

Anna-Brigitte Schlittler

## Zylinder und Schlurfschale

Einige Überlegungen zur Bedeutung männlicher und weiblicher Kleidermoden

Auf die Frage, weshalb er in *Système de la Mode* ausschliesslich die Beschreibung von Kleidern in Modezeitschriften untersucht habe, antwortete Roland Barthes:

„J'avais d'abord pensé étudier le vêtement réel, porté par tout le monde dans la rue. J'y ai renoncé. En effet le vêtement de mode est complexe en ce qu'il met en jeu plusieurs 'substances': la matière, la photographie, le langage...“.<sup>1</sup>

Die von Barthes dargestellte Komplexität modischer Kleidung entsteht nicht nur durch die verschiedenen „Substanzen“, sondern auch durch eine besondere Instabilität und Mehrdeutigkeit der vestimentären Codes, die sich in den individuellen und kollektiven Gebrauchsmodi äussern. Eine der wichtigsten Ordnungskategorien dieser sich überlagernden, einander ergänzenden und widersprechenden Systeme ist das Geschlecht. Im folgenden soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern symbolische Bedeutungen von Kleidermoden geschlechtsspezifisch strukturiert und bestimmt sind.

Der eigentliche Beginn der Kleidermoden wird im allgemeinen nach 1350 angesetzt. Die markant verbesserten Entwurfs- und Schnitttechniken ermöglichten nicht nur eine körperbetonte Kleidung, sondern auch einen rascheren Wechsel von Formen, Farben und Mustern. Bis ins 19. Jh. diente die Mode wesentlich der Demonstration und Definition der Standeszugehörigkeit.<sup>2</sup>

Das üppige, dekorative Erscheinungsbild der Geschlechter war – trotz eindeutiger Unterscheidung durch Rock oder Hose – in gewisser Weise symmetrisch, zeitweise sogar so zweideutig, dass Kritiker wie Johann Ellinger sich genötigt sahen, die Schande der „Mannspersohnen“ anzuprangern, die sich in „gleicher Unart den Leib butzen und auff zäumen“ wie die „Weibsbilder“.<sup>3</sup> Mitte des 19. Jh. installierte sich dann *la mode de cent ans*<sup>4</sup>, die *Haute Couture*, um in den folgenden Jahrzehnten die Bekleidungskultur breiter gesellschaftlicher Schichten des Westens zu prägen. Indem sie ausschliesslich die Frauenmode strukturierte und bestimmte, beschleunigte sie das Ende eines im 18. Jh. begonnenen Prozesses: Eine als strukturelle konzipierte Geschlechterdifferenz fand ihren Ausdruck auch im Erscheinungsbild: männliche Funktionalität gegen weibliche Dekoration.

Diese ganz und gar unterschiedliche Entwicklung männlicher und weiblicher Bekleidung führt Anne Hollander auf die Gründung der französischen Schneiderinnenzunft für die Herstellung von Frauenkleidern im Jahr 1675 zurück.<sup>5</sup> Die traditionelle Arbeitsteilung zwischen *Schneider*, für den Zuschnitt der Kleidung, und *Näherin*, für Näharbeiten, Ausarbeitung und „Putz“, blieb erhalten. Infolge der Vergeschlechtlichung der Kleiderproduktion befassten sich die Schneider mit der eigentlichen Konstruktion, die Schneiderinnen nur mit der Drapierung von Stoffen über einem durch ein Korsett vorgeformten Körper und der Ornamentierung der Kleidung. Für Hollander kommt als logische Konsequenz nur der männliche Anzug als angemessenes Kleid der Moderne in Frage. Ungeachtet der –



1 Reiter und Dame aus Jost Ammanns *Kunstbüchlein*, 1578.

wie mir scheint – mangelnden Reflexion der vergeschlechtlichten Hierarchisierung der Arbeit und ungeachtet ihrer eigenen entsprechenden Bewertung männlicher und weiblicher Arbeit trifft es zu, dass der vergleichsweise abstrakte körperferne Anzug mit der Betonung von Schlichtheit, dezenter Farbigkeit und fast vollständiger Ornamentlosigkeit zum Inbegriff des modernen Kleidungsstückes für Männer *und* Frauen geworden ist. Nahezu alle Versuche im späten 19. und frühen

20. Jh., die Frauenbekleidung jenseits des Modesystems zu erneuern, orientierten sich an der ästhetischen Vorgabe des Männeranzuges, an dessen (vermeintlicher) Schlichtheit und Funktionalität.

Anschaulich wird dies an einem Text aus dem Jahr 1898: Adolf Loos verwarf die zeitgenössische Frauenmode radikal; sie repräsentiere das „unmoderne Andere“<sup>6</sup>, die Zurschaustellung der Differenz, während die Männermode die moderne Identität, die Verhüllung der Differenz, verkörpere. Loos sah in der „ornamentierten“ Mode einen Ausdruck der Unterlegenheit der Frau: Ihre Kleidung vermochte nur an die (pervertierte) Sinnlichkeit des Mannes zu appellieren. Um sich aus dieser Abhängigkeit zu befreien, müsse sich die Frau dieser Kleider entledigen und damit einer neuen „kameradschaftlichen und platonischen“ Form der Liebe zuwenden. Der Sprung in die Moderne könne den Frauen nur mittels wirtschaftlicher Unabhängigkeit und einer der männlichen angenäherten Kleidung gelingen:

„Wie ich schon bemerkt habe, gibt es auch parallelströmungen. Die wichtigste, deren ende noch gar nicht abzusehen ist, dabei die stärkste, weil sie von England ausgeht, ist jene richtung, die das raffinierte Hellas erfand – die liebe Platos: das weib sei dem manne nur ein guter kamerad. Auch dieser strömung wurde rechnung getragen und sie führte zur schaffung des tailor-made costume, des vom herrensneider gemachten kleides (...).“<sup>7</sup>

So ist es nicht erstaunlich, dass Gabrielle Chanel (und manche nach ihr), die für sich in Anspruch nahm, die modernen weiblichen Körper zu kleiden (und zu befreien), sich hauptsächlich an Elementen der Männermode orientierte. Die Überlegenheit, die der (männlichen) Konstruktion vor der (weiblichen) Dekoration eingeräumt wird, zeigt sich formal in der Bedeutung der Naht, indem diese nicht nur als konstruktives Element hervorgehoben wird, sondern moralische Aussagekraft als Symbol für Aufrichtigkeit und Wahrheit zugesprochen erhält:



2 Frühjahrs- und Sommerkostüme 1912 (Katalog Max Wirz, zum Hansahof, Zürich).

„In der Naht tritt ein wichtigstes und erstes Axiom der Kunstpraxis in ihrem einfachsten, ursprünglichsten und zugleich verständlichsten Ausdrucke auf, – das Gesetz nämlich, aus der Naht eine Tugend zu machen, welche uns lehrt, dasjenige, was wegen der Unzulänglichkeit des Stoffes und der Mittel, die uns zu dessen Bewältigung zu Gebote stehen, naturgemäss Stückwerk ist und sein muss, auch nicht anders erscheinen lassen zu wollen, sondern vielmehr das ursprünglich Getheilte durch das ausdrücklich und absichtsvolle Hervorheben seiner Verknüpfung und Verschlingung zu einem gemeinsamen Zwecke nicht als Eines und ungetheiltes, wohl aber umso sprechender als Einheitliches und zu einem Verbundenen zu charakterisieren.“<sup>8</sup>

Die Kunstfertigkeit der Pariser *Haute Couture*-Schneiderinnen und -Schneider, die Konstruktion zugunsten eines Oberflächeneffektes verschwinden zu lassen, erscheint Ende des 19. Jh. als „vernunftwidrig“, wenn nicht als lügenhaft:

„Seit 1840 hat die Frauentracht nur in phantastischer Weise umhergetappt. Den Höhepunkt ihrer Vernunftwidrigkeit und ihres Mangels an Zusammenhang erreichte sie im Jahre 1890, als nicht mehr zu erkennen war, wie sie gemacht war. Jede Spur von Nähten war verschwunden (...). Man sollte meinen, sie wäre mit etwas ganz anderem gemacht worden als mit Nadel und Garn. Dieser Höhepunkt wurde gelobt und gepriesen. Man staunte die „französische Virtuosität“ an, die es fertig brachte, aus tausend Kleinigkeiten ein Kleid zu machen. Diese Kleinigkeiten hängen zusammen, aber man weiss nicht wie und wo, sie umhüllen irgend etwas, aber man weiss nicht was, vermutlich eine Frau, denn ein Kopf taucht ja daraus hervor, Arme und Hände sind daran sichtbar.“<sup>9</sup>

Die „Aufrichtigkeit“ der sichtbaren Naht hat sich in der „dekonstruktivistischen“ Mode beispielsweise von Martin Margiela erhalten, dessen „gehäutete“ Jacken der *Stockman*-Kollektion (Sommer 1997) den Blick frei geben auf jede Naht, jeden Abnäher und jedes Polster und damit die Konstruktion über jegliche Art von Dekoration und Kunstfertigkeit triumphieren lassen.

Da Kleider nie blosse Symbole, sondern stets mit dem (individuellen) Körper verbunden sind, gilt es auch einen Blick auf das Verhältnis von Körper und Kleid zu werfen. Trotz der teils spektakulären weiblichen Erscheinungsbilder boten besonders im 19. Jh. die Kleider selber eine bemerkenswert stereotype und „körperferne“ Ansicht: Die Massen von Spitzen, Rüschen, leuchtenden Farben, knisternen und rauschenden Stoffen, die prothetische Erweiterung des Körpers in den Raum brachten die individuelle Physis beinahe zum Verschwinden. Bei wechselnden Silhouetten waren die polaren Merkmale weiblicher Bekleidung – Verhüllung und Zurschaustellung – doch stets vorhanden.

Anders die Männermode. Auf der Suche nach einer zeitgemässen Bekleidung fand im Laufe des 19. Jhs. eine intensive Auseinandersetzung über die angemessene Repräsentation des männlichen Körpers statt. Hollander sieht die Genese des modernen Anzuges im Zusammenhang mit der Antikenrezeption des 18. Jhs. und deren Idealisierung des männlichen, schönen Körpers. Begnügten sich die Damenschneiderinnen weiterhin mit dem dekorativen Arrangieren der Stoffe, gingen die Herrenschneider daran, den antiken nackten Helden auferstehen zu lassen

und aus Stoff eine abstrakte Statue zu erschaffen.<sup>10</sup> Das geschah mittels strikter Vereinfachung und Modifikation des dreiteiligen Anzuges: Grosse Ärmelaufschläge und Taschenklappen verschwanden, die Rockschösse schrumpften, Polsterungen und Versteifungen wurden eingesetzt, um Brust und Schultern zu bekräftigen; die Weste wurde über der Taille abgeschnitten, der Kragen hochgezogen, um „den heroischen Nacken zu stärken und den ungepuderten Kopf hervorzuheben“.<sup>11</sup> Am Ende des 18. Jhs. war aus dem kurzbeinigen, birnenförmigen ein schlanker, muskulöser Körper mit langen Beinen geworden.

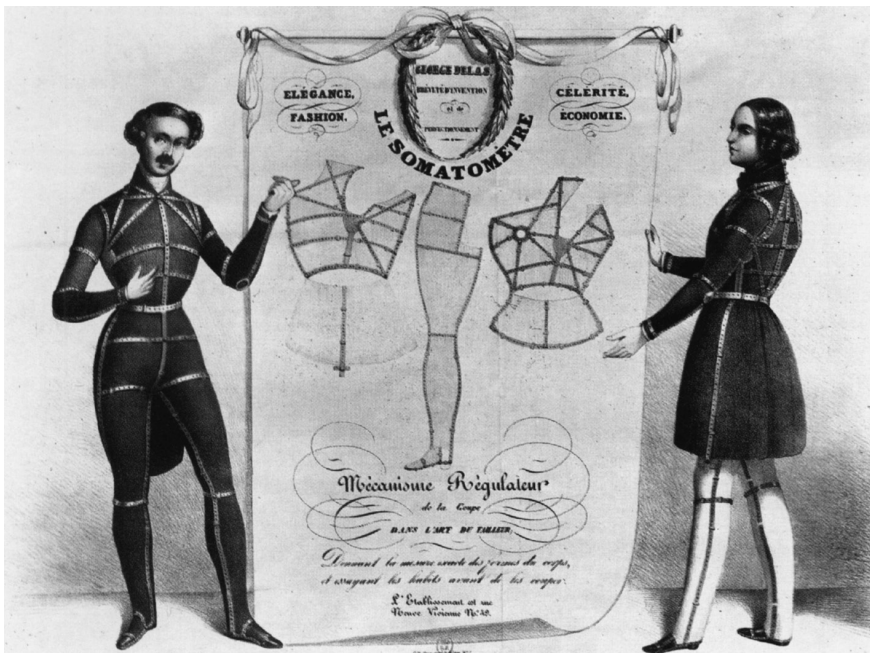
Die subtile Erotik derart transformierter Körperlichkeit blieb im folgenden Jahrhundert erhalten, ja erfuhr eine „Demokratisierung“ durch die detaillierte Kartierung des männlichen Körpers: Bereits im frühen 19. Jh. versuchten zahlreiche Handbücher, die Masssysteme und Schnitttechniken zu standardisieren.

Wie Christopher Breward in seiner Analyse von Fachzeitschriften des britischen Schneidergewerbes nachwies<sup>12</sup>, wurden dabei nicht nur (industrietaugliche) Schablonen entwickelt, sondern explizit klassizistische Schönheitsideale und der – nackte – männliche Körper mitgedacht. Breward schlägt eine „parasexuelle“ Lesart des neuen Männeranzuges und seiner öffentlichen Inszenierung vor:<sup>13</sup> Dem intimen Ritual des Massnehmens und dem Zuschneiden entlang eines idealisierten Begriffs nackter Körperlichkeit sowie der sinnlichen Attraktion des Stoffes selber wohnt eine deutlich erotische Komponente inne.

Findet die Moderne ihren Ausdruck ausschliesslich im männlichen Anzug, so erweist sich die Vergeschlechtlichung auch als wirksam, wenn einzelne Kleidungsstücke zu Ideologieträgern werden, wie dies seit der Aufklärung der Fall ist; seit dem 18. Jh. sind die traditionellen Funktionen der Bekleidung als Markierung von Standes- und Geschlechtszugehörigkeit zu „symbolischen Formen der politischen Praxis“ erweitert worden.<sup>14</sup> Dazu muss das Kleidungsstück jedoch als *männliches* definiert sein. Nur ganz selten sind oppositionelle Bewegungen davon abgewichen – etwa britische Suffragetten, die gerade durch ausdrücklich weibliche, modisch elegante Bekleidung ihre Verpflichtung und Hingabe an die Sache und ihr Selbstverständnis als Suffragetten kundtaten.<sup>15</sup>

Die Entdeckung des explizit politischen bzw. oppositionellen Potenzials von Kleidung entspricht ungefähr dem Ende der Monarchie in Frankreich,<sup>16</sup> als auch die Repräsentation des Staates durch den Körper des Königs verloren ging. Nicht verloren gingen indessen die Notwendigkeit und das Bedürfnis nach physischer Repräsentation, wobei vestimentäre Praktiken *eine* Möglichkeit boten, entsprechende neue Formen zu etablieren. Hinlänglich bekannt sind die Funktionen von Kleidern im revolutionären Frankreich bzw. die geradezu überbordende politische Deutung der vestimentären Codes. So haben die *Sans-Culottes* mit ihrem Rekurs auf die *Arbeitskleidung* ein Paradigma geschaffen, das bis in die Gegenwart besteht: die Verbindung von militanter Gesinnung und Authentizität. Basierend auf den Polaritäten Künstlichkeit vs. Authentizität und illegitime Herrschaft vs. legitime Volksbewegung, repräsentiert Arbeitskleidung für Träger wie Betrachter eine Echtheit und Integrität der politischen Ziele und deren Vertreter.<sup>17</sup> Diese Authentizität manifestiert sich nun so gut wie ausschliesslich in *männlicher* Arbeits-





3 Somatomètre von George Delas, 1839.

kleidung; ja, männliche Arbeitskleidung wird zum eigentlichen Ausgangspunkt und zur Inspirationsquelle „revolutionärer“ Bekleidung. Dies gilt – um nur zwei Beispiele zu nennen – sowohl für die *Prozodeschda* von Varvara Stepanova als auch für die *camisa azul* der spanischen *Falange* in den 1930er Jahren.

1923 verfasste Stepanova einen programmatischen Text zur „heutigen Kleidung“, worin sie kurz und bündig festhielt: „Die Kleidung von heute ist die Arbeitskleidung (*Prozodeschda*), die sich je nach Beruf und Herstellung unterscheidet.“<sup>18</sup>

Ihrer Beschreibung nach handelt es sich um eine Art Overall, der zwar – je nach Beruf – variiert wird, dessen grundlegender Entwurf aber gleich bleibt. Interessant ist, dass die weibliche Version des „produktivistischen Anzuges“ aus Rock und Oberteil besteht. Stepanova wollte zwar mittels Massenproduktion die Kleidung von der „ideologischen Bedeutung“<sup>19</sup> befreien, nicht aber von der Markierung der Geschlechterdifferenz. Während die *Prozodeschda* für Männer und Frauen verschiedene Formen hatte, wandelte sich bei der stark ideologisierten *camisa azul* die symbolische Bedeutung je nach Geschlecht. Wie Mary Vincent darlegt, war das blaue Hemd Anspielung auf die Uniform der italienischen Faschisten und assoziiert mit Begriffen wie „jugendliche Männlichkeit“, Kampf und Patriotismus. Wurde es von Frauen getragen, änderte sich allerdings seine Bedeu-

tung hin zu einer dienenden Funktion: Die *Sección Femenina* beteiligte sich nicht an Strassenkämpfen und agitatorischen Aktionen, sondern erfüllte Aufgaben wie Krankenpflege u. ä.<sup>20</sup>

Ebenfalls im (nach)revolutionären Frankreich entstand die zweite wesentliche Form oppositioneller Kleidung, die, statt Authentizität zu suggerieren, eine ironisierende Übersteigerung pflegte: Die sogenannten *Incroyables* und *Merveilleuses*, Teile der *jeunesse dorée*, äusserten während des *Directoire* ihr Missfallen an der bürgerlichen Republik durch die Aneignung und (schlampige) Übertreibung der verpönten adeligen Bekleidungskultur.<sup>21</sup> Diese parodistische Strategie scheint allerdings bis zum postmodernen *Cross Dressing* kaum Nachahmung gefunden zu haben.

Gerade politisch oppositionelle Symbolisierungen erlangen ihre Bedeutung nur im Kontext temporären Protests und können sie deshalb umgehend wieder verlieren. Die Instabilität solcher Codes konnte Nicola Lepp anschaulich in ihrer „Hutgeschichte“ darlegen: So begann der Zylinder seine „Karriere“ in den amerikanischen Unabhängigkeitskriegen und kam über Englands Liberale nach Frankreich, wo er zum Erkennungszeichen der Republikaner gegen die Royalisten mit Dreispitz wurde. Mit dem Aufstieg des Bürgertums verlor er den revolutionären Impetus und stand nun für charakterliche Unbeugsamkeit und strenge Moral. Im frühen 20. Jh. verschwand der Zylinder endgültig aus dem Kleideralltag, um in der Bildgitation als Personifikation des feisten Kapitals nochmals aufzuerstehen.<sup>22</sup> Gemäss den Regeln des Modesystems können solche Symbolisierungen erst wirksam werden, wenn eine neue Mode als *anders* erkennbar wird: Die Wirkung der langen Hose der *Sans-Culottes* konnte sich nur entfalten, weil sie optisch hinreichend von der Kniehose abwich.

Die Mode bzw. ihre Flüchtigkeit spielte zwar in der Ästhetik, wie sie etwa von Charles Baudelaire in *Le Peintre de la Vie Moderne* (1863) formuliert wurde, eine bedeutende Rolle, doch war sie bereits ausschliesslich weiblich konnotiert. Baudelaire und manche seiner Zeitgenossen wählten das vermeintlich zeitlose Erscheinungsbild des stets schwarz und mit ausgesuchter Eleganz gekleideten Dan-



4 *Incroyables* und *Merveilleuses*, Karikatur von Horace Vernet, 1798.

dys. Dessen Auftreten besiegelte die Untauglichkeit weiblicher Bekleidung zu symbolischer Bedeutung. Die Figur des Dandys hatte innert fünfzig Jahren eine bemerkenswerte Metamorphose durchlaufen.<sup>23</sup> Das Flair urbaner Modernität, das Baudelaire, Barbey d'Aurevilly u. a. dem Dandy zuschrieben, hatte ihm im frühen 19. Jh. gefehlt, als er ein Sammelbegriff für Männer war, die, oft karikiert, eine – wie es Chenoune nennt – „cockeyed stylishness“ pflegten<sup>24</sup>: Als George IV. 1811 König von England wurde, löste der modebewusste Monarch eine Welle vestimentärer Exzentrik aus, die vor allem ein Spiel mit der „Männlichkeit“ war – ein theatralisches Schwanken zwischen „Herkules“ und „Adonis“.

Wohl gerade wegen dieser schillernden Vielfalt synthetisierte der Dandy Begriffe wie Modernität, Männlichkeit (im Erscheinungsbild), Weiblichkeit (in der sorgfältigen und aufwendigen Pflege dieses Erscheinungsbildes), Eleganz und bis ins Detail einstudierte Nachlässigkeit als Zeichen von Gleichgültigkeit, ästhetischer und ästhetisierter Verweigerung. Damit besetzte er auch sämtliche Strategien „oppositioneller“ Kleidung.

Ästhetische Verweigerung war Merkmal einiger Versuche im 20. Jh., totalitären Systemen ein abweichendes Erscheinungsbild entgegenzusetzen. So zum Beispiel die *Schlurfs*, eine marginale Gruppe Jugendlicher aus Wiener Arbeiterkreisen, die sich mit ihrer Vorliebe für Swing und exzentrisch-modische Kleidung sowohl gegen die proletarische Stammkultur als auch gegen den Unterdrückungsapparat des NS-Systems behaupteten.<sup>25</sup> Die *Schlurfschale*<sup>26</sup> bestand aus einem weiten, bis an die Knie reichenden doppelreihigen Sakko mit Nadelstreifen o. ä. und überlangen, sehr weiten Hosen mit Aufschlag. Ergänzt wurde der Anzug durch Krawatten oder Halstücher in grellen Farben, Schuhe mit möglichst dicken Sohlen, einen weit im Nacken sitzenden oder in die Stirne gezogenen Hut, pomadisierte Haare mit „Schwalbenschwanz“ sowie eine betont lässige Körperhaltung.<sup>27</sup>

Die zunehmende Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ manifestierte sich ab dem 19. Jh. auch in der Struktur der einzelnen Kleidungsstücke: Der sorgfältig auf den individuellen Körper zugeschnittene, jedoch schlichte Männeranzug stand der üppigen, stoffreichen und bunten Frauenmode gegenüber – männliche Funktionalität gegen weibliche Dekoration. Während männliche Kleidermoden und Teile männlicher Bekleidung zu Synonymen für „Moderne“, „Authentizität“ werden konnten und seit dem späten 18. Jh. immer wieder als Ausdrucksmittel (politischer) Opposition fungierten, wird weibliche Bekleidung nur als selbstreferenzieller Verweis auf die Weiblichkeit gelesen. Obwohl die Männermode faktisch weiterbestand und sich die männliche Silhouette im Laufe der vergangenen 150 Jahre kaum weniger verändert hat als die weibliche – der zierliche Biedermeiermann mutierte zum breitschultrigen Athleten –, verschwand der Mann aus dem modischen *Diskurs*. Die „Verweiblichung“ bildete Basis und Voraussetzung für den symbolischen Bedeutungsgewinn männlicher Bekleidung.



- 1 A l'écoute de Roland Barthes. Entretien de Roland Barthes avec Frédéric Gaus- sen. *Le Monde*, 19. April 1967.
- 2 Für Thorstein Veblen (*Theorie der fei- nen Leute*, 1899) dienen (modische) Kleider vor allem dem finanziellen Pre- stige („demonstrativer Konsum“). Die Bekleidung muss teuer, unpraktisch und unbequem sein, um in „demonstrativem Müssiggang“ den Status anzuzeigen. Viel mehr noch als für männliche gilt das für weibliche Bekleidung, wo jedes Ele- ment die Trägerin jeglicher manuellen Arbeit sichtlich enthebt. Auch Georg Simmel (*Mode*, 1923) sah die Mode aus- schliesslich als Oberschichtphänomen – er hat den sozialen Zyklus der Mode formuliert: Bemächtigt sich die Unter- schicht, im Wunsch und Willen nach dem Aufstieg, eines bestimmten Er- scheinungsbildes, gefährdet diese Grenzüberschreitung die Integrität der Oberschicht, worauf sich diese durch eine neue Mode wieder hinreichend un- terscheiden wird. Mittlerweile ist diese einseitige Deutung der Mode aufgege- ben worden (zur Kritik am soziologi- schen Diskurs vgl. u. a. Vinken und Li- povetsky). Allerdings fehlen m.W. bis jetzt weitgehend Untersuchungen zum modischen Verhalten der Arbeiterklas- se, oft bzw. beanstandeten „Putzsucht“ von Arbeiterinnen.
- 3 *Allmodischer Kleyder Teuffel* (1629) zit. nach: Gundula Wolter: Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine illu- strierte Kulturgeschichte der Hose. Marburg 1991, S. 128.
- 4 Der Begriff stammt m.W. von Lipovets- ky (Gilles Lipovetsky: *L'empire de l'éphémère: La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris 1987), der damit die „Herrschaft“ der *Haute Cou- ture* bezeichnete, die bis in die 1950er Jahre dauerte, als zunehmend die „Strasse“ die Mode stilistisch zu bestim- men begann.
- 5 Anne Hollander: Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung. Berlin 1995 (1994).
- 6 Janet Stewart: Fashioning Vienna. Adolf Loos's Cultural Criticism. London und New York 2000.
- 7 Adolf Loos: Damenmode. In: *Ins Leere gesprochen 1897–1900*. Innsbruck 1932, S. 171.
- 8 Gottfried Semper: *Der Stil in den tech- nischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik*. Ein Hand- buch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd. 1: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. 1878 (1860), Par. 19.
- 9 Henry van de Velde: *Die künstlerische Hebung der Frauentracht* (1900) zit. nach Stern, Radu: *Gegen den Strich*. Kleider von Künstlern 1900–1940. Aus- stellungskat. Museum Bellerive 30.9. 1992 – 3.1.1993. Zürich 1992, S. 93.
- 10 Hollander 1995, S. 140f.
- 11 Hollander 1995, S. 142.
- 12 Christopher Breward: *Manliness, Mo- dernity and Male Clothing*. In: Joanne Entwistle und Elizabeth Wilson (Hg.): *Body Dressing*. Oxford 2001, S. 165– 181.
- 13 Unter „Parasexualität“ versteht Bre- ward eine Strategie der Kontrolle über die (alltägliche) Zirkulation sexualisier- ter Codes und Praktiken in einer Kultur, die an sich die Zurschaustellung von Erotik als destruktiv empfand. Konkret bedeutet dies, dass eine gewisse sexuelle Allusion in der Öffentlichkeit als „Ge- gengift“ zugelassen und sogar er- wünscht war. (Breward, wie Anm. 12, S. 177.)
- 14 Nicola Lepp: *Revoluzzer und Randalie- rer*. Ausschnitte einer Kleidergeschichte des Protests. In: *Kleider und Leute*. Ausstellungskat. Vorarlberger Landes- ausstellung Renaissance-Palast Hohe- nems, 11.5.–27.10.1991. Hohenems 1991, S. 259.
- 15 Wendy Parkins: „The Epidemic of Pur- ple, White and Green“: Fashion and the Suffragette Movement in Britain 1908–

1914. In: Parkins, Wendy (Hg.): Fashioning the Body Politic. Dress, Gender, Citizenship. Oxford und New York 2002, S. 97–124.
- 16 Chenoune weist allerdings darauf hin, dass verschiedene Moden bereits vor der französischen Revolution politische Konnotationen besaßen, u. a. während des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges. (Farid Chenoune: A History of Men's Fashion. Paris 1995 [1993], S. 19.)
- 17 Parkins 2002, S. 11f.
- 18 *Die heutige Kleidung – die „Prozodeschda“* zit. nach Stern 1992, S. 129.
- 19 Zit. nach Stern 1992, S. 129.
- 20 Mary Vincent: *Camisas Nuevas: Style and Uniformity in the Falange Española 1933–43*. In: Parkins (wie Anm. 15), S. 167–187.
- 21 Wibke Koch-Mertens: Der Mensch und seine Kleider. Teil 1: Die Kulturgeschichte der Mode bis 1900. St. Gallen 1999, S. 357f.
- 22 Lepp 1991, S. 260–263.
- 23 Eine konzise Darstellung ist bei Chenoune (wie Anm. 16) zu finden.
- 24 Chenoune, wie Anm. 16, S. 32.
- 25 Kaspar Maase: Amerikanisierung von unten. Demonstrative Vulgarität und kulturelle Hegemonie in der Bundesrepublik der 50er Jahre. In: Lüdtke, Alf; Marssolek, Inge; von Saldern, Adelheid (Hg.): Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts. (Transatlantische Historische Studien, Bd. 6) Stuttgart 1996, S. 299.
- 26 Bezeichnenderweise ist offenbar über das Erscheinungsbild der weiblichen *Schlurfkatzen* nichts bekannt.
- 27 Unübersehbar orientierte sich die *Schlurfschale* am *Zoot Suit*, also an jenen Anzügen, die in den 1930er Jahren von jungen Schwarzen in Harlem getragen wurden.