

Vom Korsett zum Body-Shaping – Von den Bloomers zu den Jeans.

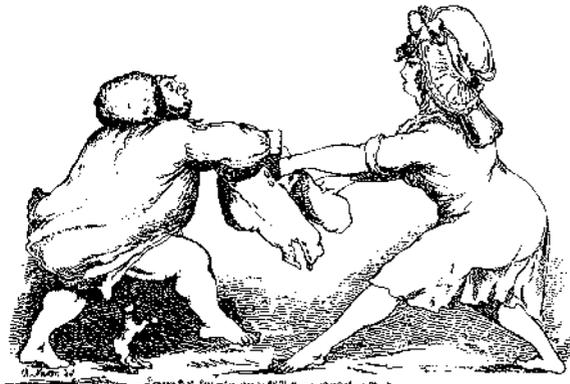
Zum Verhältnis von Mode und Emanzipation

„Im Reißverschlußverfahren“ – um in der Mode-Terminologie zu bleiben – möchte ich die Geschichte der Reformkleidbewegungen und ihres Kampfes gegen die Körperformungen durch Reifrock, Krinoline und Korsett ins Verhältnis setzen zur Geschichte des sogenannten „Kampfs um die Hose“. Beide modegeschichtlichen Entwicklungen, insbesondere aber ihre argumentativen Legitimationen, stehen in einem engen Verhältnis zur Geschichte der Emanzipation der Frau. Dies läßt sich auch umgekehrt formulieren: Mit ihren durchaus unterschiedlichen Begründungsstrategien für die Hose oder gegen das Korsett haben sich Strömungen der Frauenbewegungen immer wieder in die Modegeschichte eingemischt und selbst Modegeschichte geschrieben.

Der Schlüsselpunkt bei den Diskussionen sowohl um die modischen Formungen des weiblichen Körpers als auch um die Usurpation der Hose durch die Frau war und ist die Frage nach der Notwendigkeit einer Kategorisierung individueller Personen und ihrer Körper als männlich und weiblich überhaupt und – damit eng verknüpft – die Frage nach den Mitteln dieser geschlechtsspezifischen Kenntlichmachung. Der Mode kam und kommt hier eine janusköpfige und gleichwohl wichtige Rolle zu, ist sie doch die Körperhülle, die zwischen Physis und Erscheinung ein komplexes wechselseitiges Verhältnis herstellt. Die geschlechtsspezifische Codierung sowohl des Körpers als auch der Kleidung hat sich dabei gerade in den letzten 200 Jahren eminent verändert. So ging man vor der Aufklärung von einem einzigen biologisch-anatomischen Geschlecht des Körpers aus und verstand die männliche und weibliche Ausprägung lediglich als Variation dieses „Eingeschlecht/Einleib-Modells“.¹ Das heißt, bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts ging es in der Sichtweise auf den anatomischen Körper nicht um den Gegensatz der Geschlechter, sondern um ihre graduelle Situierung innerhalb einer auf Vergleichbarkeiten gegründeten Ordnung. Die Geschlechterdifferenz war also weniger als biologisch-antagonistische denn als ständisch-hierarchische Kategorie wirksam. Dementsprechend maß man der Physis keine besondere, eigene Bedeutung bei, sondern begriff den Körper eher als Träger der Kleidung, des Kostüms. Dieses stellte das eigentliche Zeichensystem dar, an dem gesellschaftlicher Status und erst in diesem Rahmen die Situierung der Geschlechter ablesbar war. Das heißt: die Bezeichnung des Geschlechts siedelte sich zunächst nicht am Körper selbst, sondern an dessen Peripherie, in der Kleidung an. Die Codierung des Kostüms verwies also nicht primär auf den individuellen Körper des Trägers, sondern auf die gesellschaftliche Verfaßtheit der Person. So konnte es auch geschehen, daß der Geschlechtercode des Kostüms mehr galt als das Geschlecht des darunter befindlichen Leibes. Die Tatsache, daß es beispielsweise Frauen in Männerkleidern oft möglich war, jahrzehntlang und manchmal bis zu ihrem Tod als Seemann oder Soldat, als Ehemann und Familienvater zu leben, beweist die Dominanz des Kleidercodes über den Körpercode, wenn es um die Bezeichnung des Geschlechts ging.² Personen weiblichen Geschlechts in Hosen hat es also schon immer

gegeben, sie *galten* dann aber nicht nur als Männer, sondern sie *waren* in den damaligen Kategorien Männer. Unter geschlechtsspezifischen Prämissen betrachtet galt also noch das Keller'sche Diktum „Kleider machen Leute“, das heißt: das Kostüm setzte fest, welches Geschlecht die Person hatte. Dies änderte sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts. Gedanklich fand nun eine Trennung statt zwischen dem Körper, dem die Kategorie des „Natürlichen“, und der Kleidung, der die Sphäre des Künstlichen zugeordnet wurde. Richard Sennett hat diese kategoriale Trennung von Körper und sozialer Repräsentation durch Kleidung unter dem Stichwort „der Körper als Kleiderpuppe“³ beschrieben. Die Verknüpfung von Körper und Natürlichkeit mit seiner Verwechslung von „unverstellter Natur“ und Wahrheit wies diesem nun auch die „authentische“ „Verkörperung“ des Geschlechts zu, eine Vorstellung, die sich bis heute gehalten hat. Interessanterweise führte dies zu einer umso engeren Rückkoppelung der Zeichensprache der Mode an den Körper: Die Vorstellung der Kleidung als „Zweiter Haut“⁴ entstand. Sie galt jetzt als verlängerter Körperausdruck und wurde in die paradoxe Verpflichtung genommen, den Körper zu simulieren, um dadurch den „wahren“ Charakter der jeweiligen Person sichtbar zu machen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts, das die Geschlechter biologisch und sozial als Gegensätze konstituierte und in dem die Frauen der Sphäre des Privaten zugeordnet wurden, während die Männer sich im öffentlichen Terrain bewegten, kam es auch zu einer geschlechtsspezifischen Differenzierung des Verweischarakters von Kleidung auf den Körper und das „Wesen“ der Person. Während Männer im allgemeingesellschaftlichen Bereich tätig waren und durch ihre öffentlichen Handlungen Auskunft über ihre Person gaben, waren Frauen in Ermangelung derart sichtbarer Tätigkeiten auf die Selbstdarstellung ausschließlich durch Kleidung angewiesen. Dies führte im 19. Jahrhundert zu hochkomplizierten Balanceakten, mußte der weibliche Kleidercode doch oftmals widersprüchliche Botschaften vermitteln, etwa über die körperlichen Vorzüge der Trägerin und ihre Tugendhaftigkeit zugleich. Ein gutes Beispiel ist hier das Biedermeier, das mit den scheuklappenähnlichen Schutenhüten den schweifenden Blick behinderte und daher Zeichen für weibliche Sittsamkeit war, während die sanduhrförmige Silhouette mit ihrer Betonung von Gesäß und Brust, akzentuiert durch die korsettierte schmale Taille, das Klischee des weiblichen Körpers in überdimensionierter Form in das Zeichensystem der Kleidung überführte. Im 19. Jahrhundert, in einer Welt engster moralisch determinierter Geschlechterkodifizierung, die „der Meinung ist, daß sich in einem Augenaufschlag sexuelle Zügellosigkeit verbergen kann“⁵, bewegten sich Frauen mit dieser simultanen Repräsentation von Vorzeigen und Verdecken in immer enger werdenden Grenzen.

Der breite Sturm gegen diese an ein klassisches Double-Bind erinnernde Zwangsjacke setzte in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts unter dem Stichwort der Reformkleidbewegungen ein. Von ästhetischer, medizinischer und von der Seite der frühen Frauenbewegungen wandte man sich primär gegen die Verformungen, die das Korsett den Frauenkörpern einprägte. Die »Eroberung« der Hose als Kleidungsstück für Frauen, ein seit der französischen Revolution im Zusammenhang mit egalitären Bewegungen immer wieder vorgebrachtes Desiderat, kam zum selben Zeitpunkt wieder vehement ins Gespräch. Beide Modeerscheinungen waren von Anbeginn an – was die Geschlechterpolitik anging – hochcodiert. Sie wurden in einer Art Modekrieg immer wieder gegeneinander ausgespielt. Es fehlte aber auch nicht an Versuchen, sie sozusagen auf diplomatischen, manchmal listigen Wegen ins „andere La-



Who shall Wear the Breeches!!

1 Who shall wear the breeches?!, Englische Karikatur der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts.

ger“ zu ziehen. In einer Parallelmontage möchte ich daher die Entwicklungslinien beider Argumentationen und ihrer praktischen Umsetzung vorstellen.

Der „Kampf um die Hose“ unter politischen Vorzeichen begann in der französischen Revolution, während der die Kämpfer für Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit die Pantalons, die langen Röhrenhosen der Marseiller Matrosen als Zeichen ihrer Opposition gegen die Kniehosen tragenden Aristokraten anzogen. Doch auch die revolutionären Frauen beanspruchten für sich nun das Kleidungsstück, das für die Egalité schlechthin stehen sollte. 1792 schlossen sie sich beispielsweise zu Amazonenlegionen zusammen, um gegen die drohende Invasion Frankreichs ins Feld zu ziehen, allen voran die Frauenrechtlerin Théroigne de Mericourt in Hosen. Dies blieb jedoch eine Ausnahme, wie auch die Erfüllung des Anspruchs auf rechtliche Gleichstellung für Frauen noch eineinhalb Jahrhunderte warten mußte. Was sich jedoch Ende des 18. Jahrhunderts erstmals durchzusetzen begann, war die Unterhose für die Frau. Diese wurden jedoch als sogenannte „Unaussprechliche“ im selben Zuge in die Tabuzone des Intimen verbannt. In den damaligen Bildprägungen wurde die offensive und öffentliche Usurpation des männlichen Kleidungsstücks durch die revolutionären Straßenkämpferinnen einerseits deutlich als Reklamation auch der Gleichheit der Geschlechter erkannt. Solche Ansprüche wurden aber gleichzeitig sofort wieder abgeboten. Dies geschah auf eine Weise, die sich immer wieder als bewährte Doppelstrategie herausstellen sollte. So wurde „der Kampf um die Hose“ deutlich als Geschlechterkampf gezeigt, in dem die Frau jedoch karikierend als häßliche Megäre auftaucht, die dem Mann sein „natürliches Recht“ streiftig macht. (Abb. 1) Andererseits wurde bereits anzüglich auf die Unterhose von Frauen angespielt, (Abb. 2 und 3) das heißt durch deren Erotisierung wurde ihr die emanzipatorische Konnotation genommen und durch ihre aristokratische Form der Culotte, der Kniehose, wurde sie gleichzeitig als antirevolutionär und dekadent diskreditiert. Damit wurde die Hose für Frauen kurzerhand ihres egalitären Anspruchs enthoben und wieder in die Verfestigung der Geschlechterpolarisierung eingebunden.



2 Trying on my brothers breeches. Englische Karikatur von Richard Review, 1792.



3 „Sie muß die Hosen anhaben! Farbige Lithographie von R. Maurin, um 1830.

Dasselbe gilt für den Umgang mit der Kleiderreform der St. Simonistinnen. Sie waren Anhängerinnen des frühsozialistischen Grafen St. Simon, der in den Statuten seiner Lehre die Gleichberechtigung der Frau und die freie Partnerwahl aufgenommen hatte. Die St. Simonistinnen entwarfen für sich als politisches Kennzeichen einen 20 cm über dem Fuß endenden Rock mit röhrenartigen, knöchellangen, spitzenbedeckten Hosen (Abb. 4). Diese wurden einerseits als Marotte einer politischen Sekte verspottet, andererseits unter dem Vorwurf der Unschicklichkeit diskreditiert bzw. unter demselben Vorwand in für damalige Verhältnisse pornografischen Darstellungen umgedeutet.

Daß das öffentliche Tragen von Hosen für Frauen auch im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts riskant war, zeigt die Tatsache, daß Napoleon I. das Tragen von Männerkleidung für Frauen per Gesetz im Code civile verboten hatte. Ausnahmen wie die Schriftstellerin George Sand und später die Tiermalerin Rosa Bonheur mußten sich das Tragen von Hosen daher polizeilich genehmigen lassen. Das Revolutionäre des Ansinnens der St. Simonistinnen wird jedoch noch deutlicher, sieht man ihr Hosenmodell auf dem Hintergrund der gleichzeitig akzeptierten Damenmode. Denn die Restauration hatte nach der Zeit des Empire wieder das Korsett eingeführt, das im Biedermeier die Taille teilweise bis auf 50 cm Umfang zusammenpreßte. Die Werbung eines Korsettmachers von 1833 – also im selben Jahr, als die St. Simonistinnen ihren Hosenentwurf zu tragen begannen – beschreibt deutlich die Nöte, mit der die meisten Frauen ihre Wespentaille bezahlten: „Patentmieder mit einer Vorrichtung, die es ermöglicht, beim Übelwerden der Dame mittels Anziehen einer kleinen, am Busen un-



4 St. Simonienne. um 1832, Bibliothèque nationale, Paris.



5 Amelia Bloomer in ihrem Hosenkostüm, 1851.

sichtbar angebrachten Schleife augenblicklich und ohne Benötigung fremder Hand die Schnürung vom Leibe fallen zu lassen". Im Zusammenhang mit der Wespentaille wuchs auch der Umfang der Röcke wieder. Zunächst nahm die Zahl der Unterröcke zu, dann wurde mit Ausstopfungen durch Raßhaar nachgeholfen und schließlich kam der Reifrock wieder in Mode. Diesmal nicht mehr aus dem noch relativ beweglichen Fischbein des 18. Jahrhunderts, sondern aus dem zeitgemäßen Stahl. Gegen die Jahrhundertmitte und in den Sechziger Jahren hatte die Figur des Neorokoko ihren Höhepunkt erreicht. Durch die Erfindung der Nähmaschine 1851 durch Singer und die industrielle Massenproduktion der Reifrock-Stahlkäfige (allein im englischen Sheffield wurde 1859 Material für 1/2 Million Krinolinen hergestellt) hatte diese Mode auch die Bürgerinnen und teilweise die Dienstmädchen erreicht.

Amelia Bloomer (Abb. 5), die 1848 am von Elizabeth Cady Stanton in Seneca Falls organisierten 1. amerikanischen Frauenkongreß teilgenommen hatte, propagierte 1851 eine auf die türkische Hose zurückgehende Reformkleidung für Frauen, die sich deutlich gegen die überdimensionierten Reifröcke ihrer Zeit wandte. In dem Publikationsorgan der amerikanischen Frauenbewegung, der Zeitschrift „The Lily“, beschrieb sie das Kostüm folgendermaßen: „Der Rock soll ein wenig unter das Knie reichen, darf aber nicht so weit sein wie in der jetzigen Mode. Unter dem Rock trägt man ziemlich weite Hosen; bei mildem Wetter solche, die bis zu den Knöcheln reichen, dort mit einem elastischen Band zugebunden werden, oder, was noch hübscher ist, drei bis viermal in Fältchen gefaßt und so zusammengezogen, daß der Fuß noch hin-

einschlüpfen kann. Schuhe oder Sandalen nach Wahl. Für naßes und kaltes Wetter macht man die Hosen ebenfalls weit, hier gehen sie aber in drei bis vier Zoll über die Knöchel reichende Stiefel hinein. Diese sollen oben hübsch umgeschlagen, mit Pelz verbrämt oder mit bunter Stickerei verziert sein, je nach Vorliebe der Trägerin. Als Material wählt man Tuch, Saffian, Elchleder oder dergleichen und macht die Stiefel auf Wunsch wasserdicht“. Die Beschreibung, die von der Autorin mit Anleitungen zum Selbernähen verbunden wurden, zeichnet sich durch Nützlichkeitsdenken, das Streben nach Bequemlichkeit und last but not least ästhetische Überlegungen aus. Die Rezeption der nach ihr benannten Bloomer-Hose allerdings zeigt jedoch deutlich, daß die damit verbundenen egalitären Ansprüche wiederum auf höchsten Widerstand stießen. So setzte Papst Pius IX. die Hose 1868 als „sittengefährdend“ auf den Index, nachdem die Welt der Karikatur das Terrain gut vorbereitet hatte. (Abb. 6) Die enge Verknüpfung des Hosenentwurfs mit Bestrebungen der Frauenbewegung diente auf der visuellen Ebene der Zeitungsberichterstattung beispielsweise zur Diskreditierung durch das Attribut der Vermännlichung, d.h. in diesem Fall gedacht als „Verhäßlichung“ der hosentragenden Frauen. Die Hinzufügung des Herrenhuts und der Zigarre sollte das angeblich „Unweibliche“ unterstreichen und benennt deutlich die Ängste vor einer Verwischung der Geschlechtergrenzen durch die Hosenmode. Ein im Jahr der Entstehung der Bloomers geschriebener Bericht in der „Times“ vom 15.9.1851 mit dem Titel „Bloomerism am Piccadilly“, zeigt, daß die hosentragenden Frauenrechtlerinnen immer wieder öffentlichen Pöbeleien ausgesetzt waren. Der Artikel, in dem von vier Damen „in dem eigenartigen, letzthin beschriebenen Kleid“ die Rede ist, wird deren ambivalente öffentliche Aufnahme genüßlich reproduziert: „Während sie gegen den Park gingen, verteilten sie Flugblätter mit einem geistvollen Aufruf an die Frauen Englands, das Joch der gefühllosen und brutalen Unterdrückung abzuschütteln und sich eine Bekleidung zu wählen, die würdiger sei und eher derjenigen des Mannes entspreche. Schon nach kurzer Zeit wurde das Gedränge der Zuschauer so groß, daß die Missionarinnen es vorzogen, eine Kutsche zu besteigen und wegzufahren, teils unter Gelächter, teils unter Bravorufen.“⁵ Die Verfechterinnen



6 Prager Karikatur auf den Bloomerism, um 1850.

des Bloomerism gaben dem Druck schließlich nach und verzichteten auf das Tragen der Hosen, obwohl sie bald von anderer Seite in ihrem Anliegen Unterstützung erfuhren, nämlich von ästhetisch-reformerischer Seite und von der medizinischen Diskussion um die Gesundheit der Frau. Seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts begannen Ärzte zunehmend, vor den Einschnürungen der weiblichen Kleidung zu warnen. Das Korsett stand dabei im Mittelpunkt ihrer Angriffe. So beschrieb schon Dr. C. Langer 1878 in seiner Schrift „Leibesform und Gewandung“ die irreparable Wirkung der „Schnürbrust“ auf Rippenbögen und Zwerchfell, die Lungenerweiterung und Herzinsuffizienzen hervorriefen, die Veränderung der Unterleibsorgane wie Schnürleber und Gebärmutterverlagerungen, die zu „Fehl- und Frühgeburten und schlechter Ernährung der Leibesfrucht“ führten. Die Argumentation der Ärzte ging von einem Nützlichkeitsdenken aus, das die Gesundheit der Frau vorwiegend unter dem Aspekt der Gebärfähigkeit und Eugenik sah.

Die ästhetische Diskussion um ein Reformkleid nahm ihren Ausgangspunkt ebenfalls in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts, und zwar von der sogenannten „kunstgewerblichen Bewegung“ um John Ruskin und William Morris in England. (Abb. 7) Ihre am Mittelalter orientierte, ganzheitliche Kunstvorstellung sollte insbesondere auch die Kleidung der Frauen umfassen. Ihr Credo vereinte utilitaristische Aspekte der Frauenbewegung und medizinische Begründungen und erhöhte sie zur Ästhetik: „Was gesund, ist auch zweckmäßig, muß also, an sich betrachtet, schöner sein, als etwas Ungesundes“. Sämtliche kunstgewerbliche Reformbewegungen bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein spiegelten dieses Diktum und entwarfen reich ornamentierte „Hemdkleider“, deren Prinzip darauf beruhte, daß die Korsettierung wegfiel und stattdessen alle Last des Kleiderstoffes von den Schultern getragen werden



7 Jugend, Nr. 12, 1903.

8 „Streit der Moden“ von Bruno Paul, Simplizissimus, Ende 19. Jahrhundert. Textkommentar: „Das Reformkleid ist vor allem hygienisch und erhält den Körper tüchtig für die Mutterpflichten“ – Solange Sie den Fetzen anhaben, werden Sie nie in diese Verlegenheit kommen“.



sollte. Frauen, die diese Kleider trugen, gehörten jedoch ausschließlich der Künstlerbohème und einem kleinen Teil des extravaganten Großbürgertums an, während die öffentlichen Medien wieder dagegen polemisierten und das Tragen auch des künstlerischen Reformkleids mit dem Verlust „wahrer Weiblichkeit“ verkoppelten (Abb. 8).

Gegen das Jahrhundertende hin spitzte sich schließlich der Kampf um Hose und Reformkleid auf der einen Seite und die Einschnürungen in der offiziellen Frauenmode auf der anderen Seite ein letztes Mal dramatisch zu. Zwar war der Reifrock unmodern geworden, doch nun beschränkte der enge Rock die Beinfreiheit empfindlich und die Akzentuierung der weiblichen Geschlechtsmerkmale hatte sich mit dem „Cul de Paris“ lediglich auf das Gesäß verlagert. Und eines war selbstverständlich geblieben, das Korsett, nun den Unterleib von vorne flach drückend, und deshalb „sans ventre“ („ohne Bauch“) oder auch „ohne Kind“ genannt.

Andererseits hatten mit der Entwicklung der modernen Großstadt Frauen teilweise auch öffentliche Sphären erobert. Bürgerliche Frauen gingen zunehmend einem Beruf nach und vor allem kam mit der Sportbewegung in den 80er Jahren Bewegung in die Damenmode. In der begrenzten Sphäre sportlicher Betätigung war plötzlich die Hose – eine Kombination aus Bloomer und Knickerbocker – zu sehen. Vor allem beim Radfahren und hier erstmals in Paris, aber auch beim Bergsteigen und Schwimmen war sie nun als weibliches Kleidungsstück geduldet, stets jedoch in Kombination mit dem Korsett.

Die Frauenbewegung nahm diese ersten Fortschritte zum Anlaß, noch weiter zu gehen. So bemerkte die Frauenrechtlerin Rosa Meyreder, der Radsport habe für die Emanzipation der Frau mehr geleistet als alle Frauenbewegungen zusammen und

ging gleich konsequent über die herrschende Mode hinaus, indem sie sich weigerte, ihre Figur in ein Mieder zu pressen. Aktivitäten der Frauenbewegung, wie die seit 1896 publizierte Zeitschrift „Deutsche Frauenkultur und Frauenkleidung“ und der ein Jahr später gegründete „Allgemeine Verein zur Verbesserung der Frauenkleidung“ trugen das ihre zur Verbreitung dieses Gedankenguts bei.

Erst mit der Zeit nach dem ersten Weltkrieg war der Kampf gegen das Korsett ausgefochten und das gerade Hemdkleid mit kniefreiem Saum wurde zum Inbegriff der weiblichen Großstädterscheingung der Zwanziger Jahre. „Kein geschmackvolles Mädchen oder Weib der Großstadt trägt heute mehr ein Mieder; dieses ist geradezu das Kennzeichen der Provinzlerin geworden“, schrieb ein Zeitgenosse. Dabei vergaß er allerdings zu erwähnen, daß diese moderne „Neue Frau“ ihre nun als letzter Chic geltende knabenhafte Gestalt oftmals durch das Wegbandagieren der Brüste herstellte. Die Hose für Frauen hingegen hatte auch in den Zwanzigern und Dreißigern nur beschränkten Zugang zur Öffentlichkeit, etwa im Sport, wo sie immer knappere Formen annahm. Als Hausanzug war sie außerdem im eigenen halböffentlichen Raum salonfähig geworden. Und Künstlerinnen begannen, Hosen als provokativen, antibürgerlichen Akt zu tragen. So erlaubte sich beispielsweise Marlene Dietrich, bei der der Übergang von der Filmrolle zum gelebten Leben publicityträchtig in der Schwebe gelassen wurde, eine durch Hosen signalisierte, androgyne Ausstrahlung. Allgemein akzeptierte Mode war die Hose für Frauen jedoch noch lange nicht. Auch die im zweiten Weltkrieg und in der unmittelbaren Nachkriegszeit aus Materialmangel und aus praktischen Gründen von Frauen getragenen Hosen wichen in der Wiederaufbauzeit sofort dem altbekannten „weiblichen“ Formenrepertoire: Christian



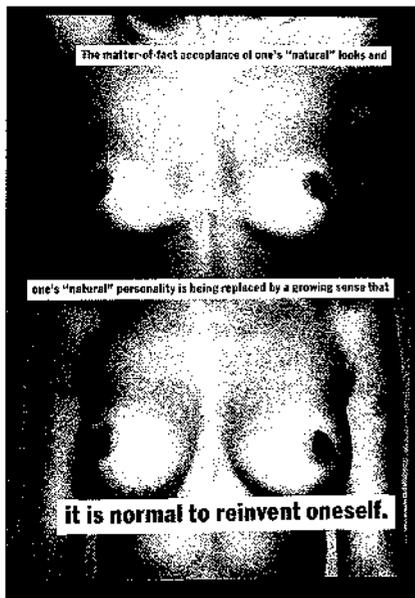
9 Rosafarbenes Abendkleid im New Look von Christian Dior, in: „Femina“, 1948.

Diors 1947 inizierter „New Look“ und insbesondere seine „New Sweetheartline“ (Abb. 9) griffen direkt auf den Stoffreichtum, den Krinolinenersatz des Petticoat und vor allem auf das Korsett des Rokoko und Second Empire zurück – letzteres nun allerdings ganz auf der technischen „Höhe der Zeit“ der fünfziger Jahre aus Kunststoffstäben und elastischem Material.

Die Hose für Frauen trat jedoch zur selben Zeit ihren endgültigen Weg in den öffentlichen Raum an. Zunächst noch im Umkreis der sich als gesellschaftliche Außenseiter stilisierenden Rock’n Roll-Bewegung getragen, kam die an der amerikanischen Landarbeiterhose angelehnte Jeans über die Jugendmode ins Rennen. Mit ihrem Unisex provozierte sie dabei sofort allbekannte Abwehrmechanismen, die einerseits vor einer Geschlechternivellierung warnten und gleichzeitig die Hose für Frauen als unsittlich erklärten. Die zunehmend im Beruf stehenden Frauen brachten die Hose dennoch seit den 60er Jahren zunehmend auf die Straße und die Modedesigner und -designerinnen hoben sie gar auf die Laufstege der Haute Couture. Daß sie damals von der allgemeinen Akzeptanz noch weit entfernt waren, zeigt die Tatsache, daß der deutsche Bundestag noch in den 60er Jahren auf die Nichtzulassung von Frauen in Hosen drängte.

Zur selben Zeit begann sich die Frauenmode neben dem Kampf um die Hose auch von den Körperformierungen und der Silhouette der Adenauer-Ära zu lösen und – angelehnt an das Vorbild der Zwanziger Jahre – das gerade Hemdkleid zu favorisieren. Mit der antiautoritären Bewegung, aus der die Studenten- und die Neue Frauenbewegung entstanden, kam ein pluralistischer Zug in die Mode, der sich gegen die Zwänge der Körperverformungen wandte und ein „anything goes“ proklamierte. Mini-, Midi- und Maxirock, Röhren-, Latz- und weite Bundfaltenhose wechselten einander schnell ab und blieben zeitweilig nebeneinander möglich. Eine Haltung, die sich grundsätzlich als „gegen Mode an sich“ verstand und versteht, brachte so paradoxerweise eine Vielzahl unterschiedlichster Kleidermoden hervor. Was sich heute als inspirierende Mannigfaltigkeit darstellt, erweist sich jedoch auf den zweiten Blick teilweise als trojanisches Pferd.

Einhergehend mit der Pluralität der Moden, die die Hose für Frauen möglich machte und damit die Lockerung des sozialen und geschlechtsspezifischen Verweiskarakters von Kleidung auf ihre Träger und Trägerinnen einleitete, trat nämlich seit den 60er Jahren der Körper selbst auf den öffentlichen Schauplatz. Im Zuge der „sexuellen Befreiungsbewegung“ galt nun dessen Nacktheit als Garant für „Natürlichkeit“ und Authentizität. Ein Blick auf die Bilderflut vorwiegend nackter weiblicher Körper seither macht deutlich, daß von jetzt an die Geschlechtercodes der Moden den Frauen direkt „auf den Leib geschrieben“ werden. Die Twiggyfigur, für viele nur durch Hungerkuren zu erreichen, wird dabei seit den 80er Jahren abgelöst von der Sanduhrfigur, die wir bereits in einigen Modeepochen an uns vorbeiziehen ließen. Wieder unter der Prämisse der Gesundheitspflege wird heute durch Diät, Pillen und gezieltes Bodytraining die Figur entsprechend dem Modeideal modelliert. Ein prosperierender Zweig der sogenannten plastischen Chirurgie, die Schönheitschirurgie, hat hieran einen zunehmenden Anteil. Wie die Couturiers des 19. Jahrhunderts verhalfen jetzt die Starchirurgen mit Hilfe von Nadel und Faden, Skalpel, Kanüle und Silikonpolstern den Frauen zu den gewünschten Körpern. (Abb. 10) In der letztjährigen Augustausgabe 1992 des Magazins „Der Spiegel“ wurden die Ergebnisse als postfeministisches Weiblichkeitsideal gefeiert, das uns allerdings seit 200 Jahren in der



10 Fotografie aus der Ausstellung „Post-Human“, 1992/93.

Mode bekannt ist: „Die haben alles im Angebot: Sie sind zierlich, aber mit viel Busen und Po.“⁶

Die Genealogie „Vom Korsett zum Bodyshaping – Von den Bloomers zu den Jeans“ lässt sich also keineswegs als lineare Bewegung von der Unterdrückung zur Befreiung der Frau durch Mode lesen. Auch in der Jetztzeit endet sie vielmehr mit zweispältigem Ergebnis. Ergebnisse aber sind immer auch Resultate interessengeleiteter Fragestellungen. Der hier vorgestellte ambivalente Befund entspricht daher den durchaus unterschiedlichen feministischen Fragerichtungen und Positionen in Bezug auf Mode. Verkürzt gesagt, stand und stehen sich hier eine utilitaristisch-moralische Argumentation auf der einen Seite und eine modernistisch-pluralistische auf der anderen gegenüber. Die eine strebt die Freilegung des „natürlichen“, „authentischen“, weiblichen Individuums an, klassifiziert Mode als künstlich und daher diesem Ideal entgegengesetzt, und zielt auf deren Überwindung überhaupt. Die andere betont den Symbolcharakter von Mode, sieht ihren Verweis auf den sozialen und damit auch geschlechtsspezifischen Status jedoch als tendenziell veränderbar an, und versucht daher innerhalb des Systems der Moden die Kleidercodes gegen den Strich zu lesen, sie umzudeuten und neue Entwürfe zu kreieren, die wiederum auf die soziale Realität wechselseitig zurückwirken. Ich möchte jedoch weder den kritischen Blick aufgeben, der die sozialen Auswirkungen von Mode im Geschlechterverhältnis parteilich betrachtet, noch wollte ich auf das kreative Potential im Entwurf der Moden selbst verzichten – gerade was das offensive oder subversive Infragestellen der Geschlechterzuordnungen – etwa durch die Usurpation der Hose – betrifft. Dies bedeutet aber gleichzeitig eine klare Absage an jegliches Natürlichkeitsdiktat. Mein Plädoyer zielt daher auf die Betonung der Mode als Kunst. Denn nur der künstliche und

manchmal künstlerische Aspekt der Mode garantiert, daß auch die mit ihr verbundenen Geschlechterzuordnungen als veränderlich gedacht werden und immer wieder zur Disposition stehen. Das heißt, sie sind Verhandlungssache und wir können auch weiter um sie streiten. Daher gilt auch nach wie vor und gerade im Zusammenhang mit dem Thema des „Verhältnisses von Mode und Emanzipation“ das Credo Oskar Wildes: „Die erste Pflicht im Leben ist, so künstlich wie möglich zu sein. Die zweite Pflicht hat bisher noch niemand entdeckt“.⁷

Anmerkungen

- 1 Thomas Laqueur: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt am Main-New York 1992, S. 21.
- 2 Rudolf Dekker/Lotte van de Pol: Frauen in Männerkleidern. Weibliche Transvestiten und ihre Geschichte, Berlin 1990.
- 3 Marjorie Garber: Verhüllte Interessen. Weiblicher Transvestismus und kulturelle Angst, Frankfurt am Main 1993.
- 4 Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt am Main 1983, S. 84ff.
- 5 vgl. Thomas Böhm/Birte Lock/Thomas Streicher (Hg.): Die zweite Haut. Über die Moden unter die Haut hinter die Kulissen, Berlin 1987.
- 6 zit. nach: Cillie Rentmeister: Wer hat die Hosen an? In: EMMA, 4/77, S. 46.
- 7 Und ewig lockt der Leib, In: Der Spiegel, Nr. 32, 46. Jg., 3. August 1992, S. 118.
- 8 Oscar Wilde, zit. nach: Silvia Boven-schen (Hg.): Die Listen der Mode, Frankfurt am Main 1986, S. 15.