



Birgit Haase

# FIKTION UND REALITÄT

Untersuchungen zur Kleidung  
und ihrer Darstellung  
in der Malerei  
am Beispiel  
von Claude Monets  
*Femmes au jardin*

Birgit Haase

FIKTION UND REALITÄT

Untersuchungen zur Kleidung  
und ihrer Darstellung  
in der Malerei  
am Beispiel  
von Claude Monets  
*Femmes au jardin*



Birgit Haase

# FIKTION UND REALITÄT

Untersuchungen zur Kleidung  
und ihrer Darstellung  
in der Malerei  
am Beispiel  
von Claude Monets  
*Femmes au jardin*



Weimar 2002

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Haase, Birgit:**

Fiktion und Realität : Untersuchungen zur Kleidung und ihrer Darstellung in der Malerei  
am Beispiel von Claude Monets Femmes au jardin / Birgit Haase. - Weimar : VDG, 2002

Zugl.: Hamburg, Univ. Diss., 2001

ISBN 3-89739-291-7

Diese Arbeit wurde 2001 als Dissertation am Fachbereich Kulturgeschichte und Kulturkunde  
der Universität Hamburg angenommen.

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 2002

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form  
(Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung  
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht,  
die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen.  
Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Gestaltung: Katharina Hertel, Weimar

E-Book ISBN: 978-3-95899-221-4

„Un temps dont on n’a pas un échantillon de mode ...,  
l’histoire ne le voit pas.“

[Edmond und Charles de Goncourt]



# INHALTSVERZEICHNIS

|                                                                                                                                                                                |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. Historische Kleidungsforschung zwischen Bild und Objekt .....</b>                                                                                                        | <b>11</b> |
| 1.1. Bildliche Darstellungen und erhaltene Objekte als Quellen der<br>Kleidungsgeschichte .....                                                                                | 12        |
| 1.2. Zur Auswahl von Gemälde und Kleidung für die exemplarische Untersuchung                                                                                                   | 15        |
| 1.3. Forschungsstand und Literaturlage .....                                                                                                                                   | 17        |
| 1.4. Methodik und Gliederung der Arbeit .....                                                                                                                                  | 20        |
| 1.5. Zur Verwendung einiger kleidungs- und kunsthistorischer Termini .....                                                                                                     | 23        |
| <br><b>2. Claude Monet als „Maler des modernen Lebens“ .....</b>                                                                                                               | <b>25</b> |
| 2.1. Monets Figurenmalerei in den 1860er Jahren .....                                                                                                                          | 25        |
| 2.2. Mode im theoretischen Diskurs .....                                                                                                                                       | 31        |
| 2.2.1. „... la question de la mode ne cessa d’être à l’ordre du jour“<br>– Der Stellenwert der Mode im 19. Jahrhundert und die Frage ihrer<br>künstlerischen Darstellung ..... | 31        |
| 2.2.2. „... la pelure du héros moderne ...“<br>– Mode und Modernität im kunsttheoretischen Diskurs .....                                                                       | 36        |
| 2.2.3. „La dernière mode, ... pour une peinture, c’est tout à fait nécessaire,<br>c’est le principal!“<br>– Aktuelle Modekleidung als künstlerisches Sujet .....               | 41        |
| 2.3. Mode in Monets Figurenbildern der 1860er Jahre .....                                                                                                                      | 46        |
| <br><b>3. Monet, Mode und Modelle .....</b>                                                                                                                                    | <b>55</b> |
| 3.1. „À son grand air naturel, il joint l’art de se vêtir ...“<br>– Monet und die Kunst der Selbststilisierung .....                                                           | 55        |
| 3.2. Monet und das Ideal des „bon bourgeois“ .....                                                                                                                             | 58        |
| 3.3. Camille-Léonie Doncieux als „Modedame“ .....                                                                                                                              | 61        |
| <br><b>4. Wunsch und Wirklichkeit in Monets <i>Femmes au jardin</i> .....</b>                                                                                                  | <b>67</b> |
| 4.1. Monets <i>Femmes au jardin</i> als programmatisches Werk der „nouvelle peinture“                                                                                          | 67        |
| 4.2. Die <i>Femmes au jardin</i> im ikonographischen Vergleich .....                                                                                                           | 71        |
| 4.3. Das äußere Erscheinungsbild der <i>Femmes au jardin</i> .....                                                                                                             | 79        |
| 4.3.1. „Quatre femmes en robes claires ...“<br>– Die von Monet dargestellten Kleider im Kontext zeitgenössischer Mode ...                                                      | 80        |



|                                                                                                                                                                                |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.3.2. „À l'harmonie de la toilette concourent les parties secondaires ou accessoires.“<br>– Die Vervollständigung des modischen Erscheinungsbildes der Frauen im Garten ..... | 88         |
| 4.4. Die <i>Femmes au jardin</i> – Grazien der „vie moderne“ in einem<br>bourgeoisien Arkadien .....                                                                           | 92         |
| <b>5. Kleidung konkret .....</b>                                                                                                                                               | <b>99</b>  |
| 5.1. „Les costumes conservés“<br>– Die Kleidung der <i>Femmes au jardin</i> im Vergleich mit erhaltenen Objekten ...                                                           | 99         |
| 5.2. Charakteristika weiblicher Tageskleidung in den 1860er Jahren .....                                                                                                       | 104        |
| 5.2.1. Die modische Silhouette .....                                                                                                                                           | 104        |
| 5.2.2. Materielle Aspekte der Kleidung .....                                                                                                                                   | 114        |
| 5.3. Unterkleidung – Basis der Garderobe .....                                                                                                                                 | 126        |
| <b>6. Kleidung im Kontext .....</b>                                                                                                                                            | <b>133</b> |
| 6.1. „L'art du vêtement“<br>– Zur ästhetischen Wirkung von Kleidung in den 1860er Jahren .....                                                                                 | 133        |
| 6.2. Kleidung und Körper .....                                                                                                                                                 | 138        |
| 6.3. Soziokulturelle Implikationen der Kleidung .....                                                                                                                          | 145        |
| 6.3.1. „Les toilettes politiques“<br>– Mode im politischen und gesellschaftlichen Kontext .....                                                                                | 146        |
| 6.3.2. „Woman's dress ... how perfectly it describes her condition!“<br>– Mode und Frauenbild .....                                                                            | 149        |
| <b>7. Im Spannungsfeld von Sein und Schein<br/>– Bild und Objekt in der historischen Kleidungsforschung .....</b>                                                              | <b>157</b> |
| Anmerkungen .....                                                                                                                                                              | 161        |
| Kommentierte Schnittzeichnungen .....                                                                                                                                          | 229        |
| Vorbemerkungen .....                                                                                                                                                           | 229        |
| Objekt 1:<br>Gestreiftes Promenadenkleid [MKG, Inv.-Nr. 1986.15, St.385] .....                                                                                                 | 231        |
| Objekt 2:<br>Sommerkleid mit Tambourierarbeit [MC/CAG, Inv.-Nr. 1948.38] .....                                                                                                 | 239        |
| Objekt 3:<br>Promenadenkleid mit Soutache-Stickerei [MC/CAG, Inv.-Nr. 1953.407] .....                                                                                          | 246        |

|                                                                                                                                              |         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| <i>Objekt 4:</i>                                                                                                                             |         |
| Kostüm, bestehend aus Bolero, Taillengürtel und Krinolinenrock mit<br>Posamenten-Dekor [MMP, Inv.-Nr. 1968.8.1 A-C; No. de départ 1619] .... | 254     |
| <i>Objekt 5:</i>                                                                                                                             |         |
| Taillierter Paletot [MMP, Inv.-Nr. 68.8.1 D; No. de départ 1193] .....                                                                       | 266     |
| <i>Objekt 6:</i>                                                                                                                             |         |
| Promenadenkostüm, bestehend aus Paletot und Krinolinenrock mit<br>Soutache-Stickerei [MMP, Inv.-Nr. 1920.1.2298A/B; No. de départ 1578] ...  | 271     |
| <i>Objekt 7:</i>                                                                                                                             |         |
| Gepunktetes Promenadenkostüm, bestehend aus Paletot und<br>Krinolinenrock [MMP, Inv.-Nr. 20.486.D57 A/B; No. de départ 1573] ...             | 279     |
| <br>Glossar .....                                                                                                                            | <br>289 |
| Quellen- und Literaturverzeichnis .....                                                                                                      | 305     |
| Abkürzungsverzeichnis .....                                                                                                                  | 333     |
| Abbildungsverzeichnis .....                                                                                                                  | 337     |
| <br>Abbildungen .....                                                                                                                        | <br>347 |



# 1. HISTORISCHE KLEIDUNGSFORSCHUNG ZWISCHEN BILD UND OBJEKT

„Historische Anschauung wird über die Verbindung von Relikt und Fiktion zustande gebracht.“

[G. Korff, in: Brückner 1988, S.222]

„We owe a debt to painters for preserving fashion whole in their pictures.“<sup>1</sup> – Beiläufig, fast versteckt in einem Aufsatz über „Kunst und Mode“ findet sich diese Aussage, die ein geeignetes Motto für das Gros der abendländischen Kostümgeschichtsschreibung abgäbe. Nicht selten zur Hilfsdisziplin der Kunstgeschichte degradiert, stützt sich die primär am Erscheinungsbild verschiedener Kleidungsstile der Vergangenheit interessierte Kostümkunde bis heute in erster Linie auf Bildquellen.

„Fragen an die historische Kleidung gingen über den auf Bildern sichtbaren Bestand nicht hinaus. Wie die Kunstwerke selbst wurde das gemalte Kostüm zum Objekt einer autonomen Formgeschichte, die gesellschaftliche Einbindungen und textile Eigenarten gleichermaßen vernachlässigte“,

resümiert Jutta Zander-Seidel 1988 mit Blick auf die traditionelle Kostümgeschichte. Zugleich versteht sie die „Öffnung der Kunstgeschichte gegenüber den außerkünstlerischen Determinanten ihres Gegenstandes“ als Chance, „das ehemalige ‚Kostüm‘ wieder verstärkt als ‚Kleidung‘ in seine komplexen soziokulturellen Bezüge“ zu stellen und die „fast in Vergessenheit geratene Vielfalt der Bild-, Text- und Sachüberlieferung erneut ins Blickfeld“ zu rücken.<sup>2</sup> Dessenungeachtet erfüllen kostümhistorische Bezugnahmen auf erhaltene Kleidung nach wie vor überwiegend illustrative, allenfalls symbolische Funktionen und sind per se kaum Gegenstand ernsthaften Forschungsinteresses. So konstatiert Naomi Tarrant noch 1999:

„... the real thing, the original garments, the pieces of clothing which have been worn by real people, our ancestors who lived, breathed, worked, played, loved and died, have been marginalized. Too often the writer, who produces yet another academic study, confines her research to written sources and to illustrations from paintings, engravings and caricatures. They engage in various methodologies, trying to fit the study of clothes into their chosen sphere but usually not studying the actual physical garments, the real thing. If they do mention original pieces then it is often a token, without any true appreciation of the items.“<sup>3</sup>

Enge Wechselbeziehungen zwischen der bildlichen Darstellung und der realen Existenz von Kleidung werden meist stillschweigend als selbstverständlich vorausgesetzt. Wie sich diese Beziehungen im einzelnen gestalten und welche Relevanz dabei generell einer gegenseitigen Ergänzung des kostümhistorischen Aussagewertes von Bildern und überlieferten Kleidern zukommt, wird im Rahmen des verbreiteten Verfahrens einer „Kostümgeschichte nach Bildern“ allerdings häufig außer acht gelassen.

Ein Beispiel verdeutlicht die beschriebene Situation: In einer englischen Publikation heißt es über Claude Monets Gemälde *Femmes au jardin*, „This lovely picture by Monet painted in 1866 records the picturesque dresses of the Sixties ...“, ohne daß die Aussage unter Bezugnahme auf reale Objekte konkretisiert wird.<sup>4</sup> Daß dies durchaus möglich wäre,

zeigt eine neuere Veröffentlichung über „Mode und Malerei“ zur Zeit des Second Empire und des Impressionismus in Frankreich, wo ein Ausschnitt desselben Bildes mit der Aufnahme eines ähnlichen erhaltenen Kleides konfrontiert wird; doch auch in diesem Fall erfolgt kein eingehender Vergleich zwischen Gemälde und Kleid.<sup>5</sup>

Hier setzt die vorliegende Arbeit mit einer kritischeren Sicht der „kostümhistorischen Bildkunde“ an: Durch Gegenüberstellung und wechselseitige Analyse der in den *Femmes au jardin* wiedergegebenen Kleidung einerseits und insgesamt sieben, unter verschiedenen Aspekten vergleichbaren Originalobjekten andererseits<sup>6</sup> soll deren Aussagegehalt für die historische Kleidungsforschung zunächst einzeln, doch in engem gegenseitigem Bezug und unter Berücksichtigung der feststellbaren Übereinstimmungen beziehungsweise Abweichungen exemplarisch herausgearbeitet werden. Dabei geht es letztlich um die Fragen, welche Rückschlüsse Gemälde auf die Realität zeitgenössischer Kleidung sowie damit in Zusammenhang stehender Verhaltensweisen und Anschauungen erlauben, inwiefern ihr Vergleich mit überlieferten Originalen sowie gegebenenfalls anderen Quellen notwendig ist<sup>7</sup> und ob diese den bildlichen Darstellungen fallweise sogar vorzuziehen sind.<sup>8</sup>

### 1.1. Bildliche Darstellungen und erhaltene Objekte als Quellen der Kleidungsgeschichte

Zweifellos sind Bilder eine wichtige und unverzichtbare Quelle der historischen Kleidungsforschung. Anne L. Hollander etwa vertritt sehr überzeugend die These,

„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.“<sup>9</sup>

Begriffen als Zeugnisse vergangener Wirklichkeit vermitteln Bilder häufig einen lebendigen Eindruck des Bezuges von Kleid, Träger und Umwelt. Gegenüber Gattungen, die stärker einer bewußten Mode-Präsentation dienen – den idealisierten, stilisierten und oft standardisierten Modegraphiken oder den sorgfältig inszenierten, durch lange Belichtungszeiten statisch wirkenden und nicht selten retuschierten frühen, schwarzweißen (Studio-)Photographien<sup>10</sup> – erweisen sich dabei vielfach gerade Gemälde von „unmittelbarer“, weil eher unbeabsichtigter kleidungshistorischer Aussagekraft.<sup>11</sup> Wie durch kaum ein weiteres Zeugnis der Vergangenheit erscheint in ihnen die authentische Wirkung, die unwiederbringliche „Aura“ von Kleidern gebannt.<sup>12</sup> Hinzu kommen Erkenntnismöglichkeiten, die zum Teil auch andere Bildquellen bieten: Die – häufig datierte – Wiedergabe eines vollständigen „Kleidungs-Ensembles“ in seinem zeitgemäßen Erscheinungsbild erlaubt Aufschlüsse darüber wann, wie, in welchen Farben und mit welchem Zubehör ein solches ursprünglich getragen wurde; wie Frisur, Gestik, Körperform und -haltung mit der modischen Silhouette korrelierten; wie man sich in der Kleidung bewegte oder zu bewegen hatte; und unter Umständen auch darüber, in welchem Umfeld oder in welcher Situation sie getragen wurde. Besonders in Zusammenhang mit den letztgenannten Punkten, die die soziokulturelle Bedingtheit der Kleidung und ihrer Darstellung implizieren, sollten nach Möglichkeit auch

die Entstehungsbedingungen beziehungsweise der geschichtliche Kontext eines Bildes berücksichtigt werden. Gegebenenfalls können unter Hinzuziehung ergänzender ikonographischer und schriftlicher Quellen<sup>13</sup> zum Beispiel Fragen nach der gesellschaftlichen Stellung, der wirtschaftlichen Lage, dem ideellen Hintergrund und der persönlichen Beziehung von Maler und Modell sowie eventuell Auftraggeber, nach ihrem Verhältnis zur herrschenden Mode, nach dem Stellenwert von Kleidung im Gemälde etc. grundlegend zu einer Interpretation aus Sicht der historischen Kleidungsforschung beitragen. Jutta Zander-Seidel unterstreicht den zentralen Stellenwert derartiger Fragen, denn:

„Nur selten können Kostümdarstellungen auf Werken der bildenden Kunst unmittelbar zur Herleitung authentischer Kleidungsgewohnheiten benutzt werden. Zwar sind Kunstwerke neben der archivalischen Forschung unerlässlich für unsere Kenntnis des historischen Kostüms, doch entscheidet über den kostümhistorischen Quellenwert einer Darstellung nicht nur ihre Thematik, sondern ihr gesamter, mit Hilfe kunstwissenschaftlicher Arbeitsmethoden zu erschließender Entstehungszusammenhang. Dazu gehören außerkünstlerische Faktoren wie die wirtschaftliche, politische und gesellschaftliche Situation einer Region und einer Zeit und die dadurch bedingten Auftraggeberinteressen ebenso wie die Besonderheiten künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten und Formsprachen, bis hin zur individuellen künstlerischen Potenz.“<sup>14</sup>

Grundsätzlich also muß bei der Verwendung von bildlichen Darstellungen als Quellen der Kleidungsforschung in Betracht gezogen werden, „daß Bilder keine Wirklichkeitswiedergabe, d. h. objektive Abbilder einer historischen Realität sind“, sondern daß es sich immer um „Umsetzungen der Wirklichkeit in spezifische Bildrealitäten“ handelt.<sup>15</sup> Bewußt oder unbewußt verfälscht werden kann die kleidungshistorische Aussage von Gemälden beispielsweise durch technische und stilistische beziehungsweise gattungsspezifische Charakteristika; ebenso durch verschiedene auf Funktion und Wirkung berechnete, von Sehgewohnheiten, Darstellungskonventionen und Rezeptionsmustern der Bildentstehungszeit abhängige formale oder inhaltliche Manipulationen. Eine Rolle spielen diesbezüglich unter anderem die zweidimensionale, rein optische Erfassung von Kleidung; ferner ihre subjektive künstlerische Interpretation beziehungsweise „Inszenierung“ und selektive Wiedergabe, die häufig eher dem Exzeptionellen als dem Alltäglichen, eher dem Gesamteindruck als spezifischen Details Rechnung trägt; schließlich auch die zeitverschobene Rezeption und Integration neuer Modeformen in Werken der bildenden Kunst. Vor diesem Hintergrund bedarf jede Kleidungsdarstellung in Bildern der sorgfältigen quellenkritischen Überprüfung.<sup>16</sup>

Hier muß der Vergleich mit entsprechenden erhaltenen Originalobjekten ansetzen, die in diesem Zusammenhang als realienkundliche Zeugnisse der Vergangenheit die Möglichkeit einer unmittelbaren „Spurensicherung geschichtlicher Wirklichkeit“<sup>17</sup> bieten. Am historischen Kleidungsstück, das gleichsam den Schnittpunkt von abstrakten Idealen und deren materieller Realisierung bildet, ist der Abstand zwischen tatsächlichen Gegebenheiten und Abbild zu ermitteln. So erlaubt die Objektanalyse zunächst detaillierte Aufschlüsse über Stofflichkeit und Struktur, Farbe und Dessin, Konstruktion, Zuschnitt und Verarbeitung von Materialien sowie Verzierungen, die in dieser Form einer bildlichen Wiedergabe meist nicht zu entnehmen sind. Auch der sensorischen Wahrnehmung eröffnen sich neue Aspekte:

So appellieren beispielsweise der spezifische Griff und Fall von Stoffen an den Tastsinn und die dritte Dimension ermöglicht die Betrachtung der Silhouette aus verschiedenen Blickwinkeln, die Größe und zum Teil auch die tatsächlichen Proportionen des Trägers werden ebenso nachvollziehbar wie Einflüsse durch Form und Gewicht der Kleidung. Schließlich erweist sich das überlieferte Objekt als „an intimate and tangible link with the past“<sup>18</sup>, indem es bis zu einem gewissen Grad den individuell-persönlichen Charakter von Kleidung bewahrt. Darauf verwies Fritz Rumpf bereits 1917 anlässlich einer „Moden-Ausstellung“ in Berlin, indem er feststellte:

„Es läßt sich für die Mode vieles aus guten Abbildungen lernen. Man kann sogar behaupten, daß eine Abbildung die Mode unter Umständen vollkommener darstellt, als es die Wirklichkeit vermag. Aber das Persönliche der Mode, die Machart und die Tragart eines Kleidungsstückes, die den Hersteller und den Träger als gleichberechtigte unentbehrliche Gehilfen des Erfinders zeigen, dies Persönliche läßt sich nur erforschen aus den Kleidern selbst, und zwar aus den getragenen Kleidern. Denn der Träger erst verhilft den Einfällen des Erfinders, der Kunst des Verfertigers zu wahrem Leben. Ja, zu einer gewissen Unsterblichkeit. Denn die Formen, die Bewegungen des Trägers verlassen ein Kleid nicht ganz, wenn er es ablegt. Sie haben sich den Stoffen eingepreßt und diese Prägung verliert sich nicht so leicht. Sie bleibt bestehen, wenn die Hülle von neuem über eine Form gestreift wird ...“<sup>19</sup>

In diesem Zusammenhang ist auch die ästhetische Qualität eines Kleidungsstückes, das heißt seine Wirkung als selbständiges Kunstwerk zu hinterfragen, „since for clothing, its style is its essence.“<sup>20</sup> Neben Einsatz und Zusammenwirken der Elemente Material, Farbe, Linie, Form und Volumen, geht es dabei vor allem auch um die von Körper, Haltung und Bewegung des Trägers untrennbare dreidimensionale Gesamtwirkung eines Kleids, sowie die damit eng verknüpften soziokulturellen Implikationen und Zeichenfunktionen im geschichtlichen Kontext. – Besonders hinsichtlich der letztgenannten Aspekte wird die Aussagekraft eines Originalobjekts aus heutiger Sicht allerdings durch die ihm als einem unbelebten Gegenstand immanente Statik und unter Umständen durch Zeichen von Vergänglichkeit beziehungsweise Substanzverlust ebenso geschmälert wie durch seine häufig zufällige, fragmentarische Überlieferung und unbekannte Provenienz. Im wesentlichen von zeitgenössischen Wahrnehmungsmustern abhängig, ist der authentische Eindruck eines erhaltenen Kleidungsstückes wie auch dessen ursprüngliche Trageweise, Zweckbestimmung und Aussagegehalt im historischen Umfeld anhand des Originalobjekts ohnehin allenfalls mittelbar und im Rückgriff auf andere Quellen annähernd zu rekonstruieren.<sup>21</sup> Daß dies bezüglich wiederum bildlichen Darstellungen besondere Bedeutung zukommt, unterstreicht beispielsweise Geffroy Squire, der feststellt, „No dress that still exists can ever again look as miraculously smart or elegant as it did to the eyes of its period, when it was new“, und weiter ausführt, „The very nearest we can hope to get to this ‚eye of the age‘ is by looking through the eyes of those contemporary artists who built the idealized vision into less ephemeral work“<sup>22</sup> – Hier schließt sich der Kreis zwischen Kleid und Bild, dessen Untersuchung und Beurteilung das zentrale Anliegen dieser Arbeit ist.

## 1.2. Zur Auswahl von Gemälde und Kleidung für die exemplarische Untersuchung

Voraussetzung für die im vorhergehenden dargestellte Vorgehensweise ist zunächst die Auswahl geeigneter Untersuchungsobjekte. In Betracht kommen grundsätzlich nur solche Werke der Malerei, auf denen zeitgenössische Kleidung in ihren spezifischen Struktur-, Material- und Farbeigenschaften faßbar ist. Dabei wird es sich um Portraits oder um anderen Gattungen zugehörige Figurenbilder handeln. Zu bevorzugen ist die Wiedergabe der Gesamterscheinung einer oder mehrerer bekleideter Gestalten, nach Möglichkeit in einem zumindest angedeuteten Umfeld. Letztlich jedoch wird die Wahl des Bildes durch das Auffinden vergleichbarer Originalobjekte bestimmt. Da sich die gemeinsame Überlieferung beziehungsweise gesicherte Zuordnung von bildlich dargestellter Kleidung und ihren realen Gegenständen auf relativ seltene Einzelfälle beschränkt,<sup>23</sup> wird in der Regel ein Rückgriff auf ähnliche Stücke erfolgen. Wichtigstes Auswahlkriterium ist dabei das Vorliegen möglichst enger Analogien zu der im Bild wiedergegebenen Kleidung; zudem muß der Erhaltungszustand der Realien eine sorgfältige Untersuchung unter Beachtung konservatorischer Rücksichten gestatten.

An dieser Stelle ist der Einschub einiger genereller Ausführungen zur Objektlage in der historischen Kleidungsforschung erforderlich.<sup>24</sup> Wegen der relativ hohen Empfindlichkeit textilen Materials gegenüber Umwelteinflüssen wie Licht, Staub, Mikroorganismen etc., vor allem aber aufgrund der Tatsache, daß Kleidung in der Regel als Gebrauchsgegenstand verwendet, das heißt getragen, häufig auch umgearbeitet und verschlissen wurde – und wird –, hat die heutige Überlieferung historischer Kleidung fragmentarischen und meist zufälligen Charakter. Vorwiegend „besondere“, zur Oberbekleidung zählende Stücke von hohem materiellem, ästhetischem beziehungsweise ideellem Wert haben die Zeiten überdauert, so etwa die gleichsam als „profane Reliquien“ gehüteten Staatsroben, Gesellschafts- oder Festtagstoiletten; die alltags getragene Garderobe ist demgegenüber kaum aufbewahrt worden. Zudem ist die Kleidung mittlerer und höherer Gesellschaftsschichten durch erhaltene Originale generell besser dokumentiert, als jene des „einfachen Volkes“.<sup>25</sup> Angaben zu Provenienz und Datierung der Objekte sind in den meisten Fällen spärlich, die Einordnung in den historischen Zusammenhang ist schwierig.<sup>26</sup> Nicht zuletzt sind Lückenhaftigkeit und Ungleichmäßigkeit hinsichtlich der zeitlichen Überlieferung von historischer Kleidung zu berücksichtigen. Diese setzt, bis auf wenige frühe Ausnahmen, bei denen es sich meist um Krönungsornate, kirchliche Gewänder und Grabfunde handelt, erst mit dem Ende des 16. Jahrhunderts ein. Für die folgenden Jahrhunderte wächst der Quellenbestand proportional zur Annäherung an die Gegenwart, und aus dem 18., insbesondere jedoch aus dem 19. und 20. Jahrhundert gibt es, in internationalen Sammlungen verstreut, eine vergleichsweise reiche Überlieferung. Wenngleich diese aus den genannten Gründen keinen repräsentativen Querschnitt der getragenen Kleidung darstellt, bieten sich dadurch in rein quantitativer Hinsicht größere Möglichkeiten für das Auffinden von Analogien zwischen erhaltenen Objekten und zeitgenössischen Bildern.



Nicht zuletzt vor dem Hintergrund dieser Quellenlage wird der eingangs beschriebene methodische Ansatz der historischen Kleidungsforschung in der vorliegenden Arbeit anhand eines Beispiels aus dem 19. Jahrhundert exemplarisch entwickelt, erprobt und analysiert. Die zeitliche und inhaltliche Eingrenzung auf die zweite Hälfte der 1860er Jahre, die Konzentration auf die von Claude Monet 1866/67 wiedergegebene Kleidung der *Femmes au jardin* im Vergleich mit verschiedenen originalen Objekten, liegt darin begründet, daß hier aus heutiger Sicht sowohl kunst- als auch kleidungsgeschichtlich bedeutsame Momente konvergieren, ja gleichsam fokussiert erscheinen. „Le jeu d’influences réciproques qui s’instaure entre la mode et la peinture constitue un moment tout à fait privilégié de l’histoire de l’art“, konstatiert Marie Simon in ihrer Untersuchung von Mode und Malerei im Second Empire.<sup>27</sup> Die starke wechselseitige Beeinflussung der beiden Bereiche hängt zusammen mit dem im zweiten französischen Kaiserreich (1852–1870) wachsenden Stellenwert insbesondere der weiblichen Kleidermode; dabei werden, wie etwa Philippe Perrot feststellt, bereits Prinzipien modernen Kleidungsverhaltens wahrnehmbar:

„Car comprendre nos habillements actuels consiste aussi à se pencher sur le XIX<sup>e</sup> siècle – ce siècle qui promeut à la fois l’individu et la foule anonyme, le dandysme et l’uniforme, la distinction et le conformisme – et, plus particulièrement sur le Second Empire, cette période d’innovations technique, industrielle et commerciale décisive en ce qu’elle commence à rompre de fait et non plus seulement de droit, massivement et non plus sporadiquement, avec l’ancien régime vestimentaire.“<sup>28</sup>

Als Indikator technischer Neuerungen, wirtschaftlichen Wachstums, gesellschaftlicher und kultureller Veränderungen gewann zeitgemäße Kleidung damals zum einen in praktischer Hinsicht an Bedeutung, woraus unter anderem eine vor allem aus der Perspektive objektbezogener Forschung interessante Entwicklung von Schnitten und Verarbeitungstechniken resultierte, die um 1860 einsetzte und im letzten Drittel der Dekade kulminierte;<sup>29</sup> zum anderen wurde die Mode zu einem bevorzugten Gegenstand theoretischer Reflexionen. Unter Federführung von Charles Baudelaire zum Kristallisationspunkt des damals aktuellen kunstästhetischen Modernitätsdiskurses erklärt, galt ihre künstlerische Darstellung als der kongeniale Ausdruck moderner Wahrnehmung und Erfahrung. Diesem Credo vollkommen verpflichtet, wurde Claude Monet in der zweiten Hälfte der 1860er Jahre zum Protagonisten einer in der Umbruchphase zwischen Realismus und Impressionismus, zwischen Vergangenheit und Gegenwart entstehenden „nouvelle peinture“, die die Wiedergabe zeitgenössischer Modekleidung in anspruchsvollen Figurenbildern zum Prüfstein künstlerischer Modernität erklärte.<sup>30</sup> Verschiedene Autoren haben auf die in diesem Zusammenhang besondere Bedeutsamkeit der Jahre 1866/67 und namentlich der damals von Monet gemalten *Femmes au jardin* verwiesen,<sup>31</sup> ohne daß dieses zukunftsweisende Schlüsselwerk frühimpressionistischer Figurenmalerei bislang grundlegend monographisch behandelt worden wäre.

Im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen stehen die im Bild wiedergegebenen Kleider der vier Frauen sowie ihr Vergleich mit realen Objekten.<sup>32</sup> Dabei handelt es sich um indirekte Kongruenzen, da sich offenbar keine der dargestellten Toiletten bis heute erhalten hat; in verschiedenen europäischen Museumssammlungen sind zeitgenössische Klei-

der und Kostüme ausgewählt worden, die deutliche Ähnlichkeiten mit jenen aufweisen. Die bisher kaum bekannten Objekte sind von den verantwortlichen Sammlungsleiterinnen für eine sorgfältige Untersuchung erstmals zur Verfügung gestellt worden. Daß in diesem Zusammenhang nicht nur Stücke französischer Provenienz Berücksichtigung gefunden haben, ist vor dem Hintergrund der historischen Situation vertretbar. Spielten doch in den 1860er Jahren regionale und nationale Unterschiede eine nur untergeordnete Rolle in der Damenmode, da diese sich, begünstigt durch neue Verkehrs- und Kommunikationswege, nahezu weltweit aufs engste am Pariser Vorbild orientierte. „Les étrangères suivent presque aveuglément la mode des Françaises“, stellte wenig später zum Beispiel Augustin Challamel fest, und er führte weiter aus,

„En réalité, à cette heure, le type du costume féminin se forme toujours à Paris, pour de là se répandre bientôt dans toute la France et jusqu’aux dernières limites de l’Europe, même de l’Asie et de l’Amérique, où nos journaux de modes ont nombre d’abonnées. ... Les nations qui lui sont le plus antipathiques acceptent, subissent sa loi d’élégance et de ton.“<sup>33</sup>

Zeitgenössische Modechronisten aus anderen Ländern mochten die Internationalität der französischen Modeherrschaft zwar hin und wieder bedauern, zweifelten sie jedoch niemals grundlegend an. So konstatierte etwa die neu gegründete Berliner Zeitschrift „Die Modenwelt“ 1865:

„Was man auch dagegen sagen mag, Paris ist nun einmal der unbestrittene Thronszitz der Mode, von wo aus die Herrscherin ihre Befehle über den Erdenkreis hin entsendet.“<sup>34</sup>

Ihre Position als Welthauptstadt der Damenmode gründete die französische Kapitale auf reiche, seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert offiziell geförderte handwerkliche und kreative Traditionen sowie auf ein in der Bevölkerung weit verbreitetes Interesse an der aktuellen Kleidermode.<sup>35</sup> Darüber hinaus galt Paris im Second Empire allgemein als kulturelles und geistiges Zentrum Europas, als Mittelpunkt der modernen zivilisierten Welt, der nicht zuletzt auf zeitgenössische Künstler – darunter auch Claude Monet – eine starke Anziehungskraft ausübte.<sup>36</sup> Hier boten sich somit ideale Voraussetzungen für die Verknüpfung moderner Kunst mit dem Phänomen der aktuellen Kleidermode,<sup>37</sup> wie sie exemplarisch in Monets *Femmes au jardin* zum Ausdruck kommt.

### 1.3. Forschungsstand und Literaturlage

Der zentrale Stellenwert der Modewiedergabe für das genannte Gemälde ist aus kunsthistorischer Sicht zwar immer wieder herausgestellt, bisher jedoch lediglich unter einzelnen Aspekten und niemals eingehender erörtert worden. So blieb der zeitgenössische Hinweis Émile Zolas auf die mit der Darstellung aktueller Kleidung aufs engste verknüpfte Modernität des Gemäldes zunächst ohne Nachhall.<sup>38</sup> Über ein halbes Jahrhundert verging, bis sich in der 1922 von Gustave Geffroy vorgelegten und nach wie vor grundlegenden – wenngleich nicht immer ganz zuverlässigen – Monet-Biographie eine erste, relativ ausführliche Beschreibung des äußeren Erscheinungsbildes der vier Frauen fand.<sup>39</sup> Obwohl bei näherer Betrachtung oberflächlich und unvollständig, erweist sich diese in ihrer Singu-

larität als ebenso bedeutsam wie bezeichnend, – im allgemeinen nämlich wird Modekleidung als wichtiges Sujet der Malerei in der kunsthistorischen Literatur vernachlässigt. Dementsprechend berücksichtigen verschiedene bedeutende Vertreter der Impressionismus- und Monet-Forschung im 20. Jahrhundert das modische Erscheinungsbild der *Femmes au jardin* entweder gar nicht,<sup>40</sup> oder verweisen diesbezüglich lediglich auf die Nähe von Monets Darstellung zu zeitgenössischen Modeillustrationen.<sup>41</sup> Stärker ins Blickfeld der Kunstgeschichtsschreibung rückt das Motiv der Kleidermode erst, nachdem die zuvor eher formalistisch orientierte Sichtweise in den letzten Jahrzehnten zunehmend durch eine eher ikonographische Perspektive ergänzt worden ist, die insbesondere Bildthemen und ihre Bedeutung im historischen Kontext untersucht. Als einer der wichtigsten Exponenten dieser Richtung widmet Robert L. Herbert in seiner „Sozialgeschichte des Impressionismus“ der impressionistischen Modedarstellung ein eigenes Unterkapitel, wo er an erster Stelle verschiedene kleidungshistorische Implikationen der *Femmes au jardin* beleuchtet.<sup>42</sup> Dabei wird folgender methodischer Ansatz deutlich: Bemüht um die Erhellung der soziokulturellen Zusammenhänge des Impressionismus, vertritt Herbert die Ansicht, daß die Auseinandersetzung mit den geschichts- und gegenstandsabhängigen Bedingungen der Entstehungszeit dem heutigen Betrachter einen Zugang nicht nur zum Inhalt, sondern auch zum Stil eines Gemäldes sowie zu seinen technischen Gegebenheiten und biographischen Voraussetzungen eröffnen kann. Gemäß den Gepflogenheiten seines Faches nimmt Herbert selbst die „Dingwelt“ allerdings nur vermittelt durch zeitgenössische Schriftquellen wahr.<sup>43</sup> Die der bildlichen Wiedergabe zuzuordnende Sachüberlieferung – in diesem Fall erhaltene Kleidung aus dem 19. Jahrhundert – spielt bis heute in der Kunstgeschichte meist keine nennenswerte Rolle.<sup>44</sup>

Wie eingangs festgestellt, hat auch die historische Kleidungsforschung der methodisch grundlegenden Gegenüberstellung von Bild und Objekt bislang wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Dies ist in Zusammenhang mit der spezifischen Forschungssituation des Faches zu sehen, deren Wurzeln auf das 19. Jahrhundert zurückgehen.<sup>45</sup> Damals dominierte eine den Tendenzen des Historismus grundlegend verpflichtete und vorrangig zum Gebrauch von Historienmalern und Theaterschneidern bestimmte Kostümgeschichte, die heute aufgrund ihrer überwiegend unkritischen und nicht selten durch zeitgenössische Auffassungen gefärbten Geschichtssicht weitgehend diskreditiert erscheint; doch verdienen die durch sie zugänglich gemachte historische Materialfülle sowie ihre Bild-, Sach- und Textüberlieferung gleichermaßen berücksichtigende, fächerübergreifende Perspektive nach wie vor Beachtung.<sup>46</sup> Die letztgenannten Qualitäten gingen später weitgehend verloren, als im Rahmen einer stärker wissenschaftsorganisatorischen Untergliederung jene Trennung der Disziplinen erfolgte, die die Entwicklung des Faches im 20. Jahrhundert bestimmte. Daraus erwuchs die Differenzierung zwischen einem „traditionellen“, merkmalsorientierten und einem „modernen“, systemorientierten Ansatz.<sup>47</sup> Versuchte sich dieser – in erster Linie gestützt auf Schriftzeugnisse – vor allem in theoretischen Erklärungen des komplexen Phänomens der Kleidermode vergangener Epochen, ging es jenem vorrangig darum, historische Kleidung zu beschreiben, zu datieren, zu vergleichen und nach ästhetischen Krite-

rien zu klassifizieren. Hierbei erfolgte, gemäß der engen Orientierung an einer insbesondere nach stilkritischen und formalästhetischen Erwägungen arbeitenden Kunstgeschichte, eine zunehmende Beschränkung des Blickes auf Bildquellen. In ihrer eigenständigen wissenschaftlichen Bedeutung merklich reduziert,<sup>48</sup> räumte die Kostümgeschichte der per se nicht unproblematischen Arbeit mit Realien einen nur mehr sekundären Stellenwert ein<sup>49</sup> und vernachlässigte namentlich die wechselseitige Ergänzung von Bild- und Sachüberlieferung fast völlig.

Zwar wurden besonders im Rahmen von Ausstellungen Werke der bildenden Kunst und Kleidung vergangener Epochen wiederholt gemeinsam präsentiert, dabei ging es jedoch meist in erster Linie um „corresponding styles in costume and the arts“ und weniger um den unmittelbaren, quellenkritischen Vergleich zwischen bildlich dargestellten und entsprechenden erhaltenen Kleidungsstücken.<sup>50</sup> Nach wie vor wichtige Überblickswerke einer vorwiegend deskriptiven, historische und soziokulturelle Zusammenhänge berücksichtigenden Kostümgeschichte, wie etwa jene von François Boucher, Erika Thiel und anderen, verwenden zur Textillustration neben Bildzeugnissen zum Teil auch Originalobjekte; sie widmen aber deren direktem Vergleich – und den sich daraus ergebenden Erkenntnismöglichkeiten – ebenfalls kaum Aufmerksamkeit.<sup>51</sup> Speziellere Arbeiten der historischen Kleidungsforschung, die zum Beispiel vorrangig der Untersuchung des 19. Jahrhunderts gewidmet sind oder sich mit der Rekonstruktion historischer Schnitte befassen, geben meist einer der beiden oder gänzlich anderen Quellengruppen den Vorzug.<sup>52</sup> Gleiches gilt für einige im vorliegenden Zusammenhang erwähnenswerte Publikationen meist neueren Datums, die ein wachsendes wissenschaftliches Bewußtsein für das sehr breit gefächerte Spektrum von Kleidungsforschung erkennen lassen.<sup>53</sup> Anspruchsvolle soziokulturelle Untersuchungen zu verschiedenen Aspekten der Kleidungs- und Modegeschichte, wie jene von Philippe Perrot, Valerie Steele oder Christopher Breward, basieren vor allem auf Schriftquellen, daneben auch auf Bildzeugnissen, gehen auf erhaltene Kleidung jedoch nicht ein.<sup>54</sup> Auch in der besonders seit den 1980er Jahren merklich gestiegenen Zahl an Veröffentlichungen zum Themengebiet „Kunst und Mode“, die stilistische Parallelen zwischen den beiden Bereichen aufzeigen, sich mit der Frage „Is fashion art?“ beschäftigen oder Wiedergabe und Stellenwert von Mode in der Malerei untersuchen, spielen Realien eine allenfalls marginale Rolle.<sup>55</sup> So entwickelt Anne L. Hollander ihre interessante Sichtweise der komplexen Wechselbeziehungen zwischen Kunst, Körper und Kleidung ausschließlich anhand bildlicher Darstellungen.<sup>56</sup> Aileen Ribeiro, die die künstlerische Darstellung von Mode wiederholt unter verschiedenen Aspekten eingehend untersucht hat, stützt sich vorwiegend auf Bild- und Schriftquellen.<sup>57</sup> In der Publikation Marie Simons über „Mode et Peinture“ in Frankreich zwischen etwa 1850 und 1900 schließlich finden sich zwar unter anderem auch Abbildungen erhaltener Kleider, doch erfüllen diese lediglich illustrative Funktionen und werden – anders als die wiedergegebenen Gemälde – nicht eingehender besprochen.<sup>58</sup> Die genannten Beispiele werfen ein bezeichnendes Licht auf die generelle Vernachlässigung der Sachüberlieferung, der bislang nur einzelne Versuche einer Nutzbarmachung von Methoden und Erkenntnismöglichkeiten

der materiellen Kulturanalyse für die historische Kleidungsforschung gegenüberstehen.<sup>59</sup> Obwohl der systematische Vergleich von Bild und Objekt dabei kaum Berücksichtigung gefunden hat, sind die entsprechenden Ansätze aufgrund ihrer Flexibilität durchaus geeignet, nicht nur den Facettenreichtum erhaltener Kleidung, sondern in diesem Zusammenhang auch das vielschichtige Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit auszuloten.

#### 1.4. Methodik und Gliederung der Arbeit

„... a material culture analysis can be enlightening for, above all, its advocates support an interdisciplinary and multi-methodological examination of the questions“ – zu dieser grundsätzlichen Einschätzung gelangt Patricia Cunningham mit Blick auf die realiengestützte historische Kleidungsforschung.<sup>60</sup> Unter Verzicht auf formalisierte Untersuchungsmodelle bietet der interdisziplinäre, sachbezogene Zugang optimale Voraussetzungen zur Erfassung der komplexen Implikationen von Kleidung im Spannungsfeld von konkret-materiellen und abstrakt-zeichenhaften Aspekten.<sup>61</sup> In dieser Hinsicht verspricht der Vergleich zwischen tatsächlicher und bildlich dargestellter Kleidung weitere Erkenntnismöglichkeiten.<sup>62</sup> Dabei erfordert die Vielschichtigkeit des Themas die Berücksichtigung sowohl empirischer als auch theoretischer Fragestellungen<sup>63</sup> und dementsprechend die Anwendung unterschiedlicher Methoden, um auf dieser Basis neue Forschungsansätze und Perspektiven zu entwickeln. Cunningham führt dazu weiter aus:

„I would like to propose that we ... re-examine our approaches to research to consider new questions about culture and costume and new approaches to answering these questions. I am not advocating that we follow any specific model, but rather perhaps rethink or reconceptualize our questions and determine how they can be answered through different methodologies. ... We must try out the available models, but devise our own as well. ... We must undertake interdisciplinary approaches and draw upon multiple methodologies. We should do whatever it takes to answer our research questions and, above all, when we think our questions take us *beyond artifacts*, we must shift, look back, and then reconsider the artifact. There is more there than we think.“<sup>64</sup>

Dementsprechend steht am Beginn und im Zentrum jeder Untersuchung der Gegenstand selbst – „the artifact“, womit das erhaltene Kleidungsstück ebenso wie die bildliche Darstellung gemeint sein kann. Hier ist formal und beschreibend anzusetzen, um sodann unter Einbeziehung ergänzender Quellen eine kulturelle Analyse beziehungsweise Einordnung in den geschichtlichen Kontext vorzunehmen und schließlich zu interpretativen Aussagen zu gelangen. Eine solche Vorgehensweise, die in engem Kontext zur ikonographisch-ikonologischen Methode der Kunstwissenschaft sowie zu dem daraus entwickelten Modell der Historischen Bildkunde steht und sich zugleich dem eher materiell-empirischen Erkenntnisinteresse der sogenannten Realienkunde verpflichtet zeigt,<sup>65</sup> ist auf Bild- und Sachüberlieferung gleichermaßen anwendbar. Ihre weitere, differenzierte Ausgestaltung erfolgt jeweils in Abstimmung mit dem übergeordneten Untersuchungsziel. Immer jedoch sind praktische Objektanalyse und Theoriebildung im Wechselspiel voranzutreiben, denn grundsätzlich gilt: „Nur am Fallbeispiel lassen sich Theorien überprüfen.“<sup>66</sup> Mehrten sich

doch gerade in jüngerer Zeit die Zweifel an den Aussagen einer umfassenden Überblicksforschung „mit ihrer notwendigerweise verallgemeinernden Darstellung der großen Linien“. <sup>67</sup> Gitta Böth beispielsweise stellt fest: „Makrostudien setzen Mikrostudien voraus“, und hält ein „Plädoyer ... für Einzelfallstudien – zumindest zum gegenwärtigen Zeitpunkt!“ <sup>68</sup> In Übereinstimmung mit diesen Forderungen wird die Gegenüberstellung und vergleichende Untersuchung von „Bild und Kleid“ in der vorliegenden Arbeit anhand von Claude Monets *Femmes au jardin* exemplarisch veranschaulicht. Die Konzentration auf das eine, sehr eingehend zu untersuchende Beispiel dürfte der sich abzeichnenden Vielschichtigkeit und den bislang kaum wahrgenommenen Tiefendimensionen des in dieser Form neuen Ansatzes der historischen Kleidungsforschung am ehesten gerecht werden.

Die im vorhergehenden skizzierte induktive Vorgehensweise bietet die strukturellen Rahmenbedingungen; der weitere Aufbau der Darstellung ergibt sich aus dem gewählten Untersuchungsgegenstand. Die bildlich dargestellte Kleidung einerseits und die realen Vergleichsstücke andererseits werden nacheinander einzeln behandelt, wobei der Konnex durch die übergeordnete Problemstellung sowie durch methodische Parallelen und eine Fülle wechselseitiger Bezugnahmen inhaltlicher Art hergestellt wird. – Das sich den vorliegenden Ausführungen anschließenden zweite Kapitel ist der Modekleidung als künstlerischem Sujet im figürlichen Frühwerk Claude Monets gewidmet. Der besondere Stellenwert des Motivs für eine Reihe bedeutender Gemälde des Künstlers aus der zweiten Hälfte der 1860er Jahre wird vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Situation erörtert, wobei vor allem der enge Kontext zum damals von Charles Baudelaire und anderen geführten künstlerischen Diskurs über die Darstellung der „vie moderne“ ins Blickfeld rückt. Die exemplarische ikonographische Analyse des 1865 begonnenen *Déjeuner sur l'herbe* sowie des im Jahr darauf entstandenen Bildnisses *Camille, ou la Femme à la robe verte* macht deutlich, inwiefern Monet durch die Wiedergabe aktueller weiblicher Tagesmode flüchtigen modernen Wahrnehmungen und Erfahrungen im künstlerischen wie auch gesellschaftlichen Bezugssystem seiner Zeit Ausdruck verliehen hat. In diesem Zusammenhang erhebt sich die Frage nach dem „persönlichen Verhältnis“ des Künstlers zur modischen Kleidung, die im dritten Kapitel unter verschiedenen Aspekten beleuchtet wird. Dabei ist zunächst anhand zeitgenössischer Abbildungen und Beschreibungen zu zeigen, wie Monet seine eigene äußere Erscheinung im Spannungsfeld von künstlerischer Selbstdarstellung und bürgerlichem Statusdenken bewußt stilisierte. Seine sorgfältig inszenierte Attitüde bürgerlich stabilisierten Bohémets entsprach dem Ideal des „bon bourgeois“, das Monet auch durch seine frühen Bilder modisch gekleideter Frauen in gutsituiertem, mittelständischem Umfeld immer wieder beschwor. Von besonderem Interesse ist diesbezüglich die wiederholte Darstellung seiner Gefährtin Camille Doncieux, deren repräsentative Garderobe zum hervorragenden Symbol des „modernen Lebens“ sowie des persönlichen Aufstiegswillens Monets wird. – Exemplarisch verwirklicht ist das beschriebene Prinzip in den *Femmes au jardin*, deren eingehende Untersuchung in Kapitel 4 erfolgt. Dabei wird zunächst deutlich, daß die unter inhaltlichen wie formalen Aspekten zu konstatierende Modernität des von Monet als Manifest avantgardistischer

Figurenmalerei *en plein air* konzipierten Gemäldes in erster Linie auf der Kleidungs- wiedergabe basiert. Sie ist in einem komplexen ikonographischen Kontext zu sehen; daß diesbezüglich insbesondere die Orientierung an populären Modeillustrationen eine wichtige Rolle spielte, verweist einmal mehr auf den für das Gemälde zentralen Stellenwert aktueller weiblicher Kleidung. Dem wird im Hauptteil des Kapitels durch die sorgfältige Analyse des äußeren Erscheinungsbildes der dargestellten Frauen im Kontext zeitgenössischer Text- und Bildquellen Rechnung getragen. Abschließend werden die soziokulturellen Implikationen der Kleidungsdarstellung hinterfragt, werden ihre Funktionen und Wirkungen in bezug auf das inhärente Frauenbild erörtert; dabei sind nicht nur die Möglichkeiten, sondern auch die Grenzen einer Interpretation der *Femmes au jardin* aus kleidungshistorischer Sicht aufzuzeigen.

An diesem Punkt der Untersuchung erfolgt die Verknüpfung der in erster Linie ikonographischen mit der realienkundlichen Perspektive, indem den Toiletten der *Femmes au jardin* die ihnen in verschiedener Hinsicht ähnlichen Originalobjekte gegenübergestellt werden. Nach einer ersten vergleichenden Betrachtung steht im Zentrum des fünften Kapitels die eingehende, detailgenaue Analyse der Kleider und Kostüme selbst, die durch einen Komplex kommentierter Schnittzeichnungen zu jedem der Stücke im Anhang der Arbeit vervollständigt wird. Als konkrete Zeugnisse einer vergangenen Kleidungswirklichkeit ermöglichen die überlieferten Objekte in enger Zusammenschau mit ergänzenden Sach-, Bild- und Textquellen eine unmittelbare Wahrnehmung und Interpretation insbesondere von materiellen, konstruktiven sowie strukturellen Gegebenheiten der in den 1860er Jahren aktuellen Damenmode. Auf dieser Grundlage werden in Kapitel 6 die über eine rein gegenständliche Erfassung hinausgehenden Aspekte anhand der erhaltenen Kleidungsstücke abgeleitet und im historischen Kontext diskutiert. Dazu zählen zunächst die komplexen Implikationen der ästhetischen Wirkung von Kleidung, die unter Berücksichtigung zeitgenössischer Wahrnehmungsmuster zu überprüfen sind. Aufs engste damit verbunden ist die wechselseitige Beeinflussung von Kleidung und Körper, die sich im dauernden Zwiespalt von Ideal und Realität vollzieht. Deutlich wird in diesem Zusammenhang, daß weibliche Modekleidung einen Ausdrucksträger repräsentiert, der beispielsweise aus politischer und gesellschaftlicher Sicht, vor allem aber unter geschlechtsspezifischen Aspekten interpretiert werden kann. Die verschiedenen, teilweise ambivalenten Facetten des aus der Untersuchung der erhaltenen Objekte abzuleitenden Frauenbildes werden sodann eingehender erörtert.

Abschließend wird in Kapitel 7 die eingangs formulierte Problemstellung noch einmal explizit aufgegriffen und auf der Grundlage der aus der vergleichenden Untersuchung von bildlicher Kleidungs- wiedergabe und Originalobjekten abgeleiteten Ergebnisse beurteilt. Vor diesem Hintergrund sind die Perspektiven des hier exemplarisch entwickelten, neuen methodischen Ansatzes der historischen Kleidungs- forschung aufzuzeigen. Die vorliegende Arbeit versteht sich damit als ein praktischer Beitrag zu den seit rund zwei Jahrzehnten zunehmend wahrnehmbaren Bestrebungen, „die komplexen Bezugssysteme des Forschungs- gegenstandes Kleidung wieder verstärkt ins Bewußtsein zu rücken“<sup>69</sup> und dabei nicht zuletzt den realienkundlichen Aspekten des Faches mehr Aufmerksamkeit zu widmen.

## 1.5. Zur Verwendung einiger kleidungs- und kunsthistorischer Termini

Den Ausführungen im Hauptteil der Arbeit sind hier nur mehr einige Bemerkungen zum Problemkreis der Terminologie voranzustellen. Dieser umfaßt auf dem Gebiet der historischen Kleidungsforschung die seit rund drei Jahrzehnten intensivierte Debatte um die Klärung wissenschaftlicher Grundbegriffe ebenso wie Fragen der Benennung von bildlich überlieferter oder im Original erhaltener Kleidung. Trotz verschiedener Ansätze zu einer Systematisierung des Vokabulars, herrscht auch heute noch „in der Kostümliteratur eine verwirrende Vielfalt an Ausdrücken, die der babylonischen Sprachenverwirrung gleichkommt.“<sup>70</sup> Angesichts dieser Situation erscheinen einige Erläuterungen zu den im folgenden verwendeten Begriffen unerlässlich.

Zur Bezeichnung beziehungsweise Beschreibung bestimmter Kleidungsstücke, ihrer materiellen Gegebenheiten sowie des modischen Beiwerks dienen im folgenden vorwiegend aus zeitgenössischen Schriftquellen übernommene, anhand entsprechender Abbildungen geprüfte und in einem Glossar genau definierte historische Begriffe.<sup>71</sup> Diese sind aufgrund ihrer Authentizität und Komplexität den standardisierten Termini neuerer Prägung im allgemeinen vorzuziehen. Um sich im Dickicht ephemerer und häufig ambivalenter Modenamen nicht zu verlieren, wird ergänzend auch auf moderne, in der Literatur eingeführte Benennungen zurückgegriffen, die gegebenenfalls im Textzusammenhang vor dem Hintergrund der historischen Situation erläutert werden. Nachfolgend werden zudem einige in dieser Arbeit wiederholt verwendete Grundbegriffe definiert, wobei im Interesse größtmöglicher Transparenz weder auf etymologische Ableitungen noch auf bestehende Forschungskontroversen näher eingegangen wird.

Als eine der schillerndsten und facettenreichsten Vokabeln des Faches ist die „Mode“ bereits 1879 von Friedrich Theodor Vischer als „Allgemeinbegriff für einen Komplex zeitweise gültiger Kulturformen“ umschrieben worden.<sup>72</sup> Demgegenüber wird der Terminus in dieser Arbeit etwas enger gefaßt, nämlich als das für eine Gruppe von Menschen während einer relativ kurzen Zeitspanne prototypische äußere Erscheinungsbild, das vor allem durch bestimmte Kleidungsmerkmale geprägt wird und sich durch zeitliche Aktualität sowie die Tendenz zum ständigen Wandel auszeichnet.<sup>73</sup> Als „modisch“ gilt also ein besonders zeitgemäßes und damit zugleich zeitgebundenes Aussehen. Demgegenüber erscheint „Kleidung“ als quasi zeitloser, wertneutraler Begriff, der im weitesten Sinn die Gesamtheit dessen benennt, was den menschlichen Körper bedeckt, schützt und schmückt, und somit das Aussehen des Menschen verändert.<sup>74</sup> Im vorliegenden Zusammenhang tritt „Kleidung“ – ebenso wie die davon abgeleiteten Termini Kleidungsstück, Bekleidung etc. – an die Stelle der vor allem in der älteren Literatur gängigen Bezeichnung „Kostüm“. <sup>75</sup> Letztere wird hier, gemäß der gegenwärtigen Grundbedeutung des Wortes, allein zur Benennung einer in der Frauenkleidung seit dem 19. Jahrhundert verbreiteten Kombination aus Rock und Jacke verwendet.

Im Zusammenhang mit der leitenden Fragestellung sind die vorstehenden Erläuterungen zu grundlegenden Begriffen der historischen Kleidungsforschung um eine kurze Bestimmung jener kunstgeschichtlichen Termini zu ergänzen, die im Rahmen der vorliegenden



Arbeit eine zentrale Rolle spielen. Dabei geht es weniger um eine erschöpfende Definition als um die „historische Einordnung“ der zum Teil sehr komplexen Ausdrücke. Dies gilt insbesondere für den zentralen Begriff des „Impressionismus“, der zurückgehen soll auf einen von konservativen Kritikern 1874 anlässlich der Ausstellung der unabhängigen Künstlergruppe „Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs“, und insbesondere angesichts des dort von Claude Monet gezeigten Bildes *Impression, soleil levant* (W.263), geprägten Spottnamen. In einem weniger abwertend-ironischen Sinn wurde die Bezeichnung „impression“ für die künstlerische Darstellung eines unmittelbaren, unwiederholbaren Eindrucks von der französischen Kunstkritik allerdings schon in den 1860er Jahren vor allem im Zusammenhang mit den Werken einiger avantgardistischer Maler benutzt.<sup>76</sup> Als einer der Hauptvertreter dieser künstlerischen Richtung galt in der zweiten Hälfte der Dekade Monet, der sich vornehmlich der vermeintlich spontanen, unvoreingenommenen Wiedergabe von vergänglichen Augenblicken des „modernen Lebens“ in einer aus zeitgenössischen Sicht flächigen, skizzenhaften und ungewohnt hellen Malweise widmete.<sup>77</sup> Seine damals entstandenen Gemälde werden heute gemeinhin als „frühimpressionistisch“ bezeichnet. Diesbezüglich weniger geläufig, wenngleich historisch angemessen, sind der von Jules-Antoine Castagnary 1863 geprägte und in der Folge vor allem von Émile Zola aufgegriffene Begriff des „Naturalismus“ sowie der von Louis-Edmond Duranty 1876 programmatisch verwendete Ausdruck „nouvelle peinture“.<sup>78</sup>

## 2. CLAUDE MONET ALS „MALER DES MODERNEN LEBENS“

„... il ne peut peindre un paysage sans y mettre des messieurs et des dames en toilette.“

[Zola 1868, S.130]

### 2.1. Monets Figurenmalerei in den 1860er Jahren

„... je dessine ferme des figures: c'est une fameuse chose“, berichtete Claude Monet im Februar des Jahres 1860 seinem ehemaligen Lehrer Eugène Boudin. 1887 schrieb er an den befreundeten Kunstkritiker und -sammler Théodore Duret:

„Je travaille comme jamais et à des tentatives nouvelles, des figures en plein air, comme je les comprends, faites comme des paysages. C'est un rêve ancien qui me tracasse toujours et que je voudrais une fois réaliser: mais c'est difficile!“<sup>79</sup>

Begonnen hatte dieser „alte Traum“ von einer besonderen Art der Figurenmalerei, dessen Realisierung Monet noch in den späten 1880er Jahren Kopfzerbrechen bereitete, für den Maler in der kulturellen Atmosphäre von Paris in der zweiten Hälfte des Second Empire. Rund dreißig Jahre lang setzte er sich unter verschiedenen Aspekten immer wieder damit auseinander.<sup>80</sup> Die Basis und gewissermaßen auch der Maßstab für Monets jahrzehntelange Beschäftigung mit der Figurenmalerei im Kontext des Impressionismus blieben aber seine Vorstöße auf diesem Gebiet während der zweiten Hälfte der 1860er Jahre. Anne M. Wagner geht sogar soweit, allein diesen eine wirkliche Bedeutung für die Gattung zuzubilligen, da nur sie eine bewußt Stellung nehmende Auseinandersetzung des Malers mit zeitgenössischen Darstellungspraktiken im Spannungsfeld von künstlerischer Innovation und Tradition beziehungsweise Aktualität repräsentierten, während einzelne spätere Versuche auf diesem Gebiet im Vergleich dazu meist rückschrittlich wirkten. Somit wäre

„a proper history of Monet's engagement with figure painting ... both narrow and deep. Four years are involved, and only a few more paintings, but in that limited span Monet's conception not only brought itself abreast of current practice but also advanced and retrenched several times.“<sup>81</sup>

Tatsächlich schuf Monet zwischen etwa 1865 und 1869 mit dem – nicht beendeten – Déjeuner sur l'herbe, mit Camille, ou la Femme à la robe verte, den Femmes au jardin, dem Portrait de Madame Gaudibert und Le Déjeuner, neben einer Reihe weiterer Figurenbilder und Portraits, wichtige Schlüsselwerke in bezug auf verschiedene Tendenzen der frühimpressionistischen Figurenmalerei. Trotz aller Unterschiede im einzelnen repräsentieren sie eine im zeitlichen und gedanklichen Kontext kohärente Gruppe, in der sich Monets Streben nach offizieller Anerkennung und Erfolg mit seiner Suche nach einer individuellen Position im Bezugssystem zeitgenössischer künstlerischer Bestrebungen verbindet.

Die genannten Bilder waren fast durchweg für den „Salon“ bestimmt, die große staatlich sanktionierte Kunstausstellung, die in den 1860er Jahren alljährlich in Paris veranstal-

tet wurde und das einzig nennenswerte öffentliche Forum für die damalige Malerei darstellte.<sup>82</sup> Durch große Formate, wie sie bis dahin überwiegend der als „hohe Kunst“ klassifizierten Historienmalerei vorbehalten gewesen waren, sowie durch die Wahl des in der „Hierarchie der Künste“ weit oben angesiedelten figürlichen Genres, erstrebte Monet Aufmerksamkeit und Anerkennung im Rahmen des offiziellen Kunstsystems. Durchkreuzt wurde ein derartiger Anspruch aus zeitgenössischer Sicht allerdings durch die inhaltliche wie formale Behandlung der Sujets. Dem allgemein gültigen Standard der „Salonkunst“ diametral entgegengesetzt waren sowohl die Darstellung vergänglicher Augenblicke des „modernen Lebens“ von reduziertem erzählerischem Inhalt, häufig unter Freilichtbedingungen, als auch die bis dahin allenfalls für Skizzen gebräuchliche lockere und ungewohnt helle Malweise, durch die sich Monet als Vertreter einer „neuen Malerei“ im Sinne Baudelaires darstellte.<sup>83</sup> In diesem für die zweite Hälfte der 1860er Jahre charakteristischen Spannungsfeld von künstlerischer Tradition und Innovation repräsentieren die fünf genannten Figurenbilder Monets jeweils unterschiedliche, mehr oder weniger zukunftsweisende Ansätze für mögliche Problemlösungen.

Als Auftakt zu einer ehrgeizigen künstlerischen Neuorientierung war das *Déjeuner sur l'herbe*<sup>84</sup> konzipiert, das Monet im Frühjahr 1865 begann, nachdem er zuvor vor allem Landschaften und Seestücke, aber nur wenige Figurenbilder gemalt hatte.<sup>85</sup> Eine sorgfältig ausgeführte vorbereitende Ölstudie [Abb.1] läßt erkennen, wie er eine „unmittelbar“ beobachtete Szene des gegenwärtigen Lebens unter natürlichen Lichtverhältnissen im Freien möglichst objektiv darstellen wollte: Insgesamt zwölf Männer und Frauen in zeitgenössischer Kleidung nehmen an dem auf einer Waldlichtung veranstalteten Picknick teil. Die Gesellschaft hat sich an einem sonnigen Tag im Halbschatten eines Buchenwaldes um ein am Boden ausgebreitetes weißes Tuch versammelt, auf dem Speisen und Getränke bereithalten. In unterschiedlichen Haltungen und Bewegungsabläufen sind die fünf Frauen und sieben Männer locker gruppiert. Abgesehen von einem Dienstmann in dunklem Rock und Zylinder, der am äußersten rechten Bildrand hinter einem Baumstamm zu erkennen ist, tragen alle modische Sommerkleidung. Die Herren in verschiedenen Varianten des relativ legeren Jackettanzugs treten dabei optisch hinter der repräsentativen Silhouette der weiblichen Krinolinenmode zurück. Deutliche Akzente im Bildgefüge setzen insbesondere die lichten Sommerkleider mit den weit ausgebreiteten Röcken der beiden in der Mitte auf dem Boden sitzenden Picknick-Teilnehmerinnen, sowie die hellen Promenadenkostüme der links vorn stehenden, in Rückenansicht wiedergegebenen Damen, deren charakteristische konische Silhouetten ein Gegengewicht zu dem mächtigen Baumstamm bilden, der den Bildraum nach rechts begrenzt.

Gedanklich hatte sich Monet wohl schon seit längerem mit diesem Projekt beschäftigt, das sowohl eine Hommage als auch eine Herausforderung in bezug auf die großen Figurenbilder Courbets darstellte, vor allem aber auf das *Déjeuner sur l'herbe* von Édouard Manet, das 1863 im „Salon des Réfusés“ einen öffentlichen Skandal provoziert hatte. In seinem Gemälde gleichen Titels verfolgte Monet nun seinerseits das, was Émile Zola zwei Jahre später beschreiben sollte als „le rêve que font tous les peintres: mettre des figures de grandeur

naturelle dans un paysage“<sup>86</sup>, – wobei Monet die für Manets Bild charakteristischen historisierenden und gekünstelten Züge zu vermeiden trachtete.

In der endgültigen, im Atelier ausgeführten Version sollte Monets *Déjeuner sur l'herbe* mit lebensgroßen Figuren eine 4,60 m hohe und mindestens 6 m breite Leinwand einnehmen. Das kolossale Werk war als Manifest einer unter formalen wie inhaltlichen Kriterien modernen Malerei für den offiziellen Salon von 1866 bestimmt gewesen, doch letztlich sah sich Monet außerstande, es zu beenden. Neben der von ihm selbst dafür angeführten finanziellen Notlage waren es wohl vor allem stilistische und konzeptionelle Probleme, wie die kaum zu überwindenden Widersprüchlichkeiten zwischen Tradition und Moderne, Illusionismus und Abstraktion, Ideal und Realität,<sup>87</sup> die das ehrgeizige Projekt scheitern ließen. Monets *Déjeuner sur l'herbe*, das Hauptwerk seiner bisherigen künstlerischen Laufbahn, über dessen großen Stellenwert im Rahmen der zeitgenössischen Bestrebungen Monet selbst sich immer bewußt war, blieb unvollendet, wurde niemals ausgestellt und war somit seinerzeit einer breiteren Öffentlichkeit vollkommen unbekannt.<sup>88</sup>

Statt dessen erzielte Monet im Salon von 1866 mit einem eilends speziell für diesen Anlaß gemalten weiblichen Ganzfigurenbildnis den erstrebten Erfolg als Figurenmaler. In deutlicher Reminiszenz an Figuren Courbets und Manets erscheint *Camille, ou la Femme à la robe verte* [Abb.2] lebensgroß vor einem neutralen, dunklen Hintergrund in halber Rückenansicht, so als sei sie „eben im Begriff hinauszurauschen.“<sup>89</sup> Sie ist, in modisch-repräsentativer Garderobe, zum Ausgehen bereit: eine dunkle, federgeschmückte Capote, ein taillierter, etwa hüftlanger Paletot aus schwarzem Samt mit hellbraunem Pelzbesatz sowie gelbliche Lederhandschuhe ergänzen den üppig nachschleppenden Rock aus grün-schwarz-gestreiftem Seidenatlas, dessen hinterer Saum von der linken Bildkante angeschnitten wird. Nur einen Moment lang scheint Camille zu zögern; die behandschuhte Rechte am Kinnband ihres Hutes, wendet sie den Kopf über die rechte Schulter wie lauschend zurück, der Blick jedoch bleibt gesenkt und erreicht den Betrachter nicht. Vor allem diese Augenblickswirkung und psychologische Distanz bedingen die Modernität des Gemäldes.

Im Vergleich mit dem unmittelbar zuvor konzipierten *Déjeuner sur l'herbe* repräsentierte *Camille* allerdings eine einfachere Lösung der dort aufgetretenen Schwierigkeiten: der neutrale Hintergrund eines Innenraumes, die stilistisch relativ konservative Malweise und das durch die „Salonkunst“ sanktionierte Sujet erlaubten Monet, sich auf dem anerkannten Gebiet der Figurenmalerei zu beweisen, ohne dabei als revolutionärer Neuerer der Kunst aufzutreten. Dies war wohl auch der Grund für seine Zulassung zum Salon, wo das Bild als Anfängerwerk eines bislang weitgehend unbekannten jungen Malers nicht nur einem breiten Publikum präsentiert wurde, sondern darüber hinaus eine bemerkenswert große Resonanz in der zeitgenössischen Kunstkritik fand. Die Reaktionen reichten von heller Begeisterung unter fortschrittlich orientierten Kritikern wie Théophile Thoré (1824–1869) und insbesondere Émile Zola (1840–1902), über die widerstrebende Anerkennung des einflußreichen konservativen Charles Blanc (1813–1882), bis zur unverhohlenen Ablehnung durch Edmond About (1828–1885), der jedoch trotz aller Abneigung nicht umhin konnte, Monet eine „gewisse Geschicklichkeit“ in der Ausführung zuzubilligen.<sup>90</sup>

Im Anschluß an diesen Erfolg begann Monet unverzüglich mit der Arbeit an einem neuen Projekt, das als spektakuläre Manifestation seiner fortschrittlichen künstlerischen Position im Salon des Jahres 1867 fungieren sollte: In Anknüpfung an das nicht fertiggestellte *Déjeuner sur l'herbe* wollte er Menschen in natürlicher Größe inmitten der Natur ausschließlich im Freien malen; außerhalb des Ateliers sollte ein alltäglicher, bald vorübergehender Augenblick des zeitgenössischen Lebens unter natürlichen Lichtverhältnissen nach den bisher nur für Skizzen gebräuchlichen Gepflogenheiten direkt auf die Leinwand gebannt werden. Wenngleich Monet diesen selbst gesetzten Ansprüchen nicht vollkommen gerecht werden konnte, schuf er mit den im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehenden *Femmes au jardin* [Abb.3 u. Farbab. I], nach den Worten seines frühen Biographen Gustave Geffroy, „une des œuvres qui ont déterminé l'évolution de la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle.“<sup>91</sup>

Zukunftsweisend war zunächst die Wahl eines relativ unpräzisen Sujets in Form der etwas unterlebensgroßen Darstellung von vier jungen Frauen, die inmitten eines sonnenbeschienenen bürgerlichen Gartens „Blumen pflücken oder sich sonstwie unnütz gebärden, plaudern, Sonnenschirmchen halten, promenieren, im Schatten ausruhen.“<sup>92</sup> In verschiedenen Haltungen – sitzend beziehungsweise stehend, in Profil-, Vorder- und halber Rückenansicht – sind sie um ein Bäumchen herum gruppiert, dessen Stamm die mittlere Bildachse zwischen der Dreiergruppe vorn links und der vierten Müßiggängerin im Hintergrund rechts bezeichnet. Die Erscheinungen der Frauen, und mit ihnen das gesamte Bildgefüge, werden in erster Linie durch die sommerlichen Kleider geprägt, die mit enganliegenden, hochtaillierten Oberteilen, halblangen Schoßjacks und weit ausschwingenden Krinolinenröcken verschiedene Varianten der zeitgenössischen Modelinie des ausgehenden sogenannten Zweiten Rokoko darstellen. Im intensiven Licht der Nachmittagssonne, deren Strahlkraft bis in die beschatteten Partien vorzudringen scheint, heben sich ihre Silhouetten hell vor der vergleichsweise dunklen Folie des aus verschiedenen Grüntönen komponierten Laubwerks und Grases ab und tragen, unterstützt durch die klare Anordnung des Lichtes, zum optischen Zusammenschluß der Frauengruppe bei.

Die ungewöhnlich helle Farbgebung sowie die vergleichsweise freie Malweise galten als grundlegende künstlerische Neuerungen. Aus zeitgenössischer Sicht erschien der nicht zuletzt durch das eindrucksvolle Format von rund 2,5 x 2 Metern zum Ausdruck gebrachte Anspruch auf offizielle Anerkennung eines derart avantgardistischen Gemäldes so revolutionär, daß das Werk von der Salonjury des Jahres 1867 strikt abgelehnt wurde.

Die Zurückweisung markiert eine Zäsur im Schaffen Monets: Nachdem sein Versuch, sich mit einem programmatischen Werk als Vertreter der „neuen Malerei“ im Rahmen der offiziell anerkannten Gattung der Figurenmalerei zu behaupten, gescheitert war, wandte er sich wieder stärker der Landschaftsmalerei zu. „As it stands, the *Women in the Garden* concludes Monet's first campaign of figure painting most impressively“, konstatiert Kermit S. Champa,<sup>93</sup> und tatsächlich erscheint Monets weitere Auseinandersetzung mit der Figurenmalerei in der zweiten Hälfte der 1860er Jahre gegenüber den *Femmes au jardin* durchweg vergleichsweise weniger progressiv.

In Werken aus dem Jahr 1867, wie *Jeanne-Marguerite Lecadre au jardin* [Abb.4] und *Terrasse à Sainte-Adresse* [Abb.5],<sup>94</sup> spielen Figuren in zeitgenössischer Kleidung eine zwar wichtige, jedoch nicht mehr die dominierende Rolle; sie sind stärker als zuvor in den Kontext ihrer Umgebung eingefügt und erscheinen zunehmend durch deren atmosphärische Qualitäten bestimmt, womit sich bereits eine grundlegende Tendenz für Monets zukünftige Auseinandersetzung mit der Figurenmalerei *en plein air* abzeichnet.

Im darauffolgenden Jahr schuf Monet mit dem *Portrait de Madame Gaudibert*<sup>95</sup> [Abb.6] ein lebensgroßes weibliches Ganzfigurenbildnis, das als Auftragswerk in bewußter Reminiszenz an sein erstes erfolgreiches Werk dieser Gattung, die zweieinhalb Jahre zuvor entstandene *Camille, ou la Femme à la robe verte* konzipiert war. Tatsächlich erinnern das Bildformat sowie die Haltung mit dem vom Betrachter abgewandten Blick und die repräsentative Kleidung Madame Gaudiberts an das frühere Bild, doch wählte Monet nun statt des neutralen Hintergrunds einen durch die Hinzufügung von Versatzstücken eines gutbürgerlichen Interieurs komplexeren Zusammenhang.

Ein graublauer Vorhang und ein in Pastelltönen geblümter Teppich bilden die Folie für die hohe Gestalt der zweiundzwanzigjährigen Gattin eines wohlhabenden Kunstliebhabers aus Le Havre; schräg hinter ihr steht ein zierliches Tischchen, auf dem neben einer Glasvase mit zwei Teerosen eine Capote aus schwarzer Spitze liegt. Madame Gaudibert posiert aufrecht, den Körper etwas nach rechts gedreht, im verlorenen Profil. Die dadurch zum Ausdruck gebrachte psychologische Distanz ist gepaart mit einer äußeren Erscheinung von würdevoller modischer Eleganz. Die Frisur mit dem hoch sitzenden Chignon, der dezente Schmuck und das Kleid aus hellbraunem Seidenatlas mit schwarzem Bandbesatz entsprechen der 1868 aktuellen Tagesmode. In der faltenreichen Weite des üppig nachschleppenden Rockes wird die Gesäßbetonung der kommenden Tournure durch den locker um die Hüften geschlungenen rotgrundigen Kaschmirschal bereits angedeutet, der einen Farbakzent bildet, ohne dadurch die bildliche Einheit zu stören.

Die Verbindung von Modell und Umfeld zum Bildganzen erfolgt in erster Linie durch malerische Mittel, wie das harmonisch aufeinander abgestimmte Spektrum warmer und kühler Farbtöne sowie die durchweg relativ offene, lockere Pinselführung. Und eben hierin offenbart sich die Neuheit dieses in Form und Inhalt eng an die offizielle, mondän repräsentative Portraitzkunst des Second Empire orientierten Werks. Daß diese charakteristische Ambivalenz sich in gewisser Weise bereits den Zeitgenossen mitteilte, belegt ein Brief F. Martins an Eugène Boudin vom Oktober 1868, in dem es über Monets *Portrait de Madame Gaudibert* heißt:

„... Il fait en ce moment le portrait en pied de M<sup>me</sup> Gaudibert dans le genre de ce tableau [*Camille, ou la Femme à la robe verte*]. ... On ne peut nier que ce garçon est appelé pour son audace à faire une peinture originale, que la recherche du vrai domine quand même, mais comme exécution c'est vulgaire en diable et ni la délicatesse des chairs, ni la finesse du type ne sont respectées. C'est un tableau, ce n'est pas un portrait.“<sup>96</sup>

Diese im *Portrait de Madame Gaudibert* wahrnehmbare Tendenz zum anspruchsvollen „tableau“, zum „monumentalen Stil“<sup>97</sup>, macht einmal mehr Monets Streben nach offizieller Anerkennung auf dem Gebiet der Figurenmalerei deutlich, das sich jedoch nicht allein

durch Portraitaufträge, sondern vor allem durch ambitionierte Saloneinsendungen befriedigen ließ.

Dieser Intention entsprach auch das nächste Projekt, durch das Monet sich nunmehr endgültig als Figurenmaler profilieren wollte: Im Dezember 1868 berichtete er seinem Freund Frédéric Bazille, daß er seinen kleinen Sohn Jean, im Kreis weiterer Figuren „für den Salon“ malen wolle. Mit *Le Déjeuner*<sup>98</sup> [Abb.7], zu dem er bereits eine Kohleskizze auf der Rückseite des Gaudibert-Bildnisses angefertigt hatte, verwirklichte Monet dieses Vorhaben einer „scène d'intérieur“.

Er inszenierte ein familiäres Frühstück im bürgerlichen Ambiente: In einem holzgetäfelten Wohnraum, in dem verstreut liegende Gegenstände auf das alltägliche Familienleben verweisen, sitzen Mutter und Kind am gedeckten Tisch, während der vorn vorbereitete Platz des Vaters noch frei ist. Der kleine blonde Junge in hellblauem Oberteil und weißem Lätzchen befindet sich im vollen Licht der von links in den Raum fallenden Morgensonne. Ihm gilt die Aufmerksamkeit der Mutter, die, dem häuslichen Rahmen entsprechend, ein schlichtes braunes Tageskleid mit einfachen weißen Garnituren und als einzigen Schmuck ein Goldmedaillon am schwarzen Samthalsband trägt. Im Hintergrund steht ein durch dunkles Kleid, Schürze und weißes Häubchen kenntliches Dienstmädchen im Türrahmen. Links lehnt vor dem mit Spitzengardinen verhängten Fenster eine Besucherin in Promenadentoilette. Ohne ihre schwarze fransenverzierte Jacke, die dunkelgrauen Handschuhe sowie die schwarze Capote mit gepunktetem Gesichtsschleier abulegen, ist sie in ruhiger Betrachtung der sich vor ihren Augen abspielenden Idylle versunken.

Während das von Monet gewählte Sujet einer herkömmlichen Genreszene durchaus entsprach, war das Format bewußt ungewöhnlich groß gewählt: „He intended to impart dignity to an intimate contemporary theme through scale and the evident seriousness with which it was painted.“<sup>99</sup> Der dadurch zum Ausdruck gebrachte Anspruch sowie die aus zeitgenössischer Sicht freie Malweise dürften die Hauptgründe für die Zurückweisung des Bildes durch die Salonjury des Jahres 1870 gewesen sein. Obwohl *Le Déjeuner* mit dem durch die Spitzengardinen gedämpften Licht gegenüber der künstlerisch kühnen Wiedergabe einer sonnendurchfluteten Freilichtszene wie in den *Femmes au jardin* im Ansatz beinahe „traditionell“ erscheint,<sup>100</sup> war Monet somit in seinem Bemühen um offizielle Anerkennung als Vertreter einer grundlegend neuen Figurenmalerei erneut gescheitert. Es sollte sein letzter Versuch in dieser Richtung bleiben; insofern ist *Le Déjeuner* mit Anne M. Wagner tatsächlich als Monets letztes *wirkliches* Figurenbild zu bezeichnen, als „the last of his pictures to aim at imaging both the forms and the contents of modern life.“<sup>101</sup>

Die Verbindung von neuen Formen und Inhalten prägt mehr oder weniger stark alle der hier kurz besprochenen Figurenbilder Monets und bedingt ihren zentralen künstlerischen Stellenwert im zeitgenössischen Zusammenhang: ist es doch nach Robert L. Herbert gerade die unverwechselbare Art, in der die Impressionisten die malerische Form und das Motiv in distanzierter, aber analytischer Konzentration miteinander verwoben, die ihre Kunst zu der beherrschenden Vision der frühen Moderne macht.<sup>102</sup>

Formale Impulse hatte Monet, außer durch die flächige Malweise Manets, vor allem von der Freilichtmalerei in der Nachfolge der Maler von Barbizon erhalten, wie sie ihm durch seine beiden frühen Lehrer Eugène Boudin (1824–1898) und Johan Barthold Jongkind (1819–1891) vermittelt worden war. Diese Einflüsse prägten seine Arbeitsweise und den Stil seiner Malerei: die – zumindest teilweise – Ausführung anspruchsvoller Werke *en plein air* sowie die damit einhergehende Aufhellung der Palette und Auflockerung der Pinselführung widersprachen den Konventionen der etablierten „Salonmalerei“ und wirkten aus zeitgenössischer Sicht außerordentlich avantgardistisch.

Da Modernität in der Kunst der 1860er Jahre jedoch nicht nur auf formaler Ebene, sondern auch inhaltlich definiert wurde,<sup>103</sup> wandte Monet die beschriebenen Stilmittel auf zeitgenössische figürliche Sujets an. In bewußter, zugleich bezugnehmender wie abgrenzender Auseinandersetzung mit der offiziell sanktionierten Figurenmalerei gab er seine dem gegenwärtigen Leben entnommenen Motive unter Verzicht auf konventionelle Anekdoten, erzählerische und moralisierende Inhalte vergleichsweise distanziert wieder. Monet folgte damit den Forderungen der fortschrittlichen Kunstkritik nach einer angemessenen künstlerischen Darstellung des vor allem durch den modernen Menschen verkörperten „héroïsme de la vie moderne“.<sup>104</sup>

Charakterisiert war der moderne Mensch in erster Linie durch seine äußere Erscheinung; folglich bestand „das Hauptziel der Anfangsjahre der impressionistischen Bewegung ... in der Suche nach einer angemessenen Darstellung von modern gekleideten Figuren [nicht nur] im Freien.“<sup>105</sup> Die Wiedergabe zeitgenössischer (Mode-)Kleidung wurde somit zum Prüfstein künstlerischer Modernität.

## 2.2. Mode im theoretischen Diskurs

### 2.2.1. „... la question de la mode ne cessa d'être à l'ordre du jour“<sup>106</sup> – Der Stellenwert der Mode im 19. Jahrhundert und die Frage ihrer künstlerischen Darstellung

Modische Kleidung erlangte während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zuge komplexer gesamtgesellschaftlicher Wandlungsprozesse einen neuen, bis dahin unbekannten Stellenwert. Die industrielle Revolution, die bereits im 18. Jahrhundert zunächst im Bereich der textilen Fertigung eingesetzt hatte,<sup>107</sup> bewirkte die Ausbildung einer urbanen Industriegesellschaft mit zahlreichen Implikationen für die Mode. Grundlegende wirtschaftliche und technische Neuerungen wiesen der Bekleidungsbranche den Weg zur serienmäßigen, industriellen Herstellung von Konfektionskleidung,<sup>108</sup> die ihren Absatzmarkt in erster Linie in der wachsenden und seit dem Zusammenbruch der hierarchischen Ständeordnung tendenziell durch soziale Mobilität geprägten Stadtbevölkerung fand. Die Entstehung einer auf der rechtlichen Gleichstellung aller Staatsbürger beruhenden modernen Gesellschaft bedeutete in der Folge der Französischen Revolution insbesondere für das Bürgertum einen Zuwachs an politischen Rechten und Möglichkeiten.



Die damit verknüpfte sozioökonomische „Führungsrolle“ machte sich, in einer für das 19. Jahrhundert charakteristischen Ambivalenz von restaurativen und modernen Tendenzen, zunehmend auch auf modischem Gebiet bemerkbar. Hinzu kamen die Entwicklung neuer kommerzieller Strukturen<sup>109</sup> sowie Fortschritte auf den Gebieten des Transport- und Kommunikationswesens mit entsprechenden Auswirkungen auf Freizeitverhalten und Informationsaustausch,<sup>110</sup> die eine scheinbare Demokratisierung bürgerlicher Kleidungsstile förderten. Aus zeitgenössischer Sicht wurde darin eine vielfach als bedrohlich empfundene nivellierende Tendenz wahrgenommen. Die wachsende Geschwindigkeit des Modewechsels<sup>111</sup> sowie das durch die flüchtigen Eindrücke und allgegenwärtigen Blicke in der modernen Großstadt grundlegend geprägte Modeverhalten erschienen als Ausdruck für den Verlust einer überschaubaren hierarchisch gegliederten Gesellschaftsform und der darin gültigen traditionellen Wertvorstellungen. Vor diesem Hintergrund entstanden zahlreiche Abgrenzungsstrategien: sei es in Form neuer, komplizierter „Kleidungscode“, die Distanz, Distinktion und Wohlanständigkeit zu beherrschenden Differenzierungskriterien erhoben; oder in Gestalt einer in bewußtem Gegensatz zu den vermeintlich egalisierenden Tendenzen der Konfektion als luxuriöse und elitäre Kleidungskunst konzipierten Haute Couture<sup>112</sup>; oder durch den eskapistisch determinierten Rückgriff auf längst vergangene Kleidungsstile. Abgrenzung bedeutete auch die im 19. Jahrhundert an Deutlichkeit gewinnende Trennung der Kleidung der Geschlechter; wenngleich die von dem Psychoanalytiker John Carl Flügel geprägte Formel vom „großen männlichen Verzicht“ auf die Teilnahme am Modegeschehen relativiert werden muß, galten modische Frivolität und Luxus seit dem 19. Jahrhundert zunehmend als die Domäne des „schwachen Geschlechts“, wovon sich die nüchterne Sachlichkeit der männlichen Kleidung demonstrativ absetzte.<sup>113</sup>

Gleichviel durch welches Verhalten – im Verlauf des 19. Jahrhunderts hieß es allenthalben, Stellung zu beziehen gegenüber der Mode als einem die moderne Gesellschaft grundlegend prägenden Phänomen. Bereits aus zeitgenössischer Sicht fand die vielfach konstatierte wachsende weibliche Modebegeisterung ihre Entsprechung in einem gesteigerten männlichen Interesse an dem Thema:

„Pendant plusieurs années ... la question de la mode ne cessa d'être à l'ordre du jour. Les dames s'en occupèrent plus que jamais, et les hommes s'y intéressèrent vivement.“<sup>114</sup>

So beschrieb Augustin Challamel 1875 die Situation in den späten 1860er Jahren und benannte damit gleichzeitig eine der grundlegenden Tendenzen des zweiten Jahrhundertdrittels. Nicht zuletzt in Verbindung mit dem Aufschwung der Modepresse – Raymond Gaudriault bezeichnet die Zeitspanne zwischen 1830 und 1870 auf diesem Gebiet als „La période de grande expansion“<sup>115</sup> – faszinierte die zeitgenössische Kleidung als Objekt theoretischer Überlegungen seit etwa 1830 Schriftsteller, Maler und Philosophen. Später analysierte Georg Simmel (1858–1918) diese Entwicklung folgendermaßen:

„... zu den Gründen, aus denen die Mode heute so stark das Bewußtsein beherrscht, [gehört] auch der, daß die großen, dauernden, unfraglichen Ueberzeugungen mehr und mehr an Kraft verlieren. Die flüchtigen und veränderlichen Elemente des Lebens gewinnen dadurch um so mehr Spielraum. Der Bruch mit der Vergangenheit, den zu vollziehen die Kulturmenschheit seit mehr als hundert Jahren sich unablässig bemüht, spitzt das Bewußtsein mehr und mehr auf die Gegenwart zu.“<sup>116</sup>

Das durch den Bruch mit der Vergangenheit geschärfte Bewußtsein für die Gegenwart, das Simmel als Ursache für das seit dem 19. Jahrhundert gesteigerte Interesse an der Mode nennt, äußerte sich zunächst allerdings nicht selten in einer Ablehnung zeitgenössischer Kleidung und einer idealisierenden Rückwendung zur Vergangenheit.<sup>117</sup>

„Quite naturally the first writers on the subject of fashion were men belonging to the old order, defending the values of the social structure in which they had lived and having little understanding for the future“, konstatiert Ingrid Brenninkmeyer, und führt als einen Vertreter dieser Gattung Thomas Carlyle (1795–1881) an, dessen zwischen 1827 und 1833 entstandener Roman „Sartor Resartus“ die Möglichkeiten einer wissenschaftlichen Untersuchung von Kleidermode zwar aufzeige, die damit verbundenen Probleme jedoch nicht vertiefe.<sup>118</sup> Daneben nennt Brenninkmeyer Friedrich Theodor Vischer (1807–1887), der sich in seiner zwischen 1846 und 1857 in mehreren Bänden erschienenen „Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen“ unter anderem dem Phänomen der Kleidung und ihrer geschichtlichen Entwicklung widmete, wobei er insbesondere die zeitgenössische „Tracht“ als unästhetisch ablehnte; in gesonderten Aufsätzen von 1859 sowie 1878 und 1879 nahm er diese Kritik wieder auf und elaborierte sie wortreich anhand der jeweils aktuellen Mode.<sup>119</sup> Erweitern ließe sich diese Reihe beispielsweise durch Arthur Schopenhauer (1788–1860), der in seinen 1851 erschienenen „Parerga und Paralipomena“ in die weitverbreitete Kritik an der modischen Krinoline einstimmte,<sup>120</sup> sowie durch utopische Gegenentwürfe zur herrschenden Mode wie sie die Saint-Simonisten oder der französische Kommunist Etienne Cabet (1788–1856) in seinem Roman „Voyage en Icarie“ (1842) skizzierten.<sup>121</sup>

Vor allem aus kunstästhetischer Sicht wurde Kritik an der zeitgenössischen Kleidung geübt. Bereits 1688 hatte Jean de La Bruyère (1645–1696) bemerkt:

„Ces mêmes modes que les hommes suivent si volontiers pour leurs personnes, ils affectent de les négliger dans leurs portraits, comme s'ils sentaient ou qu'ils prévissent l'indécence et le ridicule où elles peuvent tomber dès qu'elles auront perdu ce qu'on appelle la fleur ou l'agrément de la nouveauté.“<sup>122</sup>

Für die Kunst im 19. Jahrhundert erschien diese Problematik angesichts eines beschleunigten Modewechsels besonders relevant; verschärfend hinzu kam die verbreitete Ansicht, daß moderne Kleidung ästhetisch wertlos und als künstlerisches Sujet ungeeignet sei. Zum bevorzugten Exempel derartiger Kritik wurde, neben der unbeständigen weiblichen Mode, der als nüchtern und trist empfundene schwarze Frack beziehungsweise Anzug, der etwa seit den dreißiger Jahren die Herrenkleidung dominierte. Schon 1831 hatte Heinrich Heine (1797–1856) in einem Bericht über den Pariser Salon festgestellt: „Unser moderner Frack hat wirklich so etwas Grundprosaisches, daß er nur parodistisch in einem Gemälde zu gebrauchen wäre.“<sup>123</sup> Dreizehn Jahre später schloß sich ein anonym deutscher Autor dieser Einschätzung vollkommen an, indem er bedauerte, daß der zeitgenössischen Kleidung jegliche „poetische Bedeutung“ fehle, so daß sie für eine „höhere Kunstaufgabe“ völlig ungeeignet und höchstens „in den prosaischen und halb prosaischen Gattungen“ darstellbar sei; aber: „auch in der Genremalerei flüchtet der Künstler aus dem Bereich des Fracks

und des runden Huts so oft er nur kann ...“<sup>124</sup> Übereinstimmend konstatierte Friedrich Theodor Vischer 1854, daß

„die Bekleidung, die unter dem Scheine, dem Körper zu folgen, ein falsches Bild seiner Glieder gibt, d.h. die moderne, auch für [die Malerei] ein Kreuz sein muß. In einem ernsten Bilde ist sie kaum, in einem ernsten, das zugleich monumental ist, gar nicht zu brauchen. ... Freilich stellt sich dieß anders in der komischen Gattung überhaupt und speziell in der Caricatur; aber der Spott auf das Unästhetische ist eben gerade die Verurtheilung desselben vor dem Forum der höheren Kunstaufgabe.“<sup>125</sup>

Noch 1877 stellte Émile Bergerat die rhetorische Frage:

„Faut-il, oui ou non, la naturalisation artistique au vêtement dont nous subissons tous l'uniformité noire et difforme? En d'autres termes, faut-il peindre le chapeau tuyau de poêle, le parapluie, la chemise à col cassé, le gilet et le pantalon?“,

– eine Frage, die Edmond About (1828–1885), stellvertretend für viele seiner Zeitgenossen, schon zehn Jahre zuvor eindeutig verneint hatte.<sup>126</sup>

Die durch den prosaischen Herrenanzug symbolisierte moderne beziehungsweise modische Kleidung beider Geschlechter erschien vielen Schriftstellern und Kunstkritikern im 19. Jahrhundert als unwürdiges Sujet einer nach Ewigkeitswert strebenden Kunst. Wie Théophile Gautier (1811–1872) feststellte, leiteten Künstler daraus im Umkehrschluß ab, daß eben diese Modekleidung sie an der Erschaffung großer Kunstwerke hinderte:

„Le costume moderne les empêche, disent-ils, de faire des chefs-d'œuvres; à les entendre, c'est la faute des habits noirs, des paletots et des crinolines, s'ils ne sont pas des Titien, des van Dyck, des Velasquez.“<sup>127</sup>

An den Ruhm der bewunderten Vorbilder aus der Vergangenheit anzuknüpfen und Werke von „zeitloser Schönheit“ zu schaffen, schien diesen Malern nur möglich durch die Vermeidung des modischen Elements in ihren Bildern. Zeitgenössische Kleidung galt ihnen als unangemessen für die Darstellung großer Ereignisse, erhabener Gefühle und edler Taten, und so suchten sie Zuflucht in der „Würdedraperie“<sup>128</sup> des historischen Kostüms.

Begünstigt wurde diese Tendenz durch das in der Folge von Klassizismus und Romantik generell gesteigerte Interesse für die Geschichte der Kleidung. Gemäß dem Motto Chateaubriands (1768–1848), „La société demeure inconnue, si l'on ignore la couleur du haut-de-chausse du roi“, erschienen in Europa seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert und nochmals verstärkt von etwa 1830 an zahlreiche kostümhistorische Publikationen.<sup>129</sup> Sie wandten sich häufig ausdrücklich an Künstler, die nach Geschichtstreue und historischer Detailgenauigkeit der von ihnen dargestellten Kleidung strebten.<sup>130</sup> Daß dies ein in der Regel illusorisches Ziel blieb, lag zum einen daran, daß in jede bildliche Wiedergabe historischer Kleidung bewußt oder unbewußt auch zeitgenössisches Stilempfinden mit einfloß. Vor allem aber widersprach vollkommene Geschichtstreue dem Geschmack einer Gesellschaft, die einem eklektischen Stilpluralismus huldigte und nicht zuletzt auch die aktuelle weibliche Modekleidung in freier Mischung aus historischen, exotischen und neuen Elementen kombinierte. Einen Höhepunkt erlebten diese Tendenzen im Second Empire, als sich die Mode, geprägt durch die Suche nach historischer Identität und Legitimität, zu einer wahren „encyclopédie moderne de l'anachronisme“<sup>131</sup> entwickelte. In Übereinstimmung damit konstatierte Frieda Lipperheide in der in Berlin erscheinenden Zeitschrift „Die Modenwelt“ 1869:

Die Mode „huldigt immer mehr cosmopolitischen Ideen. Sie sammelt ihr Material aus den verschiedenen Zeitaltern, entlehnt aus den Costümen und Nationaltrachten aller Völker der Erde, nimmt von Allem Etwas und stellt daraus phantastische Gebilde zusammen, oder sucht wenigstens Einzelheiten ihrer großen Vorrathskammer als Schmuck auszustreuen.“<sup>132</sup>

Zu den modischen Anleihen aus vergangenen Zeiten und fernen Ländern trugen nicht unwesentlich die im 19. Jahrhundert außerordentlich beliebten historischen Festzüge und Kostümfeste bei. Die Verkleidung erfüllte den weitverbreiteten Wunsch, der eigenen Epoche zu entfliehen, aus Zeit und Raum auszubrechen, wie er auch in der Tagesmode zum Ausdruck kam. Der gleiche Wunsch prägte eine aus der „heroischen“ Historienmalerei abgeleitete und im Verlauf des Jahrhunderts an Bedeutung gewinnende historisierende Genremalerei sowie die beliebte Portraitmalerie in historischem oder exotischem Gewand.<sup>133</sup> Wenn beispielsweise James Tissot (1836–1902) in den 1860er Jahren Figuren in Kleidern der deutschen, flämischen, italienischen und französischen Mode des beginnenden beziehungsweise ausgehenden 16. Jahrhunderts darstellte oder Genreszenen in Directoire-Garderobe inszenierte, wenn Franz-Xaver Winterhalter (1805–1873) die französische Kaiserin Eugénie 1854 im Rokoko-Kostüm malte, so zählte weniger die Wiedergabe historischer Fakten als die Freude an der Verkleidung.<sup>134</sup> Wie Louis-Edmond Duranty (1833–1880) feststellte, entstand auf diese Weise „un étrange système de peinture, borné au sud par l’Algérie, à l’est par la mythologie, à l’ouest par l’histoire ancienne, au nord par l’archéologie“, das getragen wurde von traditionell geschulten Malern,

„[qui] viennent de cet atelier d’archéologie anecdotique universel où l’on opère le costumage depuis le casque du mirmillon jusqu’au petit chapeau du premier consul, où l’on possède les méthodes d’exécution très sûres, une façon de modeler établie une fois pour toutes, où l’on se livre à froid à une espèce de carnaval sentencieux.“<sup>135</sup>

Es war vor allem diese Spielart historisierender Kostümmalerei, die verschiedene Zeitgenossen zu Kritik veranlaßte. Während Gottfried Semper (1803–1879) dem historistischen Denken noch weitgehend verpflichtet blieb, wenn er sich insbesondere dadurch „angewidert“ fühlte, die Prinzipien des freien Faltenwurfs in der „neuesten Richtung der Historienmalerei ... unfrei behandelt zu sehen, nach der Weise eines Maskeradenkostümschneiders, mit portraittreuem Festhalten an Etwas, das weit davon entfernt ist geschichtstreu zu sein ...“,<sup>136</sup> wurde von anderer Seite grundsätzlicherer Widerspruch laut. Ein zentraler Kritikpunkt war, daß sich zeitgenössische Künstler durch das unreflektierte Festhalten an überlieferten historistischen beziehungsweise pittoresken Formeln ihrer Verantwortung für die Darstellung der Gegenwart entzogen. 1858 stellte Théophile Gautier provozierend fest, daß es keine zeitgenössischen Maler gäbe, weil diese durch die stereotype Schönheit einer falsch verstandenen Vergangenheit an der Wahrnehmung der modernen Welt gehindert würden.<sup>137</sup> Und Eugène Boudin, der frühe Lehrer Claude Monets, sah sich 1868 aus Sorge um das der Nachwelt verzerrt überlieferte Bild der eigenen Zeit dazu veranlaßt, gegen eine historisierende Kostümmalerei Stellung zu nehmen.<sup>138</sup>

Derartige kritische Stimmen erhoben sich zunehmend seit der Jahrhundertmitte von Seiten fortschrittlich orientierter Künstler und Kunstkritiker. Ihr eigentlicher Wortführer jedoch war Charles Baudelaire (1821–1867), der bereits 1846 und ausführlicher dann zu

Beginn der 1860er Jahre die Praxis der zeitgenössischen Malerei tadelte, ein allgemeines Sujet der Gegenwart in historischer oder exotischer Verkleidung wiederzugeben und darüber den Bezug zur eigenen Realität zu verlieren. Dies sei ein Zeichen künstlerischer Trägheit und Anmaßung, denn

„il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque, que de s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou si légère qu'elle soit.“<sup>139</sup>

Daß große Maler zu allen Zeiten durch die Darstellung von Menschen in modischer Kleidung die Schönheit ihrer eigenen Epoche zum Ausdruck gebracht hätten,<sup>140</sup> mache deutlich, daß eine solche Schönheit auch in der Gegenwart unbedingt vorhanden sein müsse. Sie könne jedoch nicht durch das Studium, oder gar durch die Imitation der alten Meister zur Darstellung gelangen, da die Bedingungen und Inhalte der zeitgenössischen Mode gänzlich verschieden von denen der Vergangenheit seien:

„Les draperies de Rubens ou de Véronèse ne vous enseigneront pas à faire de la *moire antique*, du *satin à la reine*, ou toute autre étoffe de nos fabriques, soulevée, balancée par la crinoline ou les jupons de mousseline empesée. Le tissu et le grain ne sont pas les mêmes que dans les étoffes de l'ancienne Venise ou dans celles portées à la cour de Catherine. Ajoutons aussi que la coupe de la jupe et du corsage est absolument différente, que les plis sont disposés dans un système nouveau, et enfin que le geste et le port de la femme actuelle donnent à sa robe une vie et une physionomie qui ne sont pas celles de la femme ancienne.“<sup>141</sup>

## 2.2.2. „... la pelure du héros moderne ...“<sup>142</sup>

### – Mode und Modernität im kunsttheoretischen Diskurs

Vor diesem Hintergrund eröffnete Baudelaire unter dem berühmt gewordenen Motto vom „Heldentum des modernen Lebens“ einen kunstästhetischen Modernitätsdiskurs, in dem der zeitgenössischen Kleidung ein zentraler Stellenwert zukommt.<sup>143</sup> Der Kern dieser Ästhetik wird bereits in Baudelaires Salonbesprechung von 1845 berührt, die mit der wie eine Beschwörung klingenden Feststellung schließt:

„... l'héroïsme de la *vie moderne* nous entoure et nous presse. ... Celui-là sera le *peintre*, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottines vernies.“<sup>144</sup>

Das Thema wird wieder aufgenommen im „Salon de 1846“, wo Baudelaire sich im achtzehnten Kapitel unter dem Titel „De l'héroïsme de la vie moderne“ dem vielgeschmähten schwarzen Anzug zuwandte. Obwohl er selbst, wie viele seiner Zeitgenossen, dieser „einförmigen Livree der Verzweiflung“ nicht ohne Vorbehalte gegenüberstand, erkannte er darin das Symbol seiner Epoche und fragte:

„... n'a-t-il pas sa beauté et son charme indigène, cet habit tant victimé? N'est-il pas l'habit nécessaire de notre époque, souffrante et portant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel?“<sup>145</sup>

So vermochte er in der „Schale des modernen Helden“ einen „geheimnisvollen Reiz“ und eine moderne Schönheit wahrzunehmen, deren künstlerische Darstellung er erneut ein-

forderte: „Les grands coloristes savent faire de la couleur avec un habit noir, une cravate blanche et un fond gris.“<sup>146</sup>

Ausführlich erörterte Baudelaire diese Gedanken dann in einem 1859/60 entstandenen und 1863 unter dem Titel „Le peintre de la vie moderne“ veröffentlichten Aufsatz. In dieser avantgardistischen Auseinandersetzung mit den Problemen, die Künstler und Kunsttheoretiker in den Jahren des sich formierenden Impressionismus bewegten, machte Baudelaire die Mode endgültig zum zentralen Kriterium seiner Ästhetik der Moderne. Unter der Überschrift „Le beau, la mode et le bonheur“ gelangte er bereits im ersten Kapitel, ausgehend von der Betrachtung einer Reihe von Modestichen, die ihm die „Moral und Ästhetik *ihrer* Zeit“ und damit die Relativität jeglicher Schönheit vor Augen führten, zu einer ambivalenten Definition des Schönen:

„Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.“<sup>147</sup>

Die Mode verkörpert somit vor allem die relative Seite der Schönheit; doch wird die Aufteilung des Schönen in einen ewigen, unwandelbaren und einen relativen, flüchtigen Teil an der Mode selbst noch einmal vollzogen. Das gleiche gilt für die Modernität. Wenn Baudelaire den Zeichner Constantin Guys (1805–1892) gleichsam in Stellvertretung für die Künstler seiner Zeit die Moderne suchen lässt, und dieser sie nach dem Willen des Autors in der Mode findet, werden die Begriffe Mode und Modernität sogar synonym benutzt:

„Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. ... La *modernité*, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. ... Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable. ... En un mot, pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite.“<sup>148</sup>

Um eine zeitgemäße, lebendige Kunst zu schaffen, gelte es somit, die in den flüchtigen Modeerscheinungen des modernen Lebens enthaltene „geheimnisvolle Schönheit“ zu bannen. Als unverwechselbarer Ausdruck der geistigen Prägung ihrer Zeit offenbare sich diese in der Kleidung, wie auch in Haartracht, Haltung, Gebärde, Blick und Lächeln, das heißt in der gesamten äußeren Erscheinung des Menschen.<sup>149</sup>

Vor diesem Hintergrund erklärte Baudelaire die aktuelle Mode zum Kristallisationspunkt moderner Kunst in ihrem Streben nach Ewigkeitswert. Anders als in seinen früheren Äußerungen zu diesem Thema begnügte er sich nun jedoch nicht mehr damit, den schwarzen Herrenanzug, gewissermaßen stellvertretend für die moderne Kleidung überhaupt, zu verteidigen. Vielmehr widmete er sich, inspiriert durch entsprechende Zeichnungen von Guys, explizit der zeitgenössischen „Modedame“ als der eigentlichen Verkörperung von Schönheit in der Modernität:

„Ainsi M. G... [= Guys], s'étant imposé la tâche de chercher et d'expliquer la beauté dans la *modernité*, représente volontiers des femmes très parées et embellies par toutes les pompes artificielles, à quelque ordre de la société qu'elles appartiennent.“<sup>150</sup>

In der Künstlichkeit der weiblichen Mode, die ihm als untrennbarer Bestandteil der Frau erschien, wie auch in der Schminke, der er im elften Kapitel seiner Abhandlung den berühmten „Éloge du maquillage“ widmete, erkannte Baudelaire das menschliche Streben nach einem Ideal, die unaufhörliche Anstrengung auf das Schöne hin.

Es sind vor allem die ausdrückliche Betonung der essentiellen Bedeutung aktueller Kleidung für die zeitgenössische Malerei sowie die grundlegende Einbindung der Mode in eine Ästhetik der Modernität, die Baudelaires Essay über den „Maler des modernen Lebens“ einen herausragenden Stellenwert im Rahmen des kunstästhetischen Diskurses in der Mitte des 19. Jahrhunderts verleihen.<sup>151</sup> Nirgends sonst wurde dieses Thema so ausführlich und grundsätzlich erörtert wie in dem Aufsatz von 1863.

Nachdem Baudelaire seine Gedanken in den Salonbesprechungen der Jahre 1845 und 1846 erstmals ansatzweise formuliert hatte, war die Forderung nach künstlerischer Darstellung des durch die zeitgenössische Mode repräsentierten modernen Lebens seit etwa Mitte der 1850er Jahre zu einem festen Bestandteil avantgardistischer Kunsttheorie geworden. Dies kommt unter anderem in den Ausführungen Théophile Gautiers zum Ausdruck, der sich neben Baudelaire am eingehendsten mit dem Stellenwert der aktuellen Mode im Bezug zur modernen Kunst beschäftigte. Bereits 1857 befürwortete er in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „L'Artiste“ die Darstellung der Pariserin, deren Kleidung und Frisur eine unerschöpfliche Quelle für den Maler bilde, und er beklagte, daß sich außer den Portraitisten niemand mit der „beauté moderne“ beschäftige.<sup>152</sup> Im darauffolgenden Jahr erörterte Gautier dieses Thema eingehender in einem Aufsatz mit dem Titel „De la mode“. Dort eröffnete er seine Argumentation, indem er kritisierte, daß die zeitgenössische Kleidung ungeachtet ihrer überragenden Wichtigkeit für den modernen Menschen künstlerisch vernachlässigt werde. Trotz eigener romantischer Vorbehalte gegenüber dem zum Symbol der aktuellen Mode gewordenen Herrenanzug, schwang er sich zu dessen Verteidigung auf:

„Notre costume est-il d'ailleurs si laid qu'on prétend? N'a-t-il pas sa signification, peu comprise malheureusement des artistes, tout imbus d'idées antiques? Par sa coupe simple et sa teinte neutre, il donne beaucoup de valeur à la tête, siège de l'intelligence, et aux mains, outils de la pensée ou signe de la race; il maintient le corps à son plan et indique les sacrifices nécessaires à l'effet.“<sup>153</sup>

Während Gautier hier sozusagen gegen seine persönliche Überzeugung argumentierte, fand die aktuelle weibliche Mode, an sich wie als künstlerisches Sujet, seine ungeteilte Zustimmung:

„Mais, par exemple, si les artistes sont fondés en raison lorsqu'ils réclament contre le costume des hommes, dont ils laissent l'invention aux tailleurs au lieu de les dessiner eux-mêmes, ils n'ont aucune objection plausible à élever contre le costume des femmes.“<sup>154</sup>

Die wortreichen Elogen, die er der weiblichen Haartracht, Kleidung und Schminke seiner Epoche – hierin Baudelaire besonders nahe – widmete, verdeutlichen allerdings seine konservative Grundeinstellung, indem ihm Schönheit in der Mode wie in der Kunst nur mit Bezug auf die Antike, gewissermaßen durch eine Art von „klassisch-historischem Firnis“ erreichbar erschien. Diese Denkweise offenbart sich zum Beispiel in Gautiers Empfehlung der künstlerischen Darstellung aktueller Balltoiletten „d'une façon historique, en y

appliquant le style“, oder wenn er seine Lobrede auf die kunstvollen Frisuren der Zeit mit dem begeisterten Ausruf beendet,

„... la Vénus de Milo, si elle retrouvait ses bras et si une femme du monde voulait lui prêter un corsage, pourrait aller en soirée coiffée comme elle est. Quel éloge pour la mode de notre temps!“<sup>155</sup>

Aileen Ribeiro hat darauf hingewiesen, daß eine solche Haltung in den späten 1850er Jahren angesichts der beginnenden Formierung des Impressionismus bereits nicht mehr zeitgemäß gewesen sei. Dennoch dürfe die Bedeutung von Gautiers Aufsatz im Rahmen der zeitgenössischen Diskussion um die künstlerische Darstellung aktueller Mode nicht unterschätzt werden, denn:

„With all his inconsistencies, Gautier in *De La Mode* made an important contribution to the debate on costume in art in the mid-nineteenth century. At odds with the artist Courbet in many ways, he agreed with his famous dictum: „Il faut être de son temps“.“<sup>156</sup>

Eine andere Richtung vertrat die „bataille réaliste“, in deren Zentrum Gustave Courbet (1819–1877) seit Beginn der 1850er Jahre stand. Für diese waren Wahrheit, Zeitgemäßheit, soziale Aussage und Ablehnung jedweden Idealismus’ programmatische Ziele. Entsprechende Forderungen machten sich verschiedene Schriftsteller zu eigen, die dem Maler freundschaftlich und politisch verbunden waren, darunter beispielsweise Pierre Joseph Proudhon (1809–1865), Jules Champfleury (1821–1889) und Jules-Antoine Castagnary (1830–1888). Letzterer trat unter anderem in seiner „Philosophie du Salon de 1857“, worin er die Grundzüge des ihm vorschwebenden humanitären Realismus darlegte, und erneut im „Salon de 1863“ als entschiedener Befürworter einer modernen Ikonographie auf.<sup>157</sup> Dabei wurde allerdings bereits ein gewisses Abrücken von der durch sozialistische Ideen geprägten und insbesondere dem Leben des „einfachen Volkes“ verpflichteten realistischen Anschauung wahrnehmbar. Eine entsprechende Tendenz der Kunstkritik war seit etwa den ausgehenden 1850er Jahren und besonders deutlich in der Mitte der 1860er Jahre auszumachen. Die Forderung nach künstlerischer Darstellung dezidiert moderner Sujets – häufig exemplifiziert durch die aktuelle Mode – zeigte sich weniger dem „programmatischen Realismus“ Courbets verbunden, als der Auffassung eines durch das Diktum „l’art pour l’art“ geprägten Théophile Gautier oder derjenigen eines in erster Linie an den Wechselbeziehungen zwischen Mode und Modernität im großstädtischen Umfeld interessierten Charles Baudelaire.

Ohne daß scharfe Grenzziehungen zwischen den verschiedenen Ansichten möglich wären, erschien vielen Kritikern vor dem Hintergrund des sich formierenden Impressionismus die Frage der Malerei des modernen Lebens durch die sogenannte realistische Kunst nicht befriedigend gelöst. Dieser Empfindung verliehen die Brüder Edmond (1822–1896) und Jules (1830–1870) de Goncourt Mitte der 1860er Jahre durch die Worte einer ihrer Romanfiguren Ausdruck:

„Ah! Cette question-là, la question du moderne, on la croit vidée, parce qu’il y a eu cette caricature du Vrai de notre temps, un épatement de bourgeois: le *réalisme*! ... parce qu’un monsieur a fait une religion en chambre avec du laid bête, du vulgaire mal ramassé et sans choix, du moderne ...“<sup>158</sup>

Die Brüder Goncourt, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, charakteristische kulturelle und geistige Strömungen der sie umgebenden „vie parisienne“ in kulturhistorischen und



belletristischen Schriften zu dokumentieren, schilderten in dem zwischen Dezember 1864 und August 1866 entstandenen Künstlerroman „Manette Salomon“ in synthetischer Zusammenschau die künstlerischen Bestrebungen des zweiten Jahrhundertdrittels. Im 106. Kapitel findet sich dort in dem langen Monolog eines der Protagonisten ein Plädoyer für die moderne Malerei, das als „Glaubensbekenntnis der Autoren“ gelten kann.<sup>159</sup> Die Argumentation folgt in deutlicher Reminiszenz an entsprechende Äußerungen Baudelaires und Gautiers dem bekannten Muster, indem das Beispiel großer Maler der Vergangenheit der Forderung nach einer künstlerischen Darstellung des vor allem durch seine äußere Erscheinung charakterisierten modernen Menschen Nachdruck verleiht:

„Mais, est-ce que tous les peintres, les grands peintres de tous les temps, ce n'est pas de leur temps qu'ils ont dégagé le Beau? ... Je sais bien, le costume, l'habit noir ... On vous jette toujours ça au nez, l'habit noir! ... Eh bien! il faut maintenant un peintre du drap: il viendra ... et il fera des choses superbes, toutes neuves, tu verras, avec ce noir d'affaires de notre vie sociale ...“<sup>160</sup>

Diese affirmative Feststellung stellt gewissermaßen eine „Fortsetzung“ der früheren Äußerungen Baudelaires oder Gautiers dar. Sie macht deutlich, inwieweit der schwarze Anzug inzwischen von künstlerischer Seite als selbstverständliches Symbol der modernen Gesellschaft akzeptiert wurde und, wenngleich nach wie vor wenig geschätzt, als notwendiges Sujet einer neuen Malerei erschien. Offenkundigere Begeisterung hegten die Goncourt für die zeitgenössische „Modedame“, deren Darstellung sie zum Prüfstein des modernen Malers erhoben:

„... à côté de l'homme, il y a la femme ... la femme moderne ... Je te demande si une Parisienne, en toilette de bal, n'est pas aussi belle pour les pinceaux que la femme de n'importe quelle civilisation? Un chef-d'œuvre de Paris, la robe, l'allure, le caprice, le chiffonnement de tout, de la jupe et de la mine! ... et dire que cette femme-là, la femme du dix-neuvième siècle, la poupée sublime, tu ne l'as pas encore vue dans un tableau d'une valeur de deux sous. ... Le dix-neuvième siècle ne pas faire un peintre! [sic!] Mais c'est inconcevable ...“<sup>161</sup>

In der fiktiven Gestalt des Malers Coriolis erschufen die Goncourt den von ihnen ersehnten Maler des modernen eleganten Lebens, als dessen künstlerisches Manifest im 113. Kapitel des Romans eine am mondänen Strand von Trouville entstandene „ébauche très-avancée d'un tableau“ ausführlich beschrieben ist. Großen Raum beansprucht dabei die detaillierte Schilderung des modischen Erscheinungsbildes der vor allem weiblichen Badegäste, das als Apotheose des Pariser „Modekarnevals“ charakterisiert wird:

„... la fantaisie et le caprice des élégances nouvelles de ces dernières années, cette Mode, prise à toutes les modes, qui semble mettre au bord de l'infini un air de bal masqué dans un coin de Longchamp.“<sup>162</sup>

Gleichzeitig betonten die Autoren jedoch nachdrücklich, daß die Darstellung der aktuellen Mode für den Künstler nicht Selbstzweck sei, sondern daß darin der moderne Mensch – hier verkörpert durch die Gestalt der „Parisienne“ – seinen ihm entsprechenden Ausdruck fände:

„Le peintre n'avait pas voulu seulement y montrer des costumes. ... Il avait voulu fixer là, dans ce cadre d'un pays de la mode, la physionomie de la Parisienne, le type féminin du temps actuel ...“<sup>163</sup>

Wie eng sich der Roman von Edmond und Jules de Goncourt in derartigen Passagen am tatsächlichen künstlerischen Diskurs der Zeit orientiert, zeigt beispielsweise der Vergleich mit einer 1865 in der „Gazette des Beaux-Arts“ erschienenen Salonbesprechung.