies drei aufgenähte Streifen, die jeweils an der mittleren Passe ansetzen und um den Rock führen. Rocksäum ist paspeliert.

Maße: Rückenlänge: 142 cm.
Über die weiteren Maße liegen keine Angaben vor.

Datierung: Um 1901.

Ort: Keine Angaben möglich.

Sammlung: Modesammlung der Museen der Stadt Wien.

Inventarnummer: M 8.065

Zustand: Gut.

Sonstiges: KARNER 2003, S. 21, Katalognummer: I/4.

Um 1905
Abbildung 32, Seite 160.

Objekt:	Trotteurkleid.
Material, Technik:	<p>Oberteil: Hellgrau gestreifter Wollstoff. Blaugraue Litzenbänder. Perlgrauer Seidenatlas. Hellgrauer Organza. Futter: Naturweiße Baumwolle (Miederleibchen). Naturweißer Organza. Tailleband. Fischbein. Schweißblätter. Haken. Druckknöpfe. Rock: Obermaterial, s. Oberteil. Blaugraue Kordel. Hellgraue Stoßborte. Haken. Druckknöpfe. Ungefüttert.</p> <p>Das Oberteil besitzt einen runden Ausschnitt, der mit einem säumchenverzierten Organza-Chemisette-Einsatz versehen ist. Leicht tailliert gearbeitet. Das Oberteil ist auf ein Baumwoll-Miederleibchen aufgearbeitet. Der vordere Mittelteil ist leicht geschoppt. Mit Litzenbändern und Biesen verziert. Im Vorderteil ist ein Druckknopf- und Hakenverschluss. Dreiviertellange Wollstoffärmel mit darunter liegendem sichtbaren Seidenärmelabschluss. Der Rock ist als weit ausgestellter Bahnenrock geschnitten. Vorderteil mit Legefalten und Posamenterieverzierung. Seitlich ein Druckknopf- und Hakenverschluss. Rückenteil ist mit kleiner angeschnittener Schleppe versehen.</p>
Maße:	<p>Oberteil: Länge, vorn: 46 cm Länge, hinten: 40 cm Ärmellänge: 62,5 cm Tailleweite: 76,5 cm Rock: Länge, vorn: 109 cm Länge, hinten: 125 cm Tailleweite: 76 cm</p>
Datierung:	Um 1905
Ort:	Etikett: Emma Hasenleithner. Gmunden.
Sammlung:	Modesammlung der Museen der Stadt Wien
Inventarnummer:	M 10.256/2
Zustand:	Unzählige Mottenlöcher. Im Vorderteil fleckig. Der Oberstoff der Seidenblenden ist kaum mehr vorhanden. Organza-Chemisette-Einsatz teilweise brüchig.
Sonstiges:	Ankauf von Frau Dr. Gertrude Heß-Haberlandt. Wien, 1968. Verweis auf die Trägerin: Das Kleid stammt aus dem Nachlass der Schwiegermutter von Frau Heß-Haberlandt.



Abb. 32/1: Oberteil, Halsausschnitt und Biesenteil



Abb. 32/2: Vorderteil, Stickerei



Abb. 32/3: Vorderteil, schräg verlaufende Blende



Abb. 32/4: Vordere Blende, Verschluss, das Miederleibchen ist sichtbar

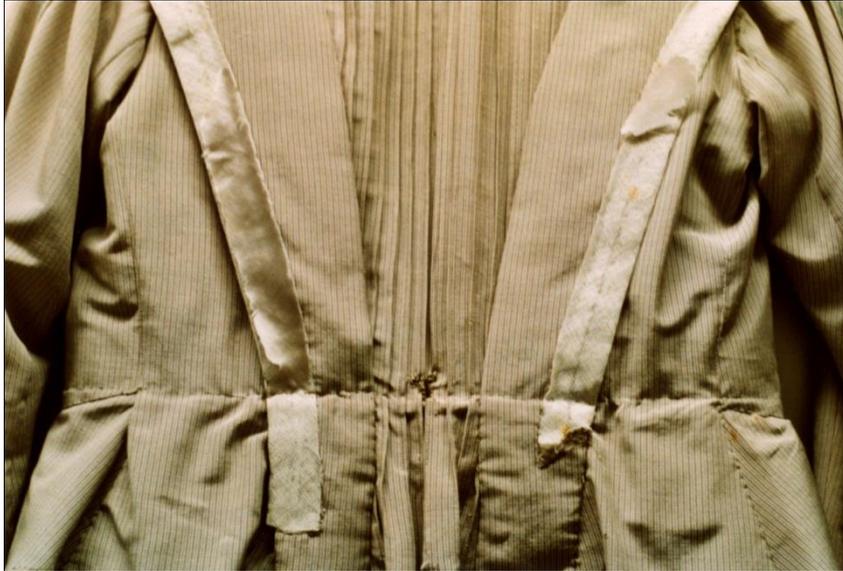


Abb. 32/5: Rückseite, Blende und Schößchenansatz



Abb. 32/6: Ärmelverlauf zum Handgelenk hin, sichtbar ist hier auch das Miederband



Abb. 32/7: Manschette, die mit Druckknöpfen geschlossen werden kann



Abb. 32/8: Stickerei am Ärmel



Abb. 32/9: Rock, Riegel und Faltenverlauf



Abb. 32/10: Rock, Riegel (Detail)



Abb. 32/11: Rock



Abb. 32/12: Rocksäum

1905
Abbildung 34, Seite 174.

Objekt:	Trotteurkostüm aus schwarzem Tuch.
Material, Technik:	Jacke und Rock: Schwarzes Tuch. Jacke einreihig, mit drei Knöpfen zum Schließen. Leicht tailliert. Aufliegender Kragen. Seitlich zwei Paspeltaschen mit Soutacheverzierung. Gerade geschnittene Ärmel. Am unteren Rand mit Soutacheverzierung. Futter: Weiß. Der Rock ist in Bahnen geschnitten. Leicht ausgestellt. In der vorderen und rückwärtigen Mitte vom Saum aufwärts eine ornamentale Soutacheverzierung.
Maße:	Jacke: Länge, vorn: 67 cm. Länge, hinten: 66 cm. Ärmellänge: 43 cm. Oberweite: 110 cm. Rock: Länge: 97 cm.
Datierung:	1905.
Ort:	In Wien getragen.
Sammlung:	Modesammlung der Museen der Stadt Wien.
Inventarnummer:	M 8.073
Zustand:	Sehr gut.
Literatur:	KARNER 2003, S. 23, Katalognr. I/8.