

Das System Reformkleid

Die Karlsruher Modeschöpferin Emmy Schoch und die Erneuerung der Frauenkleidung um 1900

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Aliena Guggenberger

aus Augsburg

2023

Referentin: Prof. Dr. Burcu Dogramaci

Korreferentin: Prof. Dr. Christina Threuter

Mündliche Prüfung am 15.02.2023

Inhaltsverzeichnis

1. Leitgedanke: Modewellen.....	1
1.1 Emmy Schoch als exemplarische Kunstgewerblerin	3
1.2 Problemstellung und Forschungsstand	8
1.3 Zielsetzung und Vorgehen: Die Trias des Systems Reformkleid	15
1.4 Begriffe und methodische Orientierung	19
2. Paradigmenwechsel im Produktionssektor.....	24
2.1 Mantua-Makers, Modistinnen, Putzmacherinnen – Gestalterinnen der frühen Modeproduktion	26
2.2 Die Ausbildungssituation in Emmy Schochs Karlsruher Werkstätte	31
2.3 Von der Ausführung zur Wortführung: Kunstgewerbliche Schneiderinnen	37
3. Aufgabenverteilung bei der Verbreitung des deutschen Reformkleids	47
3.1 Männliche Theorie – weibliche Umsetzung	49
3.2 Ausstellung statt Alltag: Das Verhältnis Künstler – Trägerin	56
3.3 Expertentum: Die Bedeutung des Schnitts für den Frauenkörper	62
3.4 Eigenkleid, Abformungskleid, Halbfertigkleid	68
4. Emmy Schochs Propaganda des Reformkleids in Theorie und Praxis	77
4.1 Der Weg zur Mode und Ausbildung in Berlin	78
4.2 Vor Ort: Atelier, Vernetzung und Marketing in Karlsruhe	82
4.3 Auf Reisen: Vorträge, Vorführungen, Ausstellungen	93
4.4 Internationale Konflikte: Frankreich zwischen Feind und Vorbild	99
4.5 Die Modewerkstätten in den 1920er Jahren	105
5. Vox populi: Die Resonanz der RezipientInnen in den Medien	111
5.1 Zeitschriften als Sprachrohr	115
5.2 Fremdbild und Selbstbild: Deutsches und französisches Frauenideal	120
5.3 Contra Reform: Warum Frauen am vestimentären Status quo festhielten	126
5.4 Pro Reform: Das neue Bedürfnis nach Bewegungsfreiheit	134

6. Visionen einer deutschen Weltmode.....	140
6.1 Vorläufer: „Nationaltracht“ und „Feyerkleid“ um 1800	142
6.2 Mode als Hoffnungsträger der deutschen Wirtschaft im Ersten Weltkrieg	146
6.3 Emmy Schochs Bemühungen zur Etablierung eines „Deutschen Kleids“	152
6.4 „Fremder Geist“: Antisemitismus in der Mode und bei Emmy Schoch	162
7. Das (un)mittelbare „Nachleben“ des Reformkleids.....	168
7.1 Die „Neue Sachlichkeit“ in der Mode	172
7.2 Antikenrezeption und Zeitlosigkeit	177
8. Fazit: Systeminterne Konflikte	185
9. Abkürzungsverzeichnis.....	191
10. Literaturverzeichnis.....	191
11. Abbildungsverzeichnis	229
Abbildungsnachweise.....	265
Danksagung.....	267
Anhänge.....	268

1. Leitgedanke: Modewellen

„Es ist ja bekannt, dass die Kunst vielfach, in Bildern etwa, der wahrnehmbaren Wirklichkeit um Jahre vorausgreift. [...] Und dennoch ist die Mode in weit konstanterem, weit präziserem Kontakt mit den kommenden Dingen kraft der unvergleichlichen Witterung, die das weibliche Kollektiv für das hat, was in der Zukunft bereit liegt. Jede Saison bringt in ihren neuesten Kreationen irgendwelche geheimen Flaggensignale der kommenden Dinge. Wer sie zu lesen verstände, der wüßte im Voraus nicht nur um neue Strömungen in der Kunst, sondern um neue Gesetzbücher, Kriege und Revolutionen – Zweifellos liegt hierin der größte Reiz der Mode, aber auch die Schwierigkeit, ihn fruchtbar zu machen.“¹

Der Mode werden immer wieder ihre Vergänglichkeit und damit verbundene Innovationssucht zum Vorwurf gemacht.² Der Blick aus einer historisch weit gespannten Perspektive offenbart das genaue Gegenteil. Die periodische Wiederkehr längst für passé erklärter Trends macht ihre in Wellen funktionierende Natur und damit eine intrinsische Zeitlosigkeit sichtbar. Mit dieser nicht-linearen Dynamik erklären sich Epochenbegriffe der Modegeschichte wie „Zweites Rokoko“ oder Phänomene wie der „Used Look“, der wegen seiner Cut Outs an die Ländsknechtmode der Renaissance erinnert. Nicht allein Silhouetten und Kombinationen von Kleidung wiederholen sich, sondern scheinbar lang zurückliegende Mechanismen im System Mode behalten ihre Gültigkeit bis in die Gegenwart. Genau deshalb erklärte der oben zitierte Walter Benjamin die Mode zu einem sensiblen Seismografen für aktuelle und kommende kulturelle und soziale Entwicklungen. Ideal lassen sich solche Interferenzen an der über hundert Jahre zurückliegenden Reformkleid-Bewegung beobachten, die den Blick für die Gegenwart schärfen kann.

Der Beginn der deutschen Reformkleid-Bewegung kann auf das Jahr 1896 datiert werden, als in Berlin der Allgemeine Verein für Verbesserung der Frauenkleidung gegründet wurde und fortan immer mehr Mitglieder gewann.³ Die an der Reformmode beteiligten AkteurInnen⁴ beabsichtigten eine tiefgreifende Umstrukturierung in der

¹ Aus: Walter Benjamins Passagen-Werk, Aufzeichnungen und Materialien (BENJAMIN/SCHWEPPENHÄUSER/TIEDEMANN 1991, S. 112 [B I a, I]).

² Seit dem 14. Jahrhundert mehren sich Spott- und Schmähsschriften gegen die Mode, die mit gedankenloser Nachahmung und Eitelkeit assoziiert wird. Beginnend mit moralisierenden Klagen vonseiten der Kleriker wie in der Limburger Chronik, über den viel beschriebenen „Modeteufel“ des späten 17. Jahrhunderts, zieht sich die kritische Sicht bis in die Moderne. Im Kontext der „Fast Fashion“ wurde die Schnelllebigkeit von Mode und ihrem Konsum zum globalen Problem erklärt.

³ Der Allgemeine Verein für Verbesserung der Frauenkleidung wurde ab 1903 zur Freien Vereinigung und 1908 zum Deutschen Verband mit Zweigvereinen in fast 40 Städten. Ab 1912 nannte er sich Deutscher Verband für Frauenkleidung und Frauenkultur. Zur Vereinfachung wird im Laufe der Arbeit nur vom Verband für Verbesserung der Frauenkleidung die Rede sein. Zur Vereinsgeschichte siehe OBER 2005, S. 30-50 (mit Überblickstabelle über die Zweigvereine).

⁴ Für die gesamte Arbeit wird bei Personenbegriffen bewusst das Binnen-I statt des Gendersternchens eingesetzt, um entsprechend der hier relevanten Epoche um 1900 statt der queeren die frühe feministische Bewegung in den Vordergrund zu stellen. Das Binnen-I diente als Anfangsimpuls einer feministischen Sprachkritik und steht der hier behandelten Thematik am nächsten.

Produktion, Gestaltung und Wahrnehmung von Frauenmode, die hygienischer und zweckmäßiger werden sollte. Statt Entwürfe aus Paris zu importieren, sollte eine eigenständige, deutsche Modebranche entstehen. Gegenwärtig wiederholt sich der Wunsch einer Neustrukturierung der Mode-Industrie. Mit dem Fokus auf Nachhaltigkeit und soziale Gerechtigkeit gewinnen Debatten um Konsum und globale Produktionsbedingungen an Gewicht. Auch den Forderungen nach mehr Inklusion und Diversität auf den Laufstegen und in der Werbung wird mehr Aufmerksamkeit gewidmet. Wurde Ende des 19. Jahrhunderts mit der wachsenden Konfektionsindustrie die Bedeutung maschineller Fertigungsprozesse für die Masse kritisch unter die Lupe genommen, werden heute rund um das Stichwort „Fast Fashion“ Fragen nach Ausbeutung und Umweltschäden gestellt. Wie die Arbeit zeigen wird, implizierte die Diskussion um eine reformierte Kleidung um 1900 die Neubewertung des weiblichen Körpers und geschlechtsspezifischer Rechte und erinnert damit an Stimmen zum „Female Empowerment“, die seit spätestens 2017 in der Mode immer lauter werden.⁵ Nicht zufällig fällt die Reformkleid-Bewegung in eine Zeit, in der Frauen erstmals flächendeckend politische und gesellschaftliche Veränderungen und mehr Rechte einforderten, Verbände für diese Zielsetzung gründeten und sich gegen starre patriarchalische Prinzipien zu Wehr setzten.

Die kreative Arbeit von Frauen wurde lange nicht nur im Bereich der bildenden Kunst, sondern auch innerhalb des Textilen und der Mode abgewertet und als nicht schöpferisch bezeichnet. Mit meiner Dissertation hoffe ich Impulse zu setzen, das weibliche Kunst- und Modeschaffen innerhalb der deutschen Geschichtsschreibung vor 1945 aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten. Das Schaffen der Modeschöpferin Emmy Schoch (1881–1968) zeigt auf faszinierende Weise, welche Phasen ein weiblich geführtes Mode-Atelier zwischen Kaiserreich, Weimarer Republik und nationalsozialistischer Herrschaft durchlebte. Das Konvolut von Schochs erhaltenen Schriften offenbart, mit welchen Grundsätzen sie ihr Kunsthhandwerk verknüpfte, aber auch wie und warum sich der Einsatz für eine Erneuerung der Frauenkleidung ideologisch bis zum

⁵ Maßnahmen und Strategien wie die des Modehauses *Dior*, das 2016 Maria Grazia Chiuri zur ersten weiblichen künstlerischen Leiterin ernannte, müssen allerdings auch als Teil des Marketings betrachtet werden: Dazu zählen das für Chiuris Debut-Kollektion gedruckte T-Shirt mit dem Statement „We should all be feminists“ (ursprünglich von Chimamanda Ngozi Adichies TEDx-Talk und Buch stammend), das wegen seines Preises auf Kritik stieß, sowie die im März 2020 gelauchte Podcast-Reihe „Dior Talks – Feminist Art“. Chiuris Kollektionen gaben den Anstoß für die Ausstellung „Femmes Fatales: Strong women in fashion“ im Kunstmuseum Den Haag 2018/2019 (Kat. Ausst. Den Haag/Salem 2018/2021 = SLINKARD/HOHÉ 2020). Auch die Anstrengungen, fairere Bedingungen für die Textilarbeiterinnen in den Produktionsländern zu schaffen, können als „Female Empowerment“ in der Mode gelesen werden, vgl. <<https://www.fairlyfab.com/de-DE/magazin/diese-marken-stehen-fuer-female-empowerment>> [zuletzt abgerufen am 19.07.2022].

Nationalsozialismus entwickeln konnte. Um die methodisch limitierte und konventionelle „Personalgeschichte“⁶ zu vermeiden, steht die Berücksichtigung des sie konstant begleitenden System Reformkleid im Vordergrund der vorliegenden Untersuchung. Meine Arbeit bringt für den Zeitraum von 1896–1933 neue, weiterführende Lesarten für den Kampf um eine Neuformierung der Mode zutage und zeigt, inwiefern sie sich in der politisch bewegten Zeitspanne zu Beginn des 20. Jahrhunderts als feiner Sensor für gesellschaftliche Umbrüche erweist.

1.1 Emmy Schoch als exemplarische Kunstgewerblerin

Emmy Schochs Mode-Atelier mit einem Schwerpunkt auf künstlerischer Stickerei bestand in der Karlsruher Innenstadt insgesamt 47 Jahre (1906–1953). So kam das Geschäft mit vielen unterschiedlichen modischen Strömungen in Berührung, überlebte zwei Weltkriege und erlebte wesentliche kulturelle und technische Neuerungen. Gerade in der Anfangszeit, die mit der Reformkleid-Bewegung zusammenfiel, kann Schoch als exemplarische Kunstgewerblerin gelten. Mithilfe der Mode als angewandter Kunst hoffte sie den Alltag von Frauen den Ansprüchen eines modernen Lebens anzupassen und dabei einen neuen Stil zu begründen. So leistete Schoch ihren Beitrag zur Befreiung von bewegungshemmenden Kleiderkonventionen und zur Neudeinition ihres eigenen Metiers, das einen Imagewandel hin zur künstlerischen beziehungsweise kunstgewerblichen Schneiderei erfuhr.⁷

Geboren wurde Emmy Schoch am 21. Dezember 1881 als Hermine Emilie Schoch in Lichtenau, einer Kleinstadt etwa 50 Kilometer südwestlich von Karlsruhe.⁸ Für eine gute Schulbildung der Kinder zog die Familie 1886 nach Karlsruhe um und ebnete damit Emmy Schochs Lebensweg. Denn das liberal geprägte Großherzogtum Baden und die Residenzstadt Karlsruhe, seit 1901 offizielle Großstadt, erwiesen sich um die Jahrhundertwende in vielen Belangen der Mädchen- und Frauenbildung als pionierhaft.⁹ Aus gesundheitlichen Gründen und „aus Begeisterung für die künstlerische

⁶ Vgl. BISCHOFF/THREUTER 1999, S. 9.

⁷ Dazu Kap. 2.

⁸ Familienbuch der Evangelischen Kirchengemeinde Lichtenau. Edeltraud Link danke ich für Kopien mit Ergänzungen aus dem Lichtenauer Ehe- und Copulations-Protokoll. Emmy Schoch ist das einzige Kind aus der zweiten Ehe von Carl Friedrich mit Hermine Richter. Diese hatte nach dem Tod ihrer Schwester Emilie die Mutterschaft der Kinder aus erster Ehe übernommen. Aus den Vornamen der beiden Schwestern ergibt sich auch Emmy Schochs bürgerlicher Name Hermine Emilie. Die Kurzform Emmy findet sich in allen sie betreffenden, offiziellen Dokumenten.

⁹ In Karlsruhe eröffnete 1893 durch Hedwig Kettler und ihrem Frauenverein Reform (später Verein Frauenstudium) das erste Mädchengymnasium in Deutschland. Auch weil Baden im Jahr 1900 erstmals volles Immatrikulationsrecht für Frauen gewährte, hatte Karlsruhe einen entscheidenden Schritt in der Frauenfrage getan, wie auch die Frauenrechtlerin Anita Augspurg in einer Ansprache (am Abend der

Ausgestaltung des Frauenkleides“ gab Emmy Schoch, gerade volljährig geworden, um das Jahr 1900 ihr langjähriges Klavierstudium am Großherzoglichen Konservatorium für Musik in Karlsruhe auf und wandte sich dem Kunstgewerbe zu.¹⁰ Dieses erhielt mit der Herausbildung des Jugendstils, zu dessen Zentren Karlsruhe zählt, einen neuen Stellenwert. An den Diskussionen über das Zusammenwirken von Kunst, Handwerk und modernem Leben beteiligten sich nun auch die ErschafferInnen der Gebrauchsgegenstände abseits der Massenproduktion.¹¹ Schoch war entsprechend durch „ihren starken Sinn für Form und Farbe und durch ihre natürliche Begabung für das Handwerkliche“ von ihrer ersten Berufswahl als Pianistin abgelenkt worden.¹² Außer ihrer eigenen, nicht weiter ausgeführten Bemerkung einer kunstgewerblichen Vorschulung¹³ bestehen sonst keine konkreten Hinweise auf eine institutionelle fachliche Ausbildung in Karlsruhe. Möglichkeiten dazu hätten in der seit 1880 bestehenden Kunststickereischule des Badischen Frauenvereins sowie an der Kunstgewerbeschule bestanden, an der seit 1901 auch Frauen zugelassen waren.¹⁴ Da Schoch bei ihren Entwürfen später einen Schwerpunkt auf Stickereien und Näharbeiten legte, ist eine entsprechende Vorschulung in diesem Bereich, etwa der Unterricht an einer Frauenfachschule, naheliegend. Emmy Schochs darauffolgende Entscheidung zum Beruf der Schneiderin bedeutete für die Tochter eines angesehenen Apothekers ein soziales Risiko, da es zur Jahrhundertwende noch keine Möglichkeit für eine qualifizierte, handwerkliche Ausbildung für Frauen gab.¹⁵ In der Tatsache, dass sich der „standesbewusste Familienkreis“ schockiert über diesen Berufsweg zeigte,¹⁶ artikuliert sich der starke Wille zum Aufstieg und der Leistungszwang innerhalb des kleinbürgerlichen Selbstverständnisses um die Jahrhundertwende. Wirkliche Umbrüche in der Ausbildungssituation im Schneidereigewerbe, insbesondere eine Beseitigung der Ausbildungsunterschiede zwischen den Geschlechtern, waren erst seit 1910 zu verzeichnen.¹⁷

Eröffnung des Mädchengymnasiums am 16.09.1893) betonte. Vgl. dazu ASCHE 1992, S. 203 bzw. SCHROTT 2005, S. 68.

¹⁰ GOLDSCHMIT 1961. Emmy war ihrer Schwester Elsa im Schuljahr 1892/93 an das „Conservatorium für Musik“ gefolgt und wurde Meisterschülerin von Professor Heinrich Ordenstein, dem Gründer der Hochschule. Eine genaue Datierung oder nähere Begründung zum Abbruch des Studiums konnte nicht ausfindig gemacht werden, eine letztmalige Erwähnung ihres Namens in Probeaufführungen findet sich für Januar 1899 (Jahrbuch des Großherzoglichen Konservatoriums).

¹¹ Vgl. Lexikoneintrag „Kunstgewerbe“ im Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft (= SCHALLER 2019, S. 255-256). Ausschlaggebend waren die Reformbestrebungen durch William Morris und John Ruskin.

¹² O.V. 1916 („Ein Gedenktag“), S. 45.

¹³ Brief Emmy Schoch an Theodor (?) Oelenheinz vom 22.06.1933, GLA KA 235/6181.

¹⁴ DEHNING 2009, S. 47.

¹⁵ BAUMSTARK 1995, S. 161.

¹⁶ GOLDSCHMIT 1961.

¹⁷ Vgl. HAMPKE 1910.

1907, nach ihrer Ausbildungszeit in Berlin¹⁸ und knapp zwei Jahre nach Eröffnung ihres Ateliers in der Karlsruher Herrenstraße, wohnte Schoch als „Kleidermacherin“ verzeichnet wieder im Haus ihres Vaters. Nur ein Jahr später wechselte ihre offizielle Berufsbezeichnung zu „Kunstgewerblerin“ und blieb in der Folgezeit in allen Einträgen so erhalten.¹⁹ Emmy Schoch ist unter der erstaunlich geringen Zahl von drei Kunstgewerblerinnen in der badischen Residenzstadt die früheste Nennung.²⁰ Nur wenige andere Kunstgewerblerinnen in Karlsruhe beziehungsweise Baden waren und sind bis heute namentlich bekannt, wie das städtische Verzeichnis der Handel- und Gewerbetreibenden zwischen 1890 und 1914 zeigt. Darunter fällt Elsa Dentz (nach 1911 Winkler-Dentz), die mit 19 Jahren nach einer Ausbildung an der Kunststickereischule 1909 eine Werkstatt für künstlerische Stickerei eröffnete.²¹ Der frühe Schritt in die Selbständigkeit entspricht einer Tendenz, die sich allgemein für diese Jahre beobachten lässt: Zwischen 1895 und 1907 stieg die Zahl der selbständigen Frauen im Schneiderinnengewerbe um knapp ein Drittel – 1907 handelte es sich bereits bei der Hälfte aller Selbständigen um Frauen.²²

Mit der Spezialisierung auf die Stickerei folgten Emmy Schoch und Elsa Dentz der klassischen Tradition für Frauen im Umfeld des Kunstgewerbes. Laut der Bauhaus-Expertin Magdalena Droste war die Stickerei im 19. Jahrhundert zu einer „der Frau und ihrem Wesen angemessene[n] Tätigkeit schlechthin“ geworden, der als Bestandteil der „weiblichen“ Natur schließlich nicht einmal mehr handwerkliche Qualität zugesprochen wurde.²³ Die zahlreichen Anleitungen für Stick-, aber auch Häkel- und Strickarbeiten in Frauenzeitschriften sind ein Indiz dafür, dass diese Techniken als Hauptbeschäftigung der bürgerlichen Frau dienten. Solchen Tendenzen zum Trotz war es die künstlerische Stickerei gewesen, die 1896 durch Hermann Obrists Ausstellung am Münchner Odeonsplatz²⁴ einen wesentlichen Impuls für den Jugendstil und die

¹⁸ Dazu Kap. 4.1.

¹⁹ Adressbuch der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe 1908, S. 362.

²⁰ Bei den anderen beiden Karlsruher Kunstgewerblerinnen handelt es sich um Gertrud (Kopp)-Römhildt und Else Nowack. Käthe Roman-Foersterling, die an der Malerinnen- und Kunstgewerbeschule lehrte, ist als „Kunstmalerin“ aufgeführt.

²¹ BAUMSTARK 1995, S. 156 bzw. SEIM 2009, S. 66: Elsa Dentz eröffnete eine „Werkstatt für Entwurf und Ausführung künstl. Handstickereien, Kurbelstickereien sowie Aufzeichnungen für Straßenkleider und Gesellschaftskleider, Wohnungseinrichtungen jeder Art, Maschinenhohlsäume auf alle Stoffe, Unterricht für Beruf und Haus“, beschäftigte zeitweise 15 Stickerinnen, gab ihr Atelier aber nach dem Zweiten Weltkrieg auf und zog mit ihrem Mann nach Heidelberg. Nach meiner Recherche befand sich ihr Atelier in der Lessingstraße 26, also in derselben Straße, in der Schochs Elternhaus stand. Eine frühe Bekanntschaft der beiden ist dadurch gut möglich.

²² ELBERS 1914, S. 10.

²³ DROSTE 1989, S. 182. Zum „Status-Verlust“ der Stickerei und ihrer geschlechtsspezifischen Zu- schreibung siehe auch PARKER 1984 und Beiträge in DOGRAMACI 2019a.

²⁴ Ausstellung von 29 Wandteppichen im Kunstsalon Littauer vom 12.-15.03.1896.

Abflachung von Gattungshierarchien geben sollte. Ungewöhnlich mutete es für die ZeitgenossInnen an, dass ein Vertreter der „Hohen Kunst“ diese Technik unter der Kategorie „individuelle Kunstleistung“ verzeichnete.²⁵ Genau das brachte aber Künstler wie Richard Riemerschmid und Peter Behrens dazu, sich ebenfalls dem Kunsthanderwerk, genauer der textilen Gestaltung anzuschließen und sich wenig später konkreten Kleider-Entwürfen zu widmen.²⁶ Hermann Obrist verhalf damit einer als weiblich konnotierten und bis dato als Freizeitbeschäftigung verstandenen textilen Technik zu künstlerischem Ansehen, sodass die bildhaften Ornamente mit Nadel und Faden fester Bestandteil der kunsthandwerklichen Bewegung wurden.²⁷ Erst sehr viel später fand die Stickerei als autonome künstlerische Ausdrucksform ihre Akzeptanz und lange noch galt das neue Prestige nur, wenn ein männlicher Vertreter der „Hohen Kunst“ sich damit befasste. Dass die praktische Ausführung der Stickereien, wie auch im Falle Obrists, nach wie vor aus weiblicher Hand stammte, wird als Tatsache oft vernachlässigt.²⁸

Die Stickerei galt als klassischer Bestandteil weiblicher Bildung, gewährte Frauen um 1900 den Einstieg ins Kunstgewerbe und ermöglichte so eine künstlerische Ausbildung. In Glasgow und kurz darauf in Wien hatte der Beruf Kunstgewerblerin durch die Gründung der Glasgow School of Art und der Wiener Werkstätte, für die mehr als 130 KünstlerInnen vor allem im Modebereich tätig waren,²⁹ einen bedeutenden Aufschwung erhalten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand das Kunstgewerbe als neuer Berufszweig auch in Deutschland, hatte aber, so Magdalena Droste, wegen der Verbindung der Wörter „kunstgewerblich“ und „weiblich“ in den Folgejahren mit seinem entwertenden Charakter zu kämpfen.³⁰ Eine erfolgsversprechende Nische, mit der sich die Künstlerinnen exponieren und einen selbstbestimmten Werdegang einschlagen konnten, fanden einzelne Kunstgewerblerinnen in der Suche nach neuen Kleiderformen unter reformerischen Gesichtspunkten.³¹ Während sich viele Kunstgewerberinnen um 1900 auf die textile Innendekoration beschränkten, die durch das Häusliche an das Weibliche gekoppelt blieb, übertrug Emmy Schoch ihre Ideen auf die

²⁵ Vgl. dazu GMELIN 1896, S. 53-54.

²⁶ THIEL 1979, S. 101.

²⁷ Bezeichnend ist, dass Hermann Obrist Mitglied in der „Gesellschaft zur Förderung der geistigen Interessen der Frau“ war und engen Kontakt zu Frauenrechtlerinnen wie Anita Augspurg pflegte.

²⁸ Wesentlich z.B. für den Wandbehang „Der Peitschenhieb“ waren Berthe Ruchet und das mit ihr gegründete Kunststickerei-Atelier im Haus von Sophia Goudstikker in der Münchner Kaulbachstraße.

²⁹ HOLZHEY 2018, S. 137.

³⁰ DROSTE 1989, S. 195.

³¹ BERGER 2018, S. 50. Feste Positionen für Frauen in Werkstätten wie den Deutschen Werkstätten Hellerau blieben geprägt durch die Zuweisung in das Medium Textil bzw. in die häusliche Ausstattung.

Frauenkleidung, mit der sich zeitgleich männliche Jugendstil-Künstler befassten. Schoch machte die Stickerei und andere textile Techniken später zum zentralen Bestandteil ihres Geschäftskonzepts und erfand sogar neue, auf den Stoffgrund abgestimmte Vorgehensweisen.³² Ihr Aufsatz mit dem Titel „Nadelarbeit – Nadelkunst“ (1922) zeugt von einem kunsthandwerklichen Verständnis für das harmonische Zusammenspiel von Material und Garnbeschaffenheit bei schmückenden Accessoires wie Gürtelspangen oder als Fichus bezeichneten Tüchern, die sie weniger zeichnerisch konstruierte, als vielmehr anhand der stofflichen Eigenschaften heraus „erfühlt[e]“.³³ Mithilfe ihrer Ausbildung zur Schneiderin konnte Schoch ihr Atelier breiter aufstellen und bewarb es ab der Gründung nicht nur durch die „künstlerische Stickerei“, sondern durch den Zusatz „Neue Frauentracht“, der sie als Mitglied der Reformkleid-Bewegung auswies. Die Beschäftigung mit Mode war für Schoch nicht etwa eine Alternativlösung zur klassischen, noch zugangsbeschränkten Ausbildung in der Malerei, sondern eine reelle Chance, sich künstlerisch zu entfalten. Aufschlussreich ist daher die in Kapitel 3 vorgenommene Gegenüberstellung der gestalterischen Schwerpunkte der ErschafferInnen reformierter Mode.

Der Soziologe Werner Sombart bemerkte 1902, dass die Modeideen ausschließlich vom Modeschöpfer kamen und die Kundin im Wesentlichen nur noch ein Instrument sei, auf dem sie spielten.³⁴ Während sich mit Couturiers wie Charles Frederick Worth der Fokus von der Kundin auf den genialen Kreateur und seine Person verschoben hatte,³⁵ verfolgte Emmy Schoch während ihres Engagements für die Reformkleid-Bewegung eine andere Linie des „Schöpfertums“ und fokussierte sich auf die Kundin als zentrale Persönlichkeit. Sie setzte sich für eine „freie [...] schöpferische Betätigung“ und „modische Empfindung“ ein, die durch die weibliche Körperbewegung angeregt wurden, durch das Modellieren am lebendigen Körper und durch die Eigenart des Materials entstehen sollten.³⁶ Emmy Schoch hinterfragte traditionelle Schaffensprozesse in der Mode, kehrte zum individuellen Frauenkörper als Grundlage eines Entwurfs

³² 1907 berichtet die *Neue Frauenkleidung* (S. 29), Emmy Schoch habe eine neue Technik der Schnurstickerei erfunden, um Verzierungen mit stark dekorativer Wirkung auf Samt- oder Plüschergrund aufzubringen. Auf Samt wurden derzeit nur Paramente gestickt.

³³ SCHOCH 1922, S. 82.

³⁴ SOMBART 1902, S. 17.

³⁵ Zur Selbstinszenierung von C.F. Worth und der Beziehung zu seinen Kundinnen siehe JOSEPH 2014.

³⁶ SCHOCH 1912, S. 44/SCHOCH 1922/SCHOCH 1931, o.S. Zum Entstehungsprozess ihrer Modelle schrieb Schoch 1923: „Das prüfende Auge, die gestaltende Hand spielt unablässig daran [an der Modelinie] weiter und feilt und ändert, modelt, schafft ein Neues. Es kommt von selbst, daß längst vor den Andern die Modeschaffenden die Linie fühlen, die als Nächste kommt. Sie und jene unter den Frauen, welche ihre Kleider spüren, sie lieben und ihr Kleid erleben, nicht nur tragen. Baut sich die Schnecke nicht ihr Haus, das Kätzlein seinen Pelz und der Schmetterling die Flügel? So müßten wir uns unsere Kleider wachsen lassen, so mit Liebe, so von innen heraus!“ (aus: SCHOCH 1923, S. 32).

zurück und steht damit stellvertretend für die Programmatik der kunstgewerblichen Schneiderinnen³⁷, die Werkstätten für künstlerische Frauenkleidung leiteten.

Noch 1946 gab Emmy Schoch ihren Beruf mit zwei Begriffen an,³⁸ wobei sie die „Kunsthändlerin“ über die eingeklammerte „Modeköpferin“ schrieb und so das in dieser Zeit als bodenständig geschätzte Handwerk über das industrielle Kunstgewerbe und die Konfektion hierarchisierte. Ihre erhaltenen Schriften, die als Analyse-Korpus ihrer Design-Theorien die Aussagekraft der (hauptsächlich in Reproduktionen erhaltenen) Kleider verstärken, machen eine Auseinandersetzung mit ihr als Stellvertreterin der Bewegung umso wertvoller. Wie die Arbeit zeigen wird, nutzte Schoch ihren praktischen Hintergrund auch, um politisch aktiv zu werden.

1.2 Problemstellung und Forschungsstand

Das deutsche Reformkleid und seine (weiblichen) Protagonistinnen sind in modehistorischen Betrachtungen, vor allem aber im kollektiven Gedächtnis aus dem Blickfeld geraten. Ausschlaggebend für die Marginalisierung seiner Wirkkraft sind zwei Paradigmen im Narrativ der Modegeschichte um die Jahrhundertwende. Sie wird einerseits maßgeblich von französischen Modeschöpfungen und andererseits von männlichen Modeschöpfern dominiert. Wenn Gertrud Lehnert in ihrer 2000 erschienenen Monografie „Frauen machen Mode“ von letzterem Abstand nehmen will und die weibliche Teilhabe in der Modeproduktion vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart nachzeichnet, hält sie mit Coco Chanel, Jeanne Paquin und Madeleine Vionnet am etablierten Kanon von Pariser Modeschöpferinnen fest und wagt damit nur einen vagen Perspektivwechsel.³⁹ José Teunissen, Professorin für Modetheorie in London, lässt in einem 2020 erschienenen Aufsatz „die grundlegende Veränderung und Modernisierung“ der Damenmode mit Paul Poiret beginnen und springt vom Jahr 1874 direkt in die 1910er Jahre.⁴⁰ Erst Poiret soll die Frauen des Korsetts entledigt und damit eine „zu dieser Zeit neue Herangehensweise an die Mode und an den Körper selbst“ angestoßen haben. Den neuen Umgang mit dem Frauenkörper schreibt Teunissen somit undifferenziert einem männlichen französischen Modeschöpfer zu, der mit seinem engen, bodenlangen „Humpelrock“ gleichzeitig die Bewegungsmöglichkeiten der Frau enorm

³⁷ Zur engeren Definition des Begriffs „Reformschneiderinnen“ siehe Kap. 2.3.

³⁸ Ausgefüllter Meldebogen zum "Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus" (vom 05.03.1946) von Emmy Schoch, datiert auf den 23.04.1946 (Nr. 5947), GLA KA 465 h/55458.

³⁹ LEHNERT 2000. SLINKARD/HOHÉ 2020 (Ausst. Kat. Den Haag/Salem 2018/2021) erweitern das Spektrum der Designerinnenprofile zwar deutlich, zählen aber keine deutsche Modeschöpferin auf.

⁴⁰ TEUNISSEN 2020, S. 129. In TEUNISSEN 2007, S. 179 schreibt sie: „Poiret wird zum radikalen Erneuerer. Er hebt die Taille etwas, schafft all die Unterröcke und das Korsett ab [...].“

einschränkte und Zweckmäßigkeit nicht zu seinen gestalterischen Prämissen zählte. An vielen anderen Stellen, etwa in der Online-Ausstellung „Design-Ikonen: Mode und Stil des 20. Jahrhunderts“ des Berliner Kunstgewerbemuseums, findet sich dasselbe starre Erzählmuster wieder.⁴¹ Im populärwissenschaftlichen Kontext wird neben Paul Poiret vielfach Coco Chanel die Rolle der großen Befreierin der Frau zugewiesen. Die Ereignisse, die solche Errungenschaften in der Mode vorbereiteten, finden dabei ebenso selten Erwähnung wie ihre antisemitische Einstellung.

Stichprobenartige Nachfragen in den größten deutschen Modesammlungen bestätigen, dass sich in deren Depots kaum Objekte befinden, die sich deutschen, weiblich geführten Ateliers oder gar der Reformkleid-Bewegung zuschreiben lassen.⁴² Eine Erkundigung im Modemuseum Ludwigsburg ergab schließlich, dass Museen mit der Thematik nicht hinreichend vertraut sind und sie daher die Kleider in ihrer Sammlung gar nicht als Reformkleider einordnen könnten.⁴³ Dies ist als Beleg dafür zu werten, dass im Forschungsfeld Reformkleid weitreichende Defizite bestehen und einige Museen und Sammlungen ihre Bestände mithilfe von entsprechenden Kriterien neu kategorisieren könnten. Zudem begründet sich durch den geringen Bestand erhaltener deutscher Reformkleider, die als Gebrauchskleider anders als wertvolle Gesellschaftskleider kaum vererbt wurden, meine Entscheidung zu der in 1.4 erläuterten theoretisch-quellenbasierten Methodik.

Die vorliegende Arbeit befasst sich explizit mit der deutschen Reformkleid-Bewegung. Damit werden vorherige amerikanische und britische Impulse sowie zeitgleiche

⁴¹ „Frauenrechtlerinnen, Mediziner und Künstler bemühten sich um eine Reform dieses unnatürlichen Stils, doch erst dem Pariser Modeschöpfer Paul Poiret (1879–1944) gelang der Durchbruch.“ <<https://artsandculture.google.com/exhibit/designikonen-mode-und-stil-des-20-jahrhunderts/iAJC79XxZr8XKg?hl=de>> [zuletzt abgerufen am 07.04.2021].

⁴² Im Historischen Museum Frankfurt, dessen Textilabteilung über 16.000 Objekte mit einem Schwerpunkt auf Damenkleidung von 1850 bis 1930 verfügt, sind Reformkleider praktisch nicht vorhanden (nach Auskunft der Leiterin der textilen Abteilung Maren Härtel per Mail vom 22.09.2020). Ein ähnliches Bild ergibt sich im Kunstgewerbemuseum Berlin sowie im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, aus dessen Sammlung lediglich zwei Objekte einen Reform-Schnitt nahekommen, die allerdings aus England (Walter Crane) und Italien (Mariano Fortuny) stammen (nach Auskunft von Maria Stabel per Mail vom 19.11.2020). Auch die Kunstmuseen Krefeld, die 2018/19 eine Ausstellung zum Künstlerkleid organisierten, zählen keine Reformkleider zu ihrem Bestand, sondern lediglich Stoff-Entwürfe wie die „Krefelder Künstlerseite“ (nach Auskunft der Sammlungskustodin Magdalena Holzhey per Mail vom 02.12.2020). Einige originale Reformkleider befinden sich hingegen beispielsweise in der Sammlung des Kunstmuseum Den Haag. An dieser Stelle danke ich auch Michaela Breil und Ekaterina Richard für die Möglichkeit, zwei Kleider aus dem Inventar des Textilmuseums Augsburg anzusehen, die der Reformkleid-Bewegung zugeordnet werden können (Besuch am 26.09.2022).

⁴³ Die Sammlungsleiterin des Bereichs Mode und Textil im Modemuseum Ludwigsburg (Zweigmuseum des Landesmuseum Württemberg) Maaike Van Rijn schrieb mir: „Dass Ihre Forschungsfrage sehr sinnvoll und wichtig ist, zeigt auch die Tatsache, dass auch wir unser im Modemuseum Ludwigsburg ausgestelltes ‚Reformkleid‘ wohl eher selbst als solches betitelt haben. Mir sind zumindest keine nachvollziehbaren Kriterien bekannt, nach welchen es bei der Aufnahme in die Sammlung in den 1960er Jahren als solches benannt wurde.“ (per Mail vom 17.11.2020).

Kreationen aus der Wiener Werkstätte⁴⁴ zwar stets mit bedacht, im Konkreten aber bewusst ausgeklammert. Die bis heute meist zitierte Grundlage zur deutschen Reformkleid-Forschung schuf Brigitte Stamm 1976 mit ihrer Arbeit „Das Reformkleid in Deutschland“, in der sie erstmals dessen Geschichte und Bedeutung darlegte und ihm damit den „gebührenden Platz in der Kunst- und Kostümgeschichte“ zuweisen wollte.⁴⁵ Stamm konnte zwar das ideologische Konzept und die ungelösten Widersprüche zwischen künstlerischen und praktischen Erfordernissen belegen, widmete den Großteil ihrer Ausführungen aber den Künstlerkleidern der männlichen Jugendstil-Künstler. Ähnliches gilt für die kurze Zusammenfassung der Reformkleid-Bewegung von Sabine Welsch aus dem Jahr 2003.⁴⁶ Die Fokussierung auf Künstlerkleider im kontextuellen Umfeld des Reformkleids hat zu der eindimensionalen Sichtweise geführt, dass die Bewegung ausschließlich von (männlichen) Künstlern initiiert und erfolgreich geführt worden sei.⁴⁷ Diese Behauptung wird in Kapitel 3.2 einer genaueren Prüfung unterzogen.

Sabine Sabors unveröffentlichte Magisterarbeit von 1987 ist die erste monografische Untersuchung zur Werkstatt Emmy Schochs in den Jahren 1906–1916 und liefert dank Gesprächen mit heute verstorbenen ZeitzeugInnen wertvolle Informationen.⁴⁸ Emmy Schochs Wirken fand daraufhin lediglich eingebettet in thematisch übergeordnete Themenkomplexe, etwa in einem Band zur Geschichte Karlsruher Frauen, einen marginalen Eingang.⁴⁹ Aufmerksamkeit in Form von kurzen Beiträgen, die zeitlich über den von Sabor gewählten Abschnitt hinausgehen, erhielt Emmy Schoch erst wieder 2011 durch die Lichtenauer Heimatforscherin Edeltraud Link und 2013 mit dem

⁴⁴ Zur Mode aus der Wiener Werkstätte siehe HANSEN 1984/BRANDSTÄTTER 2018. In Hinblick auf Reform-Bestrebungen in der Mode müssen für die Wiener Werkstätte eine differente Zielseitung und stilistische Annäherungen an die Pariser Mode konstatiert werden. Weder nationalistische noch demokratisierende Tendenzen zählten zu ihren Strategien. Vielmehr sind in Wien Parallelen zu den weniger zweckmäßigen Künstlerkleidern feststellbar, weisen Josef Wimmers Entwürfe für die intendierte flache, schlanke Linie doch bewegungshemmende Elemente wie enge Röcke und Bandagen auf.

⁴⁵ STAMM 1976, S. 145.

⁴⁶ WELSCH 2003.

⁴⁷ KOLLER 1996, S. 39: „Dem Reformkleid gelang nur durch die Schöpfungen des Jugendstils ein gewisser gesellschaftlicher Durchbruch.“ WILCKENS 1997 erwähnt in ihrer „Geschichte der deutschen Textilkunst“ bei dem „Neuen Kleid“ (S. 168-169) lediglich Henry van de Velde und Peter Behrens; THIEL 2004, S. 378 spricht davon, dass Henry van de Velde die „Leitung der deutschen Reformkleid-Bewegung“ übernommen habe und RASCHE 2014, S. 8 zählt bei den kulturellen Faktoren, die zur Modernisierung der Frauenmode im ersten Viertel des 20. Jh. beitragen „die von Künstlern angestoßene Reformkleid-Bewegung“ auf. Einen ähnlichen Fokus legt DE BAAN 2021, S. 92-94.

⁴⁸ SABOR 1987.

⁴⁹ ASCHE 1992. Ebenfalls erwähnt RICHTER-WITTENFELD 2006 Schochs Werkstatt als Beispiel für die in der Zeitschrift *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* gezeigten Modelle (S. 210-215) sowie DEHNING 2009 und BRAUN 2016 als Beispiel für Künstlerinnen am Oberrhein. Zuletzt im Themenmodul „Alltagskultur im Südwesten“ innerhalb der Landeskunde Baden-Württemberg (ANTON 2020).

Eintrag in die Badenwürttembergischen Biografien von Renate Liessem-Breinlinger.⁵⁰

Aktuell folgten ein Platz in der Ausstellung „Göttinnen des Jugendstils“ (2021/22) im Badischen Landesmuseum⁵¹ sowie 2021 ein Projekt Kieler Hochschulen in Form eines künstlerischen Hefts, das aufgrund seines Umfangs weniger eine forschende, als eine erinnernde Perspektive einnimmt.⁵² Obgleich Emmy Schoch im aktuellen Forschungskontext weiblicher Kunstschafter keine Unbekannte mehr ist, steht eine detaillierte Untersuchung noch aus.

Beiträge zur Reformmoden-Forschung bis in die 2000er Jahre erweisen sich vor allem in methodischer Hinsicht als einseitig. Die AutorInnen setzten ihren Schwerpunkt auf eine stilgeschichtliche Perspektive und konzentrierten sich beschreibend auf formale Elemente in der Gestaltung sowie die Einordnung in die Kostümgeschichte. So widmete sich auch Sabor im Hauptteil ihrer Arbeit der optischen Beschreibung von Schochs Modellen (aus fotografischer Reproduktion), diskutierte deren schnitttechnische Merkmale und positionierte die Modeschöpferin auf dieser Basis innerhalb der Stilepoche. Ein derart werkimanentes Vorgehen verschließt allerdings den Blick auf mentalitäts- und zeitgeschichtliche Facetten der Moderne. Das Reformkleid darf nicht als autonome Entwicklung mit klar eingrenzbaren Gestaltungselementen- und formen isoliert werden. Vielmehr schwankte seine Definition und (begriffliche) Einordnung in Abhängigkeit seiner SchöpferInnen.⁵³ Insgesamt stand die Erneuerung der Frauenkleidung für einen neuen Stil und für eine neue Epoche und damit für den Anspruch, der physischen und geistigen Eigenart der Trägerin Sichtbarkeit zu verleihen. Diesen Aspekten wird die Bandbreite der Aufsätze im Katalog zu der Krefelder Ausstellung „Auf Freiheit zugeschnitten“⁵⁴ von 2018 durchaus gerecht. Mit der Konzentration auf das künstlerische Reformkleid, das nicht ausreichend von den Idealen der von Frauen geführten Bewegung unterschieden wird, bleibt allerdings eine kritische Differenzierung aus, die das Konfliktpotenzial der neuen Kleididee transparent macht.

Ich möchte an dieser Stelle in einem kurzen Exkurs auf die differente Entwicklungs geschichte zwischen Künstler- und Reformkleid aufmerksam machen und so bereits

⁵⁰ LINK 2011a / LIESSEM-BREINLINGER 2013.

⁵¹ Kat. Ausst. Karlsruhe 2021 (= HUPPERETZ u.a. 2021).

⁵² GEORGE/THEGE 2021. Die Publikation entstand auf Anregung der Großnichte Emmy Schochs, Gisela Schoch (†2021), in Zusammenarbeit der Muthesius Kunsthochschule und der Fachhochschule Kiel. Es handelt sich um eine 10-seitige, gefaltete Broschüre im DIN A2-Format mit Texten und Bildern.

⁵³ Eine Reformkleid-Trägerin formulierte 1907: „Eine bequeme Tracht für korsettlose Frauen – nun, das ist dann eben Reformtracht, eine bestimmte Kleiderform, welche einzlig und allein auf den Namen ‚Reformkleid‘ Anspruch hätte, gibt es ja doch nicht.“ (aus: O.V. („Trostworte für die ‚Leiden einer Reformlerin‘“) 1907, S. 168). Zur multiplen Terminologie siehe Kap. 1.4 und 3.4.

⁵⁴ Kat. Ausst. Krefeld 2018 (siehe EWERS-SCHULTZ/HOLZHEY 2018).

eine terminologische Unterscheidung vornehmen, die auch in zeitgenössischen Quellen vorzufinden ist.⁵⁵ Das von Jugendstil-Künstlern auf deutschsprachigem Gebiet etablierte Künstlerkleid ist eine Weiterführung der Idee der Präraffaeliten und in diesem Sinne im Kontext des *Aesthetic Movements*, der Arts and Crafts-Bewegung und der *Artistic Dresses* zu lesen.⁵⁶ Der belgische Architekt Henry van de Velde (1863–1957), der zum Wortführer deutscher Künstlerkleider wurde, berief sich in mehreren seiner Schriften zu diesem Thema auf die „Neublüte“ der angewandten Künste durch die Engländer William Morris und John Ruskin.⁵⁷ Der Gedanke einer Reform der Frauenkleidung trat mit differierenden Schwerpunkten bezüglich Gesundheit und Ästhetik zunächst im englischsprachigen Raum in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Erscheinung, bevor deutsche AkteurInnen sich damit befassten. Ausgehend von den Bemühungen der US-amerikanischen Frauenrechtlerin Amelia Bloomer formulierten die 1881 in England gegründete *Rational Dress Society*⁵⁸ und neun Jahre später die *Healthy and Artistic Dress Union*⁵⁹ Grundsätze zu einer korsettlosen Kleidung, die sich bis nach Australien und Neuseeland ausbreiteten. Wie schon in den USA schreckte die Aussicht auf exzentrische Kleider potenzielle Anhängerinnen ab, die einen Angriff auf ihre Geschlechtsidentität fürchteten. Auffällig ist die später auch in

⁵⁵ Z.B. in O.V. 1907 („Die schaffende Frau“), bei Emmy Schoch in einem Vortrag 1908 („Künstlergewand und Reformkleid standen damals als zwei Typen schroff einander gegenüber.“, zitiert aus der *Badischen Presse* vom 02.11.1908, S. 4), bei WESTPHAL 1908/09 und bei MEERSTEDT 1915 ist von der Unterscheidung zwischen „korsettloser Reformtracht“ und „Künstlerkleid“ zu lesen.

⁵⁶ Ausschlaggebend für das *Aesthetic Movement* im Kontext Kleidung war der aus dem Mittelalter heraus definierte Schönheitsbegriff im Kontrast zur herrschenden viktorianischen Mode, der als Grundlage einer neuen Körperästhetik diente. Aus den *Artistic Dresses* genannten Kleidern der Modelle auf den präraffaelischen Gemälden wurde ein realer Stil, der hauptsächlich von den Ehefrauen der Künstler (Elizabeth Siddal, Jane Morris) getragen wurde. ModehistorikerInnen halten sich bei der Definition des *Artistic Dress* in vagen Definitionen, die nur schwer von denen eines *Aesthetic Dress* zu unterscheiden ist. Laut Walter Cranes zeitgenössischer Definition ist das *Artistic Dress* „a distinct type of dress which has become associated with artistic people [...]“ (aus: *Aglaja* 1894, S. 7). Radu Stern bezeichnet *Aesthetic Dresses* als „first examples of either artistic or individual and personalized clothing (STERN 2004, S. 9). Das Dictionary of Fashion History (CUMMING/CUNNINGTON 2010, S. 3) beschreibt sie als „attempt to revive in modified form the ‘artistic’ dress of the 14th century“. Zur begrifflichen Definition des *Aesthetic Dress* siehe auch CALVERT 2012, S. 26-32.

⁵⁷ In VAN DE VELDE 1901 (S. 55-61) zeigt sich die Verehrung für William Morris und John Ruskin am deutlichsten.

⁵⁸ Gegründet wurde die *Rational Dress Society* von Florence Wallace Pomeroy, Viscountess Haberton (1843–1911). Weitere Mitglieder waren die Autorin Mary Eliza Haweis und die Constance Wild, Ehefrau von Oscar Wilde. VON BOEHN 1918, S. 98 bezeichnet diese Vereinigung auch als „Rational Dress Association“.

⁵⁹ Die *Healthy and Artistic Dress Union* veranstaltete 1883 in der Prince’s Hall eine Ausstellung (vgl. dazu auch WOLTER 1994, S. 86-87/STERN 2004, S. 7-8). Sie charakterisierte sich durch eine weniger radikale Ausrichtung als die *Rational Dress Society* und gehörte kurzzeitig der „Freien Vereinigung für Verbesserung der Frauenkleidung“ an. Ihre Aktivitäten standen unter der Führung von den Präraffaeliten nahestehenden Künstlern wie Henry Holiday, Walter Crane und George Frederic Watts und damit der Idee des *Artistic Dress* nahe. Um ihre Agenda an die Öffentlichkeit zu bringen, arrangierte die Vereinigung 1896 eine Ausstellung mit „tableaux vivants“ und gab die Zeitschrift *Aglaja* heraus, die sich allerdings mit nur drei Ausgaben als eher kurzlebig herausstellte. Später folgte die Herausgabe der Zeitschrift *Dress Review*. Zur Entwicklung dieser Organisation siehe CALVERT 2020.

der deutschen Bewegung aufkeimende Konkurrenz zwischen zwei Ansätzen: Die *Healthy and Artistic Dress Union* distanzierte sich von der *Rational Dress Society*, da diese laut eines Mitglieds nur Gesundheit und Nutzen zum Ziel hätte, die Schönheit jedoch ignoriert hätte.⁶⁰ Auch wenn das Vereinigen dieser Kategorien immer wieder als wesentliches Ziel einer neuen Kleidung benannt wurde, diente die zu starke Konzentration auf nur einen der Aspekte zur Diskreditierung der Aktivitäten der jeweils anderen Gruppe. Das vom Künstlerkleid zu unterscheidende Reformkleid hatte laut van de Velde auch in Deutschland einen entscheidenden Fehler gemacht, indem es sich auf die Grundsätze der Gesundheitslehre stützte, aber die Ästhetik vernachlässigte. Er beschrieb es als „puritanisch, trocken, glatt“⁶¹ – ein Vorwurf, dem die Kunstgewerberinnen später entgegneten, wie die Arbeit zeigt. Margarete Pochhammer, zweite Vorsitzende des Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung, sah das Künstlerkleid dagegen als „Anlass und Vorbild“ des Reformkleids.⁶²

Ob bei der Kleiderreform die Gesundheit oder die „Schönheit“ als zentraler Ausgangspunkt betrachtet wurde, gründete sich interessanterweise auf die Polarität zwischen dem dominierenden Geschlecht in den verschiedenen Vereinigungen: In England und wenige Jahre später in Deutschland standen sich eine von Frauen organisierte und eine von männlichen Künstlern geführte Gruppe gegenüber. In Deutschland wurde die in den amerikanischen und britischen Bestrebungen zur Sprache gebrachte Problematik laut Max von Boehn, Brigitte Stamm und Radu Stern auf breiter Ebene vertieft.⁶³ Tatsächlich wurde dort um 1900 dem emanzipatorischen Aspekt der hygienische, ästhetische und später auch ein nationalistisch-ideologischer beigelegt und damit erstmals ein umfassender Kriterienkatalog für das neue Kleid erstellt, der sich in einer regen Ausstellungstätigkeit widerspiegelte.

Während seit den 1990er Jahren die feministische Kunstgeschichte und Gender Studies vielfach die Wahrnehmung der Weiblichkeit durch den männlichen Künstler reflektierten, nimmt der Untersuchungsgegenstand Mode speziell den bekleideten

⁶⁰ Vgl. die Aussage Henry Holidays in seinen Memoiren, zitiert nach CALVERT 2020, S. 187.

⁶¹ Ebd., S. 15 und VAN DE VELDE 1902, S. 370. Hier distanziert sich van de Velde schließlich dezidiert von der Reformbewegung, die „ihre Berechtigung nur in dem Kampf gegen das Korsett sucht“, was für die Künstler nur eine „Nebensächlichkeit“ sei.

⁶² POCHHAMMER 1911/12, S. 96.

⁶³ VON BOEHN 1918, S. 98/ STATTM 1976, S. 45/ STERN 2004, S. 15 („[...] it is undoubtedly in Germany that the Reformkleidung movement was the strongest.“). In Deutschland gab es sehr frühe Ansätze zu einer vestimentären Reformierung: 1785 war der Maler und Radierer Daniel Chodowiecki zwar damit beauftragt worden, ein „deutsches Frauen-Reformkleid“ zu entwerfen, er verfolgte diese Idee jedoch nicht weiter. Der Herausgeber des „Frauenzimmer-Almanachs“ Fritz Ehrenberg soll der Auftraggeber zu solchen Entwürfen gewesen sein, vgl. dazu VON BOEHN 1922, S. 489.

Körper in den Blick.⁶⁴ Im Jahr 2000 stellte Cornelia Albrecht-Matschiske mit ihrer Dissertation die Frage, ob das künstlerische Reformkleid ein neues Körperbewusstsein und eine Neudefinition des Zivilisationsbegriffs einleitete.⁶⁵ Auch Patricia Ober machte fünf Jahre später in ihrer Monografie „Der Frauen neue Kleider“ den Frauenkörper im Kontext Reformkleid-Bewegung zu ihrem Forschungsgegenstand.⁶⁶ Sie unternahm darin erstmals die so wichtige programmatische Unterscheidung zwischen Künstlerkleidern und Reform- (und Eigen)kleidern und konnte mit ihrer Arbeit die institutionelle Wirkungsmacht der Bewegung beweisen. Ähnlich konzentrierte sich Daniela Richter-Wittenfeld in ihrer 2006 erschienenen Dissertation auf die Öffentlichkeitsarbeit des Verbands für Verbesserung der Frauenkleidung und arbeitete damit die organisatorische Struktur der Reformkleid-Bewegung ausführlich auf.⁶⁷

Um dem weitreichenden Komplex Reformkleid außerhalb seiner Stilmerkmale und Distribution gerecht zu werden, müssen einige bisher vernachlässigte Forschungslücken geschlossen werden. Dazu zählt die hier vorgenommene systematische Untersuchung der produktions- und rezeptionsspezifischen Perspektive. Bis heute grundlegend für eine sozialkritische Auseinandersetzung mit Ausbildungsstätten von Künstlerinnen ist die Forschung von Whitney Chadwick und Clare Haru Crowston.⁶⁸ In der deutschen kunsthistorischen Forschung haben Autorinnen wie Renate Berger⁶⁹ und Carola Muysers⁷⁰ in Bezug auf die Kategorien Institution und Gender Pionierarbeit geleistet, Kunstgewerblerinnen wurden dabei aber weniger beachtet. Der Marginalisierung weiblichen Schaffens in den Angewandten Künsten der Moderne widmete sich daher die Stuttgarter Ausstellung „Frauen im Design“ 1989 sowie eine gleichnamige Ausstellung 2021/22 in Weil am Rhein, die ausführlich den Lebenswegen einzelner Gestalterinnen seit 1900 Aufmerksamkeit schenkte.⁷¹ Gleiche Ziele verfolgte auf

⁶⁴ Abgesehen von Grundlagentexten der Modetheorie ab 1900 (etwa SIMMEL 1905) verknüpften zuerst literaturwissenschaftliche Studien die Genderdiskussion mit Mode. Wie Gabriele Mentges (MENTGES 2010, S. 783) feststellt, ist zwar bei den meisten Untersuchungen der Fächer Kunstgeschichte, Ethnologie, Cultural Studies etc. der Aspekt Geschlecht implizit enthalten, jedoch ist es erst in den letzten Jahrzehnten explizit als Forschungskategorie für Mode fruchtbar gemacht worden. Ein Beispiel bildet die Tagung „Mode und Gender“ der Zürcher Hochschule der Künste 2022 mit noch folgender Publikation.

⁶⁵ ALBRECHT-MATSCHISKE 2000.

⁶⁶ OBER 2005.

⁶⁷ RICHTER-WITTENFELD 2006. Auf fünf Seiten werden hier auch kurz Emmy Schochs „Deutsche Typenkleider“ vorgestellt (S. 210-215), wobei hauptsächlich auf Schnittformen eingegangen wurde.

⁶⁸ CHADWICK 1990/CROWSTON 2001.

⁶⁹ BERGER 1982.

⁷⁰ Carola Muysers organisierte beispielsweise 1997 gemeinsam mit Ada Raev an der Humboldt-Universität Berlin einen Workshop mit dem Titel „Professionalisierungsgeschichte bildender Künstlerinnen“ und widmete sich damit einer bisher kaum präsenten Fragestellung. Siehe dazu auch MUYSERS 2005.

⁷¹ Kat. Ausst. Stuttgart 1989 (= OEDEKOVEN-GERISCHER 1989). Die Ausstellung „Here We Are! Frauen im Design 1900 – heute“ des Vitra Design Museums in Weil am Rhein 2021/22 begleitete kein Katalog.

akademischer Ebene der von Cordula Bischoff und Christina Threuter herausgegebene Tagungsband „Um-Ordnung“ von 1999.⁷² Das Bauhaus-Jubiläumsjahr 2019 bescherte Frauen im Handwerk und Design gleich mit mehreren Publikationen und Filmen stärkere Beachtung.⁷³ Mit dem prägnanten Titel „Gegen die Unsichtbarkeit“ fragte die Ausstellung des Kunstgewerbemuseums Dresden 2018/2019, wieso die einstmals so wichtigen Designerinnen der Werkstätten Hellerau plötzlich von der Bildfläche verschwunden waren.⁷⁴ Sie kamen zu dem Schluss, dass die kreative Arbeit von Frauen ab einem bestimmten Zeitpunkt Mitte der 1910er Jahre abgewertet und als nicht schöpferisch bezeichnet wurde. Die Ausstellung und der Katalog erschlossen damit erstmals umfassend das Werk und Wirken deutscher Designerinnen, die trotz ihres wichtigen Beitrags zur Herausbildung einer neuen Ästhetik keinen Platz im kollektiven Gedächtnis gefunden haben. Diese Arbeit setzt sich ein ähnliches Ziel, indem sie den kunstgewerblichen Schneiderinnen, stellvertreten von Emmy Schoch, mehr Aufmerksamkeit verschaffen möchte.

Wenn jüngst Debatten um Diversität, Inklusion und Globalisierung eine Neubewertung der gegenwärtigen Modebranche notwendig machen, muss auch die Art und Weise, wie Modegeschichte erzählt wird, eine systematische Veränderung erfahren. Dazu zählt das Sichtbarmachen von Protagonistinnen, die sich aktiv an der Neugestaltung der Kleiderfrage und damit an der Neubewertung sowohl des kunstgewerblichen Schneiderns als auch des Frauenkörpers selbst beteiligt haben.

1.3 Zielsetzung und Vorgehen: Die Trias des Systems Reformkleid

Der Bandbreite von Kostüm- und Modegeschichte wird nur gerecht, wer die oben problematisierte Eindimensionalität und noch teils präsente Dichotomie von hoher und angewandter Kunst durchbricht. Das Forschungsobjekt Reformkleid mit seinen diversen KreaturInnen bietet dazu Gelegenheit. Erst wenn die Reformkleid-Bewegung als ein ganzheitliches System erfasst wird, erschließen sich dessen innere Strukturen und emergente Qualitäten. Da eine organisierte (Protest-)Bewegung mit dem Ziel eines gesellschaftlichen Wandels immer auch ein soziales System bildet, ist der systemtheoretische Ansatz⁷⁵ beim Reformkleid naheliegend.

⁷² BISCHOFF/THREUTER 1999. Die Publikation bildet den dritten und letzten Band einer Reihe, welche die 6. Kunsthistorikerinnentagung 1995/1996 dokumentiert.

⁷³ Vgl. dazu MÜLLER/RADEWALDT 2019, OTTO/RÖSSLER 2019 und GOTTFRIED/SYRÉ/LAMMERS 2019. *Das Erste* brachte Anfang 2019 den Themenabend „Frauen am Bauhaus“ mit Spielfilmen und Dokumentationen.

⁷⁴ Kat. Ausst. Dresden 2018/19 (= BEYERLE/NĚMCKOVÁ/SCHEFFLER 2018).

⁷⁵ Orientierung für allgemeine systemtheoretische Annahmen und Analysen, aber auch für die Reflexion über ein sozialökonomisch funktionierendes Kunstsystem bieten Vertreter der Frankfurter Schule (v.a.

Welchen Stellenwert die Regeln des Modesystems für die Etablierung von neuen kreativen Konzepten und damit für die „Herrschaft“ im Modedesign hat, diskutierte erstmals ausführlich Yuniya Kawamura in ihrer 2005 erschienenen Monografie „Fashionology“.⁷⁶ Darin beleuchtete sie systematisch externe Faktoren der Mode außerhalb der Kreativität und erfasste Institutionen, Gruppen, Ereignisse und Praktiken, die die Erfolge der DesignerInnen legitimieren. Die Ethnologin Giulia Mensitieri betrieb 2018 zu ähnlichen Fragen Feldforschung in Paris.⁷⁷ Wenn der Soziologe Niklas Luhmann in der Kunst ein „autonomes Subsystem der Gesellschaft“ mit eigenständigen Regeln und Strukturen sieht, so steht er damit – übertragen auf die Mode – in einer Argumentationslinie mit Theoretikerinnen wie Yuniya Kawamuru, Ingrid Loschek, Petra Leutner und Doris Schmidt, die Mode ebenfalls als gesellschaftliche Institution und als in sich geschlossenes, selbstreferenzielles System mit eigener Logik begreifen.⁷⁸ Das System Reformkleid entstand durch das Infragestellen des bereits etablierten Modesystems und öffnete sich neuen Impulsen. Es ist somit analog zu avantgardistischen Strömungen in der Kunstgeschichte zu betrachten, die sich einer kommerz- und profitorientierten Gesellschaftsordnung widersetzen.⁷⁹ Ein Unterschied liegt allerdings im Vorgehen: Während im System Kunst die Avantgarde den Kunstbegriff immer weiter ausdehnte, zielten die AkteurInnen des Systems Reformkleid auf eine konkrete Engrenzung dessen ab, was ein Kleid ausmachen und was Mode leisten sollte.

Statt der Luhmann'schen Theorie der Selbstreferenzialität sozialer Systeme, mit der sich interpretativ nur begrenzt operieren lasse, weisen die KunsthistorikerInnen Jutta Held und Norbert Schneider auf die konkreten Bedingungen der materiellen Praxis der Kunst hin: den Funktionszusammenhang von Produktion, Distribution und Rezeption.⁸⁰ Auf den Pfeilern dieser Trias möchte ich im Folgenden auch das System Reformkleid beleuchten, weil ich es als hybrides Subsystem von Kunstgewerbe und Mode begreife. Das Reformkleid sollte nicht nur Verhaltensmuster in Bezug auf die ästhetischen Anforderungen an ein Kleid verändern, sondern grundlegend

Walter Benjamin und Theodor Adorno) sowie Pierre Bourdieu und Niklas Luhmann (LUHMANN 1994 bzw. LUHMANN 1995).

⁷⁶ KAWAMURA 2005. In der deutschsprachigen Forschung setzt sich insbesondere die Reihe „Fashion Studies“, herausgegeben von Gertrud Lehnert, in mehreren Bänden kritisch mit der Mode als sozialem Zeichensystem auseinander.

⁷⁷ MENSITIERI 2021.

⁷⁸ LOSCHEK 2007 spricht von einem „selbstreferentiellen System operativer Geschlossenheit“ (S. 31-32)/ LEUTNER 2011, S. 2-5/ SCHMIDT 2013 begreift Mode als „eigenständiges Teilsystem der modernen Gesellschaft“.

⁷⁹ Insbesondere die Frage nach der institutionellen Organisation und der damit einhergehenden Ökonomisierung hinter dem System Kunst und dem Kunstmarkt lässt Analogien zur Modeindustrie zu. Die Beziehung zwischen Kunstmarkt und Modeindustrie in Paris untersucht LEHMANN 2015.

⁸⁰ HELD/SCHNEIDER 2007, S. 165-243.

oppositionell zur Pariser Mode auch im Bereich Herstellung, Vermarktung und Konsum stehen. Pierre Bourdieu untersuchte 1999 in seinen „Regeln der Kunst“ die sozialen Voraussetzungen für die Genese von Kunst. Der Wert eines Kunstwerks entsteht demnach durch die Gesamtheit der Akteure und Institutionen, die als Teil des Produktionsprozesses von Kunst betrachtet werden müssen.⁸¹ Als Prämisse aller folgenden Ausführungen ist daher stets das Zusammenspiel heterogener Gruppen von Beteiligten bei der Reformkleid-Bewegung zu bedenken, welches die Bestrebungen innerhalb der Modegeschichte exponiert. Mediziner und Hygieniker trafen auf Lebensreformer und erstmals auch auf Frauenvereine, um – den defizitären weiblichen Status in der Kleidung erkennend – gemeinsam für ein Ziel einzutreten. Weiterhin koalierten Künstler vereinzelt mit Schneiderinnen und Näherinnen, um scheinbar getrennte Kompetenzbereiche zu vereinen. Emmy Schoch erklärte 1909 an einem Vortragsabend des Badischen Verbands für Verbesserung der Frauenkleidung: „Vom Künstler lernte man die Freude an Farbenharmonien und an schönem Material, vom Hygieniker die klare Erkenntnis des konstruktiven Momentes, vom Schneider das Technische.“⁸² Allerdings drohte die Bewegung zur Verbesserung der Frauenkleidung daran zu scheitern, dass diese Gruppen ihre Kompetenzen voneinander isoliert anwandten, statt gewinnbringend zu kollaborieren. Diesem Aspekt wird die Arbeit im Besonderen nachgehen.

Im zweiten Kapitel steht die Sphäre der Produktion im Fokus. Anhand verschiedener Berufstypen wird die Aufwertung des weiblichen textilen Handwerks und der Schneiderei erörtert, deren Gewerbe in der Entstehungszeit des Reformkleids eine regelrechte Transformation erfährt. Das dritte Kapitel beleuchtet die verschiedenen Aufgaben bei der Genese eines reformierten Kleids. Es fragt nach den Rollen der männlichen Künstler, der technischen Expertise von SchneiderInnen und der Frau als Kleid-Trägerin selbst. Die paradigmatisch gewordene Aufgabenverteilung zwischen „männlichem“ Entwurf und „weiblicher“ Umsetzung wird konkret für den Fall der Reformkleid-Bewegung analysiert, um damit entsprechende Umbrüche und Machtstrukturen zu veranschaulichen. Der nächste große Abschnitt klärt die Frage, wie sich die Vermarktungsstrategien der zentralen AkteurInnen der Reformkleid-Bewegung in Theorie und Praxis gestalteten und welche Differenzen sich unter ihnen ergaben. Diese Aspekte der Distribution betreffen in einer vermittelnden Funktion zwischen Produktion und

⁸¹ Vgl. BOURDIEU 1999/SCHUMACHER 2011, S. 120-123.

⁸² Vortrag Emmy Schoch: „Die neue deutsche Frauentracht“, vorgetragen am Vortragsabend des Badischen Verband Verbesserung Frauenkleidung, 22.10.1909, zusammengefasst in O.V. („Verbandstag des Badischen Verbandes zur Verbesserung der Frauenkleidung“) 1909, S. 3.

Konsum auch die Propaganda⁸³ für Reformkleider am Beispiel von Emmy Schoch. Während im System Kunst häufig Kunsthändler im höfischen Auftrag oder später Kunstagenten und im modernen Mode-System ein ganzer Marketing-Stab mit dem Vertrieb der Werke beauftragt werden, übernahmen im System Reformkleid die ProduzentInnen selbst die Bewerbung ihrer Produkte. Gleichzeitig sorgten Frauenzeitschriften für eine „ideologische Distribution“⁸⁴, die Schochs Aufsätze über einen Zeitraum von mehr als 20 Jahren repräsentieren. An ihr Engagement für die Erneuerung der Frauenkleidung knüpft sich eine weitere Leitfrage der Arbeit: Wie genau gestaltet sich in der Reformkleid-Bewegung die Einstellung zur französischen Mode und welche ideologischen Diskurse werden am Komplex Reformkleidung ablesbar?

Das fünfte Kapitel, das sich der zeitgenössischen Rezeption widmet, thematisiert die subjektive Dimension der Reformkleid-Trägerinnen, die durch das erstarkende Medienwesen selbst zu Wort kamen. Damit einher geht die Frage, welche Resonanz das Reformkleid bei den RezipientInnen fand, wie das soziale Umfeld der ersten Reformkleid-Trägerinnen zu charakterisieren ist und welche Impulse sie neben den Reformschneiderinnen leisten konnten. Printmedien wie die Zeitschriften des Verbands für Verbesserung der Frauenkleidung⁸⁵ wirkten erzieherisch auf die weibliche Zielgruppe und ihre Meinungsbildung ein. So bedarf es bei der Untersuchung des Systems Reformkleid stets eines kritischen Blicks für die Radikalisierung des Grundsatzes, sich von der französischen Modepraxis abzuspalten und die „Volksgesundheit“ zu fördern. Um den Abschnitt der Rezeption und des Konsums zu vervollständigen, begibt sich das sechste Kapitel in die krisenreiche Zeit zwischen 1914 und 1933 und konzentriert sich dabei auf die ökonomischen, nationalistischen und antisemitischen Facetten, die die dialektische Natur der Reformkleid-Bewegung zwischen progressiv und

⁸³ Der Propaganda-Begriff wird in der Arbeit als zeitgenössischer Terminus genutzt und im Sinne des Verbands für Verbesserung der Frauenkleidung als gezielte Werbung für deren Ziele bis hin zu Beeinflussungsstrategien verstanden. Zum Zweck eines dichteren Vereinsnetzes und einer weitreichenden Bekanntmachung der Tätigkeiten ist mehrfach von „Propagandarednerinnen“, „Propagandavorträgen“ und „Propagandaschriften“ die Rede. Engagierte Vereinsmitglieder wie Emmy Schoch übernahmen diese Aufgabe. Zur systematischen Verbindung mit der Tagespresse wurde die Einrichtung einer „Propaganda-Zentrale“ angeregt (*NFFK* 1912/2, S. V). Die Nuance der manipulativen Täuschung, wie sie Kriegspropaganda beinhaltet, steht hier nicht im Vordergrund.

⁸⁴ HELD/SCHNEIDER 2007, S. 215-216.

⁸⁵ Die Zeitschrift wechselte wie der herausgebende Verband für Verbesserung der Frauenkleidung mehrmals ihren Namen: 1897 erschienen erstmals die *Mitteilungen des Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung*, ab 1900 trug die Zeitschrift den Namen *Die gesunde Frau*, ab 1903 *Die neue Frauentracht*, ab 1905 *Die neue Frauenkleidung* (initiiert vom Kölner Zweigverein), ab 1910 *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* (in der Arbeit abgekürzt mit *NFFK*). Dazu genauer Kap. 5.1. Für eine Zusammenfassung der Entwicklung der Vereinszeitschriften siehe OBER 2005, S. 80-87 bzw. RICHTER-WITTENFELD 2006, S. 136-164. Über den größten Bestand der Vereinszeitschriften verfügt heute das Archiv der Deutschen Frauenbewegung in Kassel.

konservativ herausstellen. Nur mit diesem umfassenden Blick kann kritisch hinterfragt werden, welche Auswirkungen ein von der Erneuerung der Frauenkleidung geprägtes Wertesystem in politisch bewegten Zeiten hatte. Besonders anschaulich wird das in Emmy Schochs Versuchen, sich mithilfe des Nazi-Regimes beruflich weiterzuentwickeln, wie die Kapitel 6.3 und 6.4 rekonstruieren. Das letzte Kapitel leitet ausblickhaft die Frage nach dem Nachleben des Reformkleids und sucht nach dessen wiederkehrenden Spuren in der Mode der 1920er und 1930er Jahre.

1.4 Begriffe und methodische Orientierung

Die akademische Auseinandersetzung mit Kleidung bedingt zunächst eine Differenzierung der damit verknüpften Terminologie, um begriffliche Unschärfen im Kontext der titelgebenden Bewegung zur Erneuerung der Frauenkleidung zu vermeiden. Der Findungsprozess bezüglich geeigneter Bezeichnungen für den Komplex Reformmode spiegelt sich an den Schwankungen in den Namen des sich dafür einsetzenden Verbands und dessen Schrift-Organen wider.⁸⁶ Für eine reformierte Frauenkleidung haben sich im deutschsprachigen Raum multiple, teilweise synonym gebrauchte Begriffe herauskristallisiert und etabliert: Sie reichen von den oben unterschiedenen „Reform- und Künstlerkleidern“ über „Gesundheitskleid“, „Zukunfts Kleid“, „neudeutsches Kleid“ bis zum von Anna Muthesius geprägten „Eigenkleid“⁸⁷. Die Nuancen dieser Begriffe werden im Laufe der Arbeit jeweils thematisiert. Unter „Reformkleid“ werden nachfolgend alle diejenigen Mode-Erzeugnisse für die Frau verstanden, die ab 1897 unter dem Motto des Verbands für Verbesserung der Frauenkleidung, „gesund, praktisch, schön“, entstanden sind. Gemeinsam sind ihnen eine fehlende Betonung der Taille (zumindest das Fehlen formender Unterkonstruktion), sodass das Gewicht des Kleids auf den Schultern lag und ein Minimum an Dekor. Weitere handwerkliche, ästhetische, gesundheitliche und nicht zuletzt propagandistische Intentionen sind Inhalt der Arbeit.

Während Bekleidung als Oberbegriff alles umfasst, was zum Schutz vor Umwelteinflüssen an den Körper gelegt wird, findet sich in kostümgeschichtlichen Werken bis ins 20. Jahrhundert hierfür ebenso das Synonym Tracht. Ursprünglich und auch im heutigen Sprachgebrauch demonstriert die Tracht durch ihre einheitliche Form, Farbe oder Trageweise die Zugehörigkeit ihrer TrägerInnen zu einer bestimmten Gruppe,

⁸⁶ Vgl. Anm. 3 und 84.

⁸⁷ Dazu Kap. 3.4.

einem Stand oder einer sozialen Schicht.⁸⁸ In den für die Arbeit verwendeten historischen Quellen ist häufig von „Neuer Frauentracht“ oder „Reformtracht“ die Rede. Beide Bestandteile des Kompositums Reformtracht gerieten immer wieder als unpassend in die Kritik, bedeuteten sie doch in Hinblick auf die Dauerhaftigkeit der Erneuerung etwas Gegensätzliches.⁸⁹ Henry van de Velde bemühte sich bei der Verwendung von „Frauentracht“ um die Bedeutung einer langlebigen künstlerischen Frauenkleidung.⁹⁰ Die Starrheit des Begriffs Tracht innerhalb der Reformkleid-Bewegung kritisierte Max von Boehn 1917 rückblickend, da „die Frau von heute“ immer eine mit der Mode wechselnde Kleidung trage.⁹¹

Der Begriff Mode (von lat. *modus*: Maß, Art und Weise) wurde in Deutschland ab 1630 gebräuchlich, um in der sprachlichen Form *à la mode* die Übertreibung der französischen Mode und die Neuheit einer Kleidungs-Erfindung zu charakterisieren.⁹² Nach Ingrid Loscheks Definition vereint Mode den Geltungs- und Nachahmungstrieb, das Schmuckbedürfnis, die erotische Anziehung und aus all dem folgend den schnellen Wechsel.⁹³ Ähnlich benennt Gertrud Lehnert als wesentliches Charakteristikum der Mode, dass sie künstlerische und kommerzielle, ästhetische und funktionale Aspekte untrennbar verbindet und dabei die Lust der individuellen Inszenierung voraussetzt.⁹⁴ All diese Aspekte wurden innerhalb der Reformbewegung eher negativ assoziiert und galten als wesenhaft für Französinnen. Aus den Quellen dieser Zeit ergibt sich daher der Eindruck, dass „die Mode“ als allgemeines Phänomen unreflektierter Nachahmung häufig aus vorsichtiger Distanz betrachtet wird und das Individuelle demgegenüber beispielweise mit „Gewand“ ausgedrückt wird.⁹⁵ Nach und nach erst erhält der Begriff Mode eine neutralere Konnotation, die sich mit unserer heutigen Definition von

⁸⁸ LEHNERT 2000, S. 19 f./LOSCHEK 2005, S. 483. Vgl. dazu Anonym (M. S. Z.): „Teutsch-Frantzösicher Alemode-Teufel, beschrieben und auf den Schau-Platz Teutschlandes aufgeführt und vorgestellet von M. S. Z., einem alten Teutschen aufrichtigen Patrioten Im Jahre unsers Heils M.DC.LXXIX Dresden“, 1679, gedruckt durch Melchior Bergens, Sächsische Hof-Buchdruckerei.

⁸⁹ Dem in den ersten Jahren der Bewegung engagierten Arzt Karl Spener erschien der Begriff Reform falsch, da Reform umstürze, auffalle und etwas Vorübergehendes bedeute. Er sprach sich für die „Verbesserung“ statt für die Reformierung der Frauenkleidung aus (vgl. SPENER 1897, S. 30).

⁹⁰ OBER 2005, S. 85.

⁹¹ VON BOEHN 1917, S. 67. Die Starrheit der Tracht bemerkte auch Adolf Loos 1898: „Die Tracht, die in einer bestimmten form erstarrte Kleidung, die sich nicht mehr weiter entwickelt, ist immer das Zeichen, daß ihr Träger es aufgegeben hat, seinen Zustand zu verändern.“ (LOOS 1921, S. 115).

⁹² LOSCHEK 2005, S. 373. Vgl. dazu die anonym verfasste Schrift „Deutsch-Frantzösischer Alemode-Teufel“ (1679), in der über 124 Seiten hinweg die „Hoffart“ französischer Mode und Sitten angeprangert wird. Im sog. „Frauenzimmer-Lexikon“ von 1715 wird Mode als „neue oder fremde Erfundung weiblicher Kleidung und Tracht“ definiert (S. 1276).

⁹³ LOSCHEK 2005, S. 373.

⁹⁴ LEHNERT 2000, S. 20.

⁹⁵ SCHULTZE-NAUMBURG 1903, S. 65 unterscheidet zwischen „Gewand“ und „Kleid“, wobei ersteres von der bisherigen Mode verdrängt und von der Neuen Frauentracht in seine „alten Ehrenrechte“ gesetzt worden sein soll.

„modisch/modern“ im Sinne von elegant, dem aktuellen Geschmack entsprechend, deckt. Dafür symptomatisch verwendete Emmy Schoch im Namen ihrer Werkstätte nur in den ersten sechs Jahren den Begriff „Frauentracht“, der dann von der „Frauenkleidung“ und schließlich ab 1922 von der „Modewerkstätte“ abgelöst wurde.

In der Bekleidungsforschung haben sich für die Interpretation und das Verstehen historischer Kleidung im Wesentlichen zwei methodische Ansätze etabliert, die je nach Anwendungsgebiet gewinnbringende oder lückenhafte Ergebnisse liefern: die praktisch-objektbasierte und die theoretisch-quellenbasierte.⁹⁶ Erstere lässt Schlüsse zur Provenienz des Kleidungsstücks sowie eine analytische Datenerhebung zur Verarbeitung zu, was in den meisten Fällen wegen des fragilen Zustands ausschließlich unter den Objekten angepassten konservatorischen Bedingungen in den Sammlungsdepots erfolgen kann. Allenfalls fotografische oder grafische Reproduktionen bieten hier einen Kompromiss, wobei Erkenntnisse zu Farbe (bei schwarz-weiß-Fotografien) oder Stofflichkeit oft defizitär bleiben. Insbesondere innerhalb der Kostümgeschichte und der *dress/fashion studies* im US-amerikanischen Raum hat sich daher die Methodik des *remaking* manifestiert, welche die Begriffe *reconstruction* und *recreation* vereint. Diese von Hilary Davidson als *embodied turn*⁹⁷ bezeichnete Entwicklung will der Mode immanenten Materialität und Körperlichkeit gerecht werden und gleichzeitig auf die Absenz realer Körper im musealen Rahmen reagieren.⁹⁸ Innerhalb des von Davidson beschriebenen *remaking* bleibt zu berücksichtigen, dass eine vollständig authentische Rekonstruktion einer Kleider- und Herstellungspraxis kaum möglich ist. Das Nach-Empfinden des Kleidertragens muss immer im Kontext des zeitgenössischen Alltags betrachtet werden. Dazu zählen räumliche Gegebenheiten, Form und Haptik von Möbeln, Umstände der Fortbewegung außerhalb des Hauses etwa in öffentlichen Verkehrsmitteln oder die Arbeitsumgebung auf dem Land oder in Fabriken.

⁹⁶ Siehe dazu auch KRAFT 2020a. Die grobe Kategorisierung dieser beiden Ansätze bietet lediglich eine Basis, um von ihr weiterführende historische, soziologische, ethnologische (etc.) Fragen zu verfolgen.

⁹⁷ Vgl. DAVIDSON 2019. Die Ausgabe 2019/3 der *Fashion Theory*, in der Davidsons Artikel erschien, widmet sich vollständig dem sog. *making turn*, der den seit den 2000ern von Forschern thematisierten Bezug zwischen Mode und Körper (engl. *embodiment/embodied turn*) bezeichnet. Ferner stütze ich mich auf Hilary Davidsons Vortrag mit dem Titel „The making turn as radical practise. Other voices in dress history“, den sie im Rahmen der *Sartorial Society Series* am 10.12.2020 hielt.

⁹⁸ Nicht mehr existente, also nicht im Original erhaltene Kleidungsformen können so mithilfe von Abbildungen oder Schnittmustern rekonstruiert und unter Berücksichtigung historischer Arbeitsprozesse im Sinne einer experimentellen Archäologie hergestellt werden. Die dadurch entstandenen Repliken erhalten durch die Praxis des *reenactments*, also durch das physische Erleben dieser Formen am eigenen Leib, eine Rekontextualisierung, die gerade in Hinblick auf die dem Korsett zugeschriebenen gesundheitlichen Schäden Aufklärung versprechen. Nach den durch Bewegung entstehenden Modalitäten fragte das Forschungsprojekt „Kleider in Bewegung“ (2015-2021) als Kooperation zwischen der Universität Paderborn und dem Historischen Museum Frankfurt.

Selbst wenn die Methode wichtige, bisher von der Forschung und den Museen wenig beachtete Aussagen zur kulturellen Praxis des Bekleidens zulässt, sind diese Ergebnisse lückenhaft. Insgesamt bleiben Kleider bei der objekt-basierten Forschung als Hüllen und die ursprünglichen TrägerInnen sprachlos zurück.

Um Erkenntnisse rund um ein Kleid in größere Forschungszusammenhänge einzubetten, verweist die Textilwissenschaftlerin Kerstin Kraft mit der Kontextualisierung und Interpretation der zeitgenössischen Quellen auf die gesellschaftliche Relevanz der untersuchten Kleidung.⁹⁹ Der für diese Arbeit gewählte Ansatz der auf schriftlichen Quellen basierten, theoretischen Bekleidungsforschung hält zeitkontextuelle Erkenntnisse zur Kleiderpraxis bereit, wie sie für die Reformkleid-Bewegung maßgeblich sind. Da Modezeitschriften und die darin enthaltenen Illustrationen ebenso wie Gemälde oft nur ein Ideal und nicht die Realität der Bekleidungspraxis wiedergeben, dienen als Korrektiv authentische Schriftzeugnisse, die Meinungen, Emotionen oder Ereignisse dokumentieren und rekonstruieren. Das Quellenmaterial für die Arbeit speist sich aus Archivmaterial zum Leben und Werk Emmy Schochs, dabei primär aus ihren zwischen 1905 und 1936 verfassten Vorträgen und Aufsätzen, die in der Zeitschrift des Verbands für Verbesserung der Frauenkleidung veröffentlicht oder in Zeitungen resümiert wurden. Ergänzend dazu fanden deutschsprachige Zeitschriftenbeiträge und Zeitungsartikel der Jahre 1897–1933 Eingang in die Arbeit, die die Reformkleid-Bewegung in unterschiedlichen Aspekten und aus männlicher wie weiblicher Perspektive erörtern.

Die Untersuchung in Kapitel 5 mit dem Titel „*vox populi*“ untersucht damit im Sinne einer literarischen Rezeptionsgeschichte quellenkritisch die Reaktionen von den BetrachterInnen und BenutzerInnen der Kleider, um Einsicht in die Geschmacksgeschichte und in die Wechselwirkung von Produktion und Kritik zu erhalten. Wenn von künstlerischen Reformkleidern oder Künstlerkleidern die Rede ist, die mit ihrer Verortung im Kunstgewerbe selbst Artefakte sind, sind kunsthistorische Herangehensweisen legitim. Eine Rezeptionsgeschichte und „Betrachter-Forschung“, wie sie Wolfgang Kemp vertritt,¹⁰⁰ verlangt im Falle der Mode aber eine terminologische Ausdifferenzierung, da nicht nur von distanzierten BetrachterInnen, sondern von TrägerInnen

⁹⁹ KRAFT 2020a, S. 26.

¹⁰⁰ Mit der literarischen Rezeptionsgeschichte beschreibt Wolfgang Kemp einen benachbarten Forschungsansatz zur Rezeptionsästhetik in KEMP 2008, S. 249. Zu den Spielarten der Rezeptionsforschung siehe KEMP 1992, S. 21. Kemp grenzt die Betrachter-Forschung von der Rezeptionsästhetik ab, um den realen vom impliziten (=„bildimmanenter“) Betrachter zu unterscheiden. Die Personenbegriffe wurden bei Kemp nicht gegendert.

gesprochen werden muss, deren Körper mit der Kleidung eine haptische, zuweilen intime Bindung eingehen. Gleichzeitig ist die Geschichte des Reformkleids auch eine der äußereren, objektiven Wahrnehmung, ein ständiges Kritisieren und Loben der bereits vorhandenen Modelle oder der modischen Erscheinung anderer, meist französischer Frauen. Dahingehend wird der von Kemp benannte „implizite Betrachter“¹⁰¹ in der Rezeptionsästhetik für das Reformkleid zur entscheidenden Komponente. Gestaltungsmittel, die Kemp als „Rezeptionsvorgaben oder Rezeptionsangebote“¹⁰² bezeichnet, sind hier nicht mehr innerbildliche Figuren oder der Bildausschnitt, sondern zum Beispiel Silhouette, Ornamentik und Farbe der Kleider. Die Idee des Eigenkleids¹⁰³ machte sich ein Mitdenken und Adressieren der späteren Trägerin als konstitutives Moment in der Schöpfung¹⁰⁴ zur speziellen Aufgabe. „AutorIn“ und „BetrachterIn“ der Reformkleider kannten sich oftmals persönlich oder können sogar identisch sein, sodass eine künstlerische Kommunikation zwischen den beiden Parteien vor der eigentlichen Schöpfung stattfinden konnte. Ich möchte in der Arbeit genau diese Immanenz der Trägerin bei der Reformkleid-Idee untersuchen, die je nach Fokus beim Entwerfen des Kleides unterschiedlich ausfiel.

Die Komplexität des Feldes Mode bedingt einen Methodenpluralismus, der sich aus der Kontextualisierung des Subsystems Reformkleid in den drei Stadien Produktion, Distribution und Rezeption heraus begründet. In der Berücksichtigung des zeitgenössischen kulturellen, ökonomischen und sozialen Umfelds nicht nur der KünstlerInnen, sondern auch der RezipientInnen und AuftraggeberInnen steht meine Methodik der ikonologisch-kulturwissenschaftlichen von Aby Warburg am nächsten. An sein konkretes Forschungsprinzip des Nachlebens ist daher das letzte Kapitel angelehnt. Erst im Zusammenspiel von historischen Wort- und Bilddokumenten und in der Gleichberechtigung freier und angewandter Kunst können Kunst- und Lebensstil rekonstruiert werden. So bedient sich diese Arbeit einer Makro-Perspektive, um einen umfassenden Eindruck aller mit der Bewegung in Zusammenhang stehenden AkteurInnen zu erhalten und schließlich das Bildgedächtnis der (deutschen) Modegeschichte zu erweitern.

¹⁰¹ Nach Kemp im Maskulinum verwendet.

¹⁰² KEMP 2008, S. 253.

¹⁰³ Dazu vertiefend Kap. 3.4.

¹⁰⁴ KEMP 2008, S. 250.

2. Paradigmenwechsel im Produktionssektor

Die Durchsetzungskraft der Kleid-Reform hing eng mit der subjektiven Erlebbarkeit des weiblichen Körpers zusammen. Erst wer die eigenen Erfahrungen mit formender und schwerer Kleidung in den Entwurfs- und Produktionsprozess neuer Modelle einfließen ließ, konnte der Entfremdung von Kleid und Körper entgegenwirken. So erzählt die Geschichte der Reformkleid-Bewegung um 1900 auch von einer neuen Wertschätzung für den handwerklichen Entstehungsprozess eines Kleids und die dafür zuständigen Schneiderinnen. Parallel zur Erneuerung der Frauenkleidung setzte das gesamte Kunstgewerbe neue Maßstäbe in Bezug auf Zweckmäßigkeit. Außerdem avancierte das textile Handwerk in der öffentlichen Wahrnehmung vom Dilettantismus¹⁰⁵ hin zur Professionalisierung. Vorbildlich wirkte dabei die englische Arts and Crafts-Bewegung und deren Neuausrichtung innerhalb der Design-Ausbildung. Diese war mit dem Ausschluss von Frauen aus künstlerischen Gilden zwar noch lange von patriarchalischen Machtverhältnissen geprägt, beinhaltete aber insgesamt eine stärkere Einbeziehung weiblicher Handwerkerinnen und ihrer Kompetenzen.¹⁰⁶ Nachfolgend sollen zunächst Entwicklungen im Produktionssektor beleuchtet werden, die die Basis für die Genese des Berufs kunstgewerbliche Schneiderin bilden. Inwiefern bei diesem Typus der Fachbereich Schneiderei unter dem Kunstgewerbe programmatisch subsumiert wird und beides zu der Kompetenz einer Reformschneiderin verschmilzt, erläutert Kapitel 2.3.

In diesem Kapitel stehen künstlersozialgeschichtliche Fragen im Verbund mit Erkenntnissen aus den Gender Studies im Vordergrund. Eine Auseinandersetzung mit den Arbeitsumständen weiblicher Beschäftigter im historischen Bekleidungsgewerbe erfolgte verstärkt seit den 1980er und 1990er Jahren im Zuge der Erforschung der Frauenerwerbsarbeit.¹⁰⁷ Da diese Aufarbeitung vor allem der französischen und

¹⁰⁵ Der Begriff „Dilettant“ (lat. *dilettare*: sich erfreuen) galt seit dem 17. Jh. Personen, die sich nicht professionell künstlerisch betätigten und war ursprünglich nicht abschätzend, vgl. Lexikon der Kunst (1989, Bd. II), S. 163-164. Als Dilettantinnen wurden später laut Renate Berger diejenigen Frauen bezeichnet, die sich ohne berufliche Ambitionen in privater Sphäre mit Kunst beschäftigten oder (abschätzend) ihren Lebensunterhalt damit bestritten, BERGER 1982, S. 58. Dazu auch PARKER/POLLOCK 1981.

¹⁰⁶ Zur Unterstützung der Frauen in ihrer Ausbildung zu Designerinnen trugen maßgeblich die Absolventinnen der Glasgow School of Arts bei. Ann Macbeth ermutigte Frauen außerdem ihre Kleider selbst zu nähen. Zur Rolle der Frauen innerhalb der Arts and Crafts-Bewegung siehe THOMAS 2020.

¹⁰⁷ Einen Meilenstein in der gender-orientierten Kostümforschung bildet die 1996 erschienene Untersuchung „The Politic's of Women's work“ der Historikerin Judith G. Coffin zur Pariser Kleidungsindustrie der Jahre 1750-1915 (COFFIN 1996). Fünf Jahre später widmete sich Clare Haru Crowston in ihrem Werk „Fabricating Women“ einem engeren Zeitraum, in dem sie die soziale Institution der Näherinnen-Gilde im Frankreich der Jahre 1675-1891 in den Blick nahm (CROWSTON 2001). Weitere Beispiele für branchenspezifische Untersuchungen mit regionalen und zeitlichen Schwerpunkten sind GULLICKSON 1986/HECK 1993/DECEULAER/PANHUYSEN 2000.

amerikanischen Frühen Neuzeit gewidmet ist, dienten mir als Indikatoren für die Lage deutscher Schneiderinnen ab 1900 zeitgenössische Berichterstattungen aus dem Schneiderei- und Konfektionsgewerbe zwischen den Jahren 1906 und 1925.¹⁰⁸ Die darin enthaltenen Statistiken und Umfrage-Ergebnisse der Betroffenen erlauben eine authentische Einordnung der Ausbildungsverhältnisse in diesem Bereich.

Obwohl die textile Kunst lange als häusliche Tätigkeit marginalisiert und damit als genuin weiblich konnotiert wurde, entwickelte sich der wachsende Wirtschaftszweig der Damenkleidung bis zum 19. Jahrhundert zur Männerdomäne. Und doch stellen die kulturwissenschaftlichen Disziplinen innerhalb des Forschungsgebiets Mode und Design Geschlechterfragen bislang vor allem in Bezug auf die Konsumentin. Im Bereich der Produktion ist das Thema der geschlechterspezifischen Ungleichheit nicht weniger brisant – bis in die Gegenwart.¹⁰⁹ Bisher stark vernachlässigt im Spektrum der Fragestellungen zum historischen Bekleidungsgewerbe ist diejenige nach kreativ-künstlerischer, selbständig gestaltender Arbeit von Frauen. Die ältere Sekundärliteratur hinterlässt häufig den Eindruck, Frauen hätten ausschließlich passiv und unselbständig Aufträge unter miserablen Umständen ausgeführt. Dies mag für Heimarbeiterinnen und ab der Industrialisierung für Fabrikarbeiterinnen durchaus gelten. Andere, weniger beachtete Typen von Arbeiterinnen wie die sogenannten *Mantua-makers* in England, die Modistinnen in Frankreich oder die Putzmacherinnen in Deutschland zeugen jedoch von Erfolgen hinsichtlich der Eigenständigkeit in der Herstellung von Kleidung und Accessoires. Hier geht es zudem nicht um Kreativität, die sich allein im eigenen häuslichen Umfeld entfaltete, sondern professionell praktiziert geschäftlichen Nutzen brachte.

In diesem Kapitel stehen die Arbeitsumstände und einschränkenden Restriktionen, aber auch die Fähigkeiten und Alleinstellungsmerkmale der Reformschneiderinnen und ihrer Vorgängerinnen im Mittelpunkt. Mit der historischen Kontextualisierung im folgenden Unterkapitel wird die Pionierleistung von Emmy Schoch und ihren Kolleginnen verstehbar, die sich als Frauen im Bekleidungsgewerbe ausführlich den primären Fragen der Passform und gleichzeitig kunstgewerblichen Aspekten widmeten. Erst das Bewusstsein über die Arbeitsumstände, die auf Seiten der Produktion

¹⁰⁸ BAUM 1906/HELL 1911/ELBERS 1914/BARTESCH/FIEDLER 1918/URBANCZYK 1924.

¹⁰⁹ Ein Bericht mit dem Titel "Insider/Outsider", den der Council of Fashion Designers of America (CFDA) 2019 veröffentlichte (CFDA 2019), macht die mangelnde Mitsprache von Frauen der Modebranche deutlich, die sich weitestgehend an eben jene richtet. Ebenso dazu RIEDL 2019. Aus der 2018 veröffentlichten Studie des Netzwerks „Cerning the Gap“ geht hervor, dass in Großbritannien nur 11 Prozent der Creative Directors im Bereich Design weiblich sind (vgl. FIELL 2019, S. 6).

herrschten, sowie die daraus folgende, veränderte Haltung gegenüber dem Handwerk ermöglichen die tiefergehende Auseinandersetzung und das Experimentieren mit neuen Kleidformen.

2.1 Mantua-Makers, Modistinnen, Putzmacherinnen – Gestalterinnen der frühen Modeproduktion

Die bis in das 17. Jahrhundert sukzessive erfolgte Verdrängung selbständiger Frauen aus den Schneiderei-Zünften führte auf deutschsprachigem Gebiet zu ihrer völligen Abwesenheit in diesem Gewerbe.¹¹⁰ Dies war in zweierlei Hinsicht folgenreich: Zum einen entstand daraus die typische Arbeitsteilung des zuschneidendens, später auch entwerfenden Mannes in der honorierten Hauptaufgabe und der nägenden Frau im Hintergrund, die in der Modebranche bis heute zu beobachten ist. Zum anderen herrschte deshalb ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als sich weibliche Arbeiterinnen kontinuierlich ihren Platz in der Konfektion zurück erwarben, ein Misstrauen bezüglich ihrer Kompetenz auf dem Gebiet der Schneiderei vor.

Die oft flächendeckend angenommene Ausgrenzung der Frau aus den Schneider-Zünften muss für Frankreich differenziert betrachtet werden. Hier konnten sich die *couturières*¹¹¹ genannten Näherinnen zum Ende des 17. Jahrhunderts ein Monopol in der Frauenkleidung zurückerobern. Nicht zufällig ging dies mit einem markanten Wechsel in der weiblichen Garderobe einher: Ab etwa 1680 wurde das formale zweiteilige Kleid durch ein einfacheres, oft einteiliges Kleid ersetzt, das in seinen Anfängen schlicht über einem locker sitzenden, fischbeinlosen Mieder getragen wurde. Dieses *Manteau* oder auf Englisch *Mantua* genannte Obergewand hatte mit seinem einfachen T-Schnitt den Ursprung in Nachthemden und Hauskleidern und erhielt seinen Namen von dem aus Mantua stammenden Seidenstoff, aus dem es zunächst bestand.¹¹² Der

¹¹⁰ Während Frauen im Spätmittelalter noch die Möglichkeit hatten, in die Schneider-Zunft aufgenommen zu werden, begann die allmähliche Verdrängung mit der Reformationsbewegung. Dies belegen 18 für dieses Gewerbe untersuchte Quellen aus dem Raum Regensburg/Colmar/Schleswig/Basel/Koblenz/Speyer/Köln/Frankfurt, vgl. dazu BAKE u.a. 1982, S. 154. Der Ausschluss aus den Zünften bezog sich zunächst nur auf das zu verarbeitende Material, dann auf Männerkleidung und schließlich auf jede Art der Kleidung, dazu HÜLSENBECK 1988, S. 64.

¹¹¹ In Frankreich ist ab dem Jahr 1675 eine erste Gilde für Frauen (sog. *couturières*) nachgewiesen, denen das Herstellen von Damenkleidern erlaubt war. Siehe dazu die Artikel *Couturière* und *Tailleur d'habits* aus der *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, hrsg. von Denis Diderot 1747, S. 830. Weiterführend zu dieser Gilde als ökonomisch-politische Institution siehe CROWSTON 2001. Dass es Französinnen aus der „französischen Kolonie“ in Berlin um 1780 erlaubt war, Frauenkleidung zu schneidern, berichtet BARBE 2012, S. 65.

¹¹² Der *Manteau* (engl. *Mantua*) trat im Wesentlichen in der höfischen Mode auf, hier in mehrfachen Phasen (Ende des 16. Jh. erstmals in Spanien, dann verbreitet im Zeitraum 1675-1710 und erneut im Rokoko um 1788), vgl. LOSCHEK 2005, S. 356-357. Zeitliche und regionale Differenzen mögen der Grund dafür sein, dass sich in englisch-sprachigen Kostüm- und Modelexika teils widersprüchlich Aussagen zu der Gestaltung und dem Aufbau des Mantua finden, vgl. etwa die Einträge in STEELE 2005

Manteau gilt als Vorläufer der *robe volante* oder *saque*, deren Bezeichnungen bereits die fließende Erscheinung als Vorläufer des Reformkleids verrät und die bei den Damen der europäischen Höfen besonderen Anklang gefunden haben soll.¹¹³ Insgesamt kann diese Kleidform als Gegenreaktion auf die vorher am Hof Ludwigs XIV. dominierenden extrem steifen Kleider verstanden werden, auch wenn die darunter liegenden Elemente Reifrock und Korsett sowie die Schleppe die Bewegung der Frauen nach wie vor einschränkten. Wegen der engen Orientierung an der französischen Mode gelangte das in einem Stück geschnittene und weit getragene Kleid unter dem Namen A(n)drienne¹¹⁴ oder Kontusch(e)¹¹⁵ nach Wien und wurde unter Maria Theresia sogar zur Hoftracht. In diesem „französischen Sack“, wie man es in Wien auch nannte, wird erstmals der internationale Wille einer Veränderung der Frauenkleider hin zu mehr Bewegungsfreiheit erkennbar. Begründbar ist dies auch mit dem insgesamt antikisierenden Geschmack in der Kunst, der den Wunsch nach einem fließenden, taillenlosen Gewand geweckt hatte.

Im engeren Sinne konnte sich der *Manteau* in Frankreich nur bis circa 1710 halten, fand allerdings seine umso stärkere Verbreitung und Weiterentwicklung in England. Dort läutete er Ende des 17. Jahrhunderts mit der Ernennung von weiblichen Kleidermacherinnen zu sogenannten *Mantua-Makers*, die ohne eine zu den Männern vergleichbare Ausbildung arbeiteten, eine signifikante, neue Phase in der Kleiderproduktion ein.¹¹⁶ Begünstigt wurde die Popularität des *Mantua* durch die Geburt der ersten Modejournale zu Beginn des 18. Jahrhunderts, die die Bedeutsamkeit dieses neuen Kleidungsstückes gemeinsam mit der Herstellerinnen auch außerhalb der französischen Höfe verbreiteten. Selbst wenn die *Mantua-Makers* also nicht im Alleingang für Stilwechsel und innovative Leistungen in der Mode verantwortlich waren, leisteten sie doch einen entscheidenden Beitrag hinsichtlich der Distribution.

Die Berufsgruppe der *Mantua-Makers* wird seit kurzem durch einige englische Forscherinnen von ihrem Schattendasein befreit. So untersucht Rebecca Morrison mit

oder LEWANDOWSKI 2011. Eine weitere Erklärung mag in den Anlässen liegen, wie Tortora und Eubank in „Survey of Historic Costume“ (1998) verdeutlichen: „For casual wear it [the mantua] was loose (this style is thought to have originated to provided a less confining costume for women), but for more formal wear, it was pleated to fit the body at front and back and belt.“

¹¹³ Vgl. VON BOEHN 1916/1917, S. 546. Max von Boehn berichtet in seinem Rundumblick zur deutschen Mode im 18. Jahrhundert davon, dass die am französischen Hof lebende Lieselotte von der Pfalz „den französischen Sack“ als „kammermägdisch“ empfand und ihn daher bei offiziellen Empfängen nicht duldet. Die Damen seien aber so begeistert von dem neuen Schnitt gewesen, dass sie auf die neuen Kleider nicht verzichten wollten. Dieser anekdotische Bericht von Boehns lässt sich (auch anhand Lieselottes erhaltenen Briefen) nicht verifizieren.

¹¹⁴ LOSCHEK 2005, S. 93.

¹¹⁵ Ebd., S. 316. Alternativ auch *Contouche*.

¹¹⁶ EDWARDS 2017, S. 43.

ihrem Forschungsthema „The Rise of the Mantua Maker in 18th Century England“¹¹⁷ einige *Mantuas* im Bestand des Victoria & Albert-Museums und schließt von deren Schnitt und Konstruktion auf die Techniken der Näherinnen. Aufschlussreich erscheint in diesem Kontext die von ihr erwähnte enge Kollaboration zwischen Macherin und Kundin, an der der *Mantua* direkt drapiert wurde. Das Drapieren am realen weiblichen Körper enthält eine gestalterische Komponente, die bedingt durch Sittlichkeits- und Anstandsregeln den weiblichen *Mantua-Makers* vorbehalten blieb. Damit ergibt sich eine erste Ausdifferenzierung der Vorzüge bei der Herstellung von Damenkleidung durch weibliche Hand, die später einen wesentlichen Anteil am Erfolg der Reformschneiderinnen haben wird. Die intime Beziehung zwischen Konsumentin und Produzentin resultierte dabei einerseits aus der körperbezogenen Arbeit zur passgenauen Anfertigung, andererseits aus dem Verhältnis der Frau zum Komplex Mode an sich: Das zeitgenössisch generierte, als naturhaft wahrgenommene Geschlechter-Konzept assoziierte per se Weiblichkeit mit der „Anfälligkeit“ für Mode und Modewechsel.¹¹⁸ Demnach war es nur logische Konsequenz, dass die Frau Mode-Nuancen nicht nur tragen, sondern auch kreieren sollte.

Der Blick zurück ins französische *Ancien Régime* offenbart einen weiteren Typus der selbständig und kreativ arbeitenden Frauen in der Bekleidungsindustrie. Chancen auf eine Karriere hatten dort insbesondere die *modistes* (dt.: Modistinnen/Putzmacherinnen, die Übersetzung wird im Folgenden beibehalten)¹¹⁹, die in Frankreich zur Zunft der *marchandes des modes* (dt.: ModehändlerInnen) gehörten. Da die Modistinnen modische Accessoires wie Kunstblumen herstellten und verkauften, die die Aufmachung der Kundin personalisieren sollten, kam ihnen eine bedeutende Aufgabe zu: Während sich der Schnitt des Standardkleids innerhalb von mehreren Dekaden nur geringfügig veränderte, wurde sein Aussehen eher durch die Dekoration aktualisiert,

¹¹⁷ Rebecca Morrison hielt am 10.12.2020 im Rahmen der „Sartorial Society Series“ einen Vortrag mit dem Titel „(Re)making Mantuas: From Seamstresses to Mantua-Makers“. An einem ähnlichen Disser-tations-Thema mit dem Arbeitstitel „A Fashionable Business: Seamstresses, Mantua-makers, and Milliners in Seventeenth and Eighteenth-Century London“ arbeitet seit 2019 auch Sarah Birt.

¹¹⁸ Befeuert wurde diese Ansicht Ende des 19. Jahrhunderts durch Autoren wie Thorstein Veblen. Dieser hatte in seiner 1894 veröffentlichten Schrift „The Economic Theory of Woman’s Dress“ konstatiert, dass besonders die angesehene Frau innerhalb des herrschenden sozialen Systems über ihre Kleidung ihre Unfähigkeit zu arbeiten demonstriere und ihre einzige wirtschaftliche Funktion das Bezeugen der Zahlungsfähigkeit ihres Mannes sei (Vgl. VEBLEN 1894, 198–205). Ähnliche modetheoretische Äußerungen finden sich in VEBLEN 1899.

¹¹⁹ LOSCHEK 2005, S. 377 verwendet Modistin synonym zu Putzmacherin (ebenso DRÖGE 2017, S. 7). Die häufige Gleichsetzung zur Hutmacherin im Deutschen ist allerdings eine verkürzte Darstellung ihres Aufgabenbereichs. Mit der Neu-Organisation der handwerklichen Zünfte 1776 erhielten die Modistinnen mit dem Zusatz „plumassiéres-fleuristes“ Autonomie innerhalb der *marchandes de modes*. Dazu genauer MONJARET 1998.

als zeittypisch stilisiert und damit aufgewertet. So bestand die Hauptaufgabe der Modistinnen in der künstlerischen Erweiterung der von Männern geschneiderten Basis und damit im Verkauf von Modefantasien mithilfe kunsthandwerklicher Arbeiten.

Im Kontext des französischen Hofes unter Ludwig XVI. ist das Wirken eine der wenigen namentlich bekannten Modistinnen des 18. Jahrhunderts, Rose Bertin (1747–1813), zu betrachten, die als Prototyp der Geschäftsfrauen in diesem Gewerbe gelten dürfte. Ihr Werdegang ist heute als frühes Beispiel für ein „Frauen-Netzwerk“ gut zu rekonstruieren. Bertin wurde ab 1771 bei Marie Antoinette eingeführt und konnte so in kürzester Zeit in den höheren aristokratischen Kreisen große Erfolge erzielen.¹²⁰ Die Preise für die Kleider von Marie Antoinette und damit das Honorar von Rose Bertin lassen Schlussfolgerungen zum sozialen Status einer Modistin zu. Bertins Karriere ist fraglos dank ihrer engen Beziehung zum französischen Hof als Ausnahme zu betrachten und deutet das Erfolgspotenzial für Frauen auf diesem professionalisierten Gebiet der Putzmacherei nur an. Mit ihrem Selbstverständnis als finanziell erfolgreiche Modelkünstlerin steht sie laut Gertrud Lehnert in einer vormodernen Zeit an der Grenze zur Moderne.¹²¹ Tatsächlich kann Bertin durch die persönliche Beratung eines exklusiven Kundenkreises als ihrer Zeit voraus charakterisiert werden: Ihre Beziehung zur Königin erinnert an die moderne Praxis des „celebrity dressing“, bei dem renommierte Modelabels Prominente etwa für den Auftritt auf dem Roten Teppich ausstatten, so dass beide Seiten von dieser Vereinbarung profitieren. Bertins Schaffensbereich weitete sich bald vom Schmücken der Oberbekleidung auf das Konzipieren der individuellen Gesamtkomposition der Trägerin aus. Auch wenn es Frauen untersagt war, Teil der Schneiderzunft zu sein, zeigt sich bei französischen Modistinnen bereits im 18. Jahrhundert die Tendenz, das eigene Gewerbe auf einem höheren kreativen Niveau als die benachbarten Gewerbe der Näherei und Schneiderei anzusiedeln.

Mit der Arbeit französischer Modistinnen weitestgehend identisch war in Deutschland die Putzmacherei, die wegen ihrer weiblichen Zuordnung nicht zunftfähig war, sich aber im 19. Jahrhundert professionalisierte und selbständige Unternehmerinnen hervorbrachte.¹²² Jenes traditionell weibliche Gewerbe befasste sich mit dem Ausgarnieren von Hüten und unterschied sich damit von dem männlichen Gewerbe der Hutmacherei, das wiederum durch eine Zunft geschützt war. Da die meisten Putzmacherinnen ausgebildete Näherinnen waren, führte deren Tätigkeit nicht selten über das

¹²⁰ EBD., S. 31-47. Eine der frühesten Untersuchungen zu Bertins Leben bildet LANGLADE 1913.

¹²¹ LEHNERT 2000, S. 31.

¹²² Zur Putzmacherei ausführlich: REITZ-TÖLLER 1998.

„Aufputzen“ von Hüten hinaus, was sie in eine unerwünschte Konkurrenz zu Schneidern und Krämerinnen brachte. Putzmacherinnen verfügten so nicht nur über ein saisonbedingtes Modebewusstsein, sondern auch über ein Spezialwissen, das sie zur potenziellen Konkurrenz für die männlichen Kollegen werden ließ.

Da Schneider sich streng an die Anweisungen ihrer Kundinnen hielten und sich mehr durch ihre technischen als ihre kreativen Fertigkeiten auszeichneten, vereinte erst der Typus der Putzmacherinnen die Ausführung mit dem dekorativen Gestalten der Kleidungsstücke. Sowohl der französischen Modistin als auch der deutschen Putzmacherin kann zweifellos eine modebewusste Grundhaltung zugesprochen werden, die sich im Verkaufsgespräch und bei der Anprobe mit Kundinnen äußerte. Die schon bei den *Mantua-Makers* zentrale körpernahe Interaktion taucht toposartig vor allem in der französischen impressionistischen Genremalerei auf.¹²³ Gerade der Besuch zu Hause bei der Kundin spiegelt das geschützte, intime Ambiente wider und wurde wegen dieser Emotionalität im 18. und 19. Jahrhundert mehrfach visualisiert.¹²⁴

Als Preußen im Jahr 1810 die Gewerbefreiheit einführte, wurde der Beruf der Schneiderin als steuerpflichtige Tätigkeit anerkannt und Frauen damit erlaubt, das Gewerbe auszuführen.¹²⁵ Dies schloss jedoch nicht mit ein, dass Frauen dieselben institutionellen Rechte innerhalb des Handwerks genossen oder ohne die Erlaubnis ihres Ehemannes eine Konzessionsberechtigung erlangen konnten. Der auf dem ersten Schneiderkongress 1848 gestellte Antrag, das Herstellen von Frauenkleidern durch Frauen gesetzlich zu untersagen, zeugte von der stärker aufkommenden Konkurrenzangst der Männer.¹²⁶ Erst mit der Aufnahme eines weiteren Paragrafen in die Gewerbeordnung in den 1860er Jahren wurden erste Weichen für eine vollständige Selbständigkeit der weiblichen Schneiderinnen gestellt. Mit der Ablösung der Zünfte durch Innungen und Handwerkskammern in den Jahren nach 1900 organisierten sich die Putzmacherinnen wie auch die Schneiderinnen schließlich überregional in eigenen Verbänden. Diese Form der emanzipatorischen Bestrebung resultierte im kurzen Zeitraum von fünf Jahren in diversen Vereinen und Berufsgenossenschaften, die bedeutende Auswirkungen auf die Wertschätzung des Gewerbes und damit der Frauenarbeit hatten. Die Frau hatte sich nach einem mehrere Jahrhunderte währenden Kampf somit eine ihrer

¹²³ Ebd., S. 130-131.

¹²⁴ Die häusliche Anprobe der Hüte wurde u.a. zum Motiv von François Boucher, Jean-Baptiste Mallet, Harold Piffard, Walter Geffcken und Heinrich Lossow. Edgar Degas stellte Modistinnen Portrait-artig oder im Gespräch mit Kundinnen in mindestens 30 Varianten dar.

¹²⁵ SCHLÜTER 1987, S. 10.

¹²⁶ ELBERS 1914, S. 16-17, denselben Schluss zieht Urbanczyk 1924, S. 14.

ursprünglichen häuslichen Tätigkeitsbereiche in Form einer volkswirtschaftlichen Tätigkeit zurückerobert. Für die Zeit bis 1900 lässt sich resümierend feststellen, dass die kreative Modegestaltung in Abgrenzung zum rein technischen Zuschnitt je nach Zeit und Ort wiederkehrend in Frauenhand lag, selbst wenn die weibliche Teilhabe in Schneider-Innungen ausgeschlossen war.

2.2 Die Ausbildungssituation in Emmy Schochs Karlsruher Werkstätte

Analog zu der heutigen, konsumkritischen Sicht in Bezug auf die Arbeitsbedingungen in der Textilbranche¹²⁷ wandte sich in Karlsruhe im Sommer 1904 die badische Fabrikinspektionsassistentin Marie Baum mit einem dringlichen Appell, der bis zum *Berliner Tageblatt* durchgedrungen war, an die Kundinnen der Schneiderei- und Putzwerkstätten.¹²⁸ Der Aufruf richtete sich vor allem an die Frauen der wohlhabenderen Kreise und warf ihnen eine Mitschuld an der Misere dieser Branche vor: Die Bestellerinnen der Modewaren reichten ihre Aufträge unüberlegt kurzfristig ein, sodass die Näherinnen Überstunden bis in die Nacht leisten mussten und unter schweren gesundheitlichen Schäden litten. Marie Baum forderte daher von den Kundinnen einen Beitrag zur Durchsetzung verkürzter Arbeitszeiten, indem diese nicht länger „gedankenlos“ mit einem billigen, schnell fertig gestellten Kleidungsstück „triumphierten“. Obwohl die rechtliche Gleichstellung der handwerksmäßig arbeitenden Frau mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert erreicht worden war, unterlag das weibliche Lehrlingswesen in der Schneiderei drastischen Unregelmäßigkeiten. Dies zeigte sich in schwankenden Lehrzeiten, fehlenden Verträgen und in der mangelnden Ausbildung der Lehrerinnen selbst – geprüfte Gesellinnen und Meisterinnen bildeten die Ausnahme.¹²⁹ Zwar hatte sich die Zahl der erwerbstätigen Frauen zwischen 1892 und 1907 nahezu verdoppelt, unter den Erwerbstätigen waren aber hauptsächlich ungelernte Arbeiterinnen.¹³⁰ Marie Baum beklagte 1906 die nur einjährige Lehrzeit von Schneiderinnen: Nichts könne deutlicher den Dilettantismus der Frauenarbeit kennzeichnen als die Kürze der

¹²⁷ Gemeint ist die Textilindustrie in Niedriglohnländern, die für die „Fast Fashion“ produzieren. In den oben ausgeführten Kritikpunkten an den Arbeitsbedingungen in der Mode-Industrie um 1900 lassen sich erstaunliche Parallelen zur heutigen ausbeuterischen Situation ziehen.

¹²⁸ Notiz im *Berliner Tageblatt* vom 17.09.1904, S. 7. Anlass waren schlechten Arbeitskonditionen innerhalb der Konfektion, gegen die ein am 1. Juli in Kraft getretenes Gesetz mittels Arbeitszeitbeschränkungen vorging.

¹²⁹ Ebd., S. 6. Eine Umfrage des deutschen Handwerks- und Gewerbekammertages 1906 ergab, dass von 72 Handwerkskammern nur vier eine Regelung des weiblichen Lehrwesens in Angriff genommen hatten, die anderen legten wenig Wert darauf.

¹³⁰ URBANCKZYK 1924, S. 1. Laut Maria Lischnewska in BARTESCH/FIEDLER 1918 (S. 328) zählte man 1907 9,5 Millionen hauptberuflich erwerbstätige Frauen in Deutschland, so ist deren Zahl in 12 Jahren um 57 % gewachsen.

Ausbildung in einem Gewerbe, das ausschließlich in Frauenhänden ruht.¹³¹ Der raschen quantitativen Zunahme der Frauen im Bekleidungsgewerbe im oben genannten Zeitraum hielt die Ausbildung nicht stand. Schnell wurde erkannt, dass die Höherqualifikation der Frauen auf diesem Gebiet eine unausweichliche Bedingung für das Wachstum der deutschen Mode-Industrie war.

Für Karlsruhe lässt sich für das Eröffnungsjahr von Emmy Schochs Werkstätte 1906 festhalten, dass in Schneider-, Putz- und Wäschewerkstätten, die unter dem Begriff Konfektion zusammengefasst wurden, unbeschränkt Frauenarbeit vorherrschte.¹³² Auch die technische und kaufmännische Leitung der Betriebe lag in den Händen der Frauen. Schochs Generation begann ihr Arbeitsleben im Geist der immer konkreter werdenden weiblichen Emanzipationsbewegung, die primär die Gleichberechtigung im sozialen und politischen Leben forderte. Indem sich Emmy Schoch für einen handwerklichen Beruf entschieden hatte, der ihrer Herkunft und Bildung zunächst nicht angemessen schien, steht sie einerseits für den Wunsch nach weiblicher Autonomie, verharrte andererseits mit den Ausbildungsbereichen Musik (Klavier) und Textil (Schneidern) in genuin weiblichen Beschäftigungsfeldern.

Hinsichtlich ihres stadtpolitischen Engagements folgte Emmy Schoch ihrem Vater Carl Friedrich, der 1901 bis 1902 die Position des ersten Vorsitzenden des Gewerbevereins Karlsruhe innehatte.¹³³ Vielleicht auch wegen dieser familiären Verbindung wurde Emmy Schoch im Oktober 1908 für über zehn Jahre als bisher erstes und einziges weibliches Mitglied in den Gewerbeschulrat der Stadt Karlsruhe gewählt. In dieser Position wirkte sie innerhalb der Kommission bei Entscheidungen mit, die die gewerblichen Fortbildungsschulen betrafen. 1910 wurde sie außerdem zum Vorstand des neu gegründeten Karlsruher Jugendbildungsvereins für die Abteilung Gewerbeschule gewählt,¹³⁴ der gemäß seiner Satzung die geistige und körperliche Weiterbildung der Karlsruher Jugend nach der Schulentlassung förderte. Im zeitgleich erschienenen Buch „Die Frau und die Kultur des Körpers“ von der Vorsitzenden des Kölner Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung, Else Wirminghaus, wird dieser Einsatz einer in der kunstgewerblichen Schneiderei tätigen Frau lobend erwähnt. Wirminghaus betonte

¹³¹ BAUM 1906, S. 97. 1907 gab es vier Mal so viele ungelernte Näherinnen wie noch 12 Jahre zuvor, siehe dazu auch URBANCZYK 1924, S. 4.

¹³² BAUM 1906, S. 85.

¹³³ Zu den (parlamentarischen) Tätigkeiten des Apothekers Carl Friedrich Schoch siehe LINK 2011b.

¹³⁴ Mitteilung in der *Badischen Presse* vom 05.03.1910, S. 2. Weitere Abteilungen des Jugendbildungsvereins waren neben der Gewerbeschule eine Knaben- und Mädchenfortbildungsschule sowie die Handelsschule.

darin, dass sich Persönlichkeiten in der Bewegung für die Verbesserung der Frauenkleidung dringend auch mit Schulfragen befassen sollten.¹³⁵

Mit ihrem Engagement traf Emmy Schoch in Karlsruhe auf fruchtbaren Boden. Am 1. Mai 1906 trat ein Ortsstatut in Kraft, das erstmals einen obligatorischen gewerblichen Fortbildungsunterricht für junge Arbeiter beiderlei Geschlechts festlegte. Insgesamt bot Karlsruhe künstlerisch tätigen Frauen vergleichsweise früh Möglichkeiten zur professionellen Weiterbildung. So wurde unter dem Protektorat der Großherzogin Luise 1885 eine Malerinnenschule¹³⁶ und acht Jahre später der Malerinnenverein gegründet. In einer Zeit, in der Theoretiker wie Otto Weininger oder Karl Scheffler der Frau jegliche produktive, künstlerische Fähigkeit aberkannten, nahm Baden mit liberalen Leitlinien in Bezug auf Mädchen-Bildung eine Vorreiterrolle in emanzipatorischen Bestrebungen ein.

Emmy Schoch bemühte sich in ihrer Position als künstlerische Leiterin einer Werkstatt darum, vielen jungen Frauen eine Ausbildungsmöglichkeit oder zumindest praktische Erfahrung in einem Mode-Atelier zu ermöglichen. Die Fluktuation innerhalb ihres Betriebs belegen zahlreiche, regelmäßig geschaltete Stellenanzeigen in der *Badischen Presse*. Nur kurz nach der Eröffnung des Ateliers begann sie mit weniger als zehn Arbeiterinnen¹³⁷ und suchte dann mehrfach „geübte Arbeiterinnen und Lehrmädchen“, „tüchtige Rock- und Taillenarbeiterinnen“ sowie ab 1911 vermehrt „Damen Schneider“ und eine „Handstickerin“. 1910 annoncierte sie sogar in der *Berliner Volkszeitung* und erhoffte sich damit womöglich Impulse aus der Hauptstadt für ihre Werkstatt. Ab 1913 sind die Gesuche immer häufiger durch die Forderung nach längerer Atelierpraxis ergänzt und zeugen von dem Anspruch Schochs, Arbeiterinnen mit mehrjähriger Erfahrung einzustellen. Da Konfektionsarbeiterinnen, die meist dem Kleinbürgertum entstammten, sich über ihre Herkunft definierten und in ihrem sozialen Niveau über Fabrikarbeiterinnen standen, waren Stellen wie diese begehrt.¹³⁸ Tatsächlich wurden diejenigen Lehrmädchen bevorzugt, die durch eine bessere Schulbildung und Herkunft „aus gutem Haus“ die Voraussetzungen von Geschmack und

¹³⁵ WIRMINGHAUS 1911, S. 79-80.

¹³⁶ Dem scheinbar ausschließlichen progressiven Potenzial der Malerinnenschule muss hinzugefügt werden, dass von den 26 Lehrenden nur vier weiblich waren, die lediglich Blumen- oder Stillleben-Klassen unterrichten durften. Geschlechtsspezifische Zuschreibungen innerhalb der malerischen Gattungen demonstrieren festgefahren Denkweisen (siehe dazu DEHNING 2009, S. 56). Weiterführend zur Malerinnenschule auch SEIFRIED 2021.

¹³⁷ O.V. („Ein Gedenktag“) 1916.

¹³⁸ ASCHE 1992, S. 184, ebenso BAUM 1906, S. 105.

Kunstverständnis erfüllten.¹³⁹ Die Auffassung, dass die Damenschneiderei Handwerk und Kunstgewerbe vereint, hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits durchgesetzt.

Mit fünfzig MitarbeiterInnen im Jahr 1911 leitete Schoch gemessen am Durchschnitt eine sehr große Werkstätte.¹⁴⁰ Werkstätten wie die von Emmy Schoch verlangten eine konstruktive und produktive Arbeitsteilung und waren in Abteilungen für bestimmte Kleidungsstücke unterteilt, die je einer Direktrice unterstanden. 1911 bestand Schochs Werkstatt aus den Abteilungen Näh- und Zuschneiderei, Handstickerei und -weberei und einer Zeichenwerkstatt,¹⁴¹ in denen die Gesellinnen jeweils praktische Erfahrungen sammeln konnten. Eine Tabelle in Marie Baums Untersuchung von Karlsruher Lohnarbeiterinnen zeigt, dass 1906 nur zwei Schneiderwerkstätten über mehr als 20 MitarbeiterInnen verfügten und insgesamt die Kleinbetriebe noch deutlich überwogen.¹⁴² Konfektion im Sinne einer verlagsmäßig organisierten Serienproduktion auf Vorrat, die zu diesem Zeitpunkt in Berlin bereits spürbar wurde, war in dem Ausmaß in Karlsruhe noch nicht angekommen. Obwohl dort Konkurrenz durch erste Warenhäuser mit einer Abteilung für Damenkonfektion bestand,¹⁴³ arbeiteten die meisten Betriebe überwiegend noch von Hand und fertigten Auftragsarbeiten. Die „Billigkeit“ der Konfektion stellte Emmy Schoch in Frage, da ihrer Meinung nach die auf der Holzbüste „ohne Körperprobe“ entstandenen Kleider nach kurzer Zeit abgetragen waren.¹⁴⁴ Schoch selbst soll für jede ihrer Kundinnen eine Schneiderbüste mit deren Maßen besessen haben, um die Aufträge exakt zuzuschneiden.¹⁴⁵

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren die Licht- und Luftverhältnisse in den meisten Betrieben kaum dafür geeignet, länger als zehn Stunden täglich beengt und in größeren Gruppen zu arbeiten. Schochs Werkstatt zog 1912 in einen Neubau in der Herrenstraße 11 um. Historische Grundrisse des Gebäudes zeigen, dass drei Zimmer zur Straße ausgerichtet und mit hohen Fenstern ausgestattet waren, sechs weitere zeigten

¹³⁹ URBANCZYK 1924, S. 19.

¹⁴⁰ O.V. („Aus Emmy Schoch-Leimbachs Werkstatt“) 1911.

¹⁴¹ O.V. („Aus Emmy Schoch-Leimbachs Werkstatt“) 1911.

¹⁴² BAUM 1906, S. 82, Tabelle XX. Von 88 Konfektions-Betrieben haben 42 mit 451 Arbeiterinnen Fragebögen beantwortet.

¹⁴³ Das heute noch bestehende Modehaus (Carl) Schöpf am Marktplatz wurde 1899 gegründet (die Abteilung Damenkonfektion existiert seit 1903). Als „bedeutendstes Spezialhaus für Damenkonfektion“ bezeichnet sich in der *Badischen Presse* Hirt und Sick (Nachfolger) 1910, als „größtes Spezialhaus für Damenkonfektion“ kommt 1913 das Haus E. Neu (Nachfolger) in der Kaiserstraße hinzu. 1914 folgte dort das Warenhaus Knopf, das das kleinere, 1881 gegründete Geschäftshaus ersetzte.

¹⁴⁴ SCHOCH 1928, S. 43.

¹⁴⁵ SABOR 1987, S. 24, Anm. 5, laut Aussage des Nachfolgers (Herr Deck) und einer ehemaligen Kundin (Frau Link), mit denen Sabor 1985/86 persönlich gesprochen hatte.

zum Innenhof und verfügten ebenfalls über Tageslicht.¹⁴⁶ Einen vagen Eindruck der Arbeitsräume und -bedingungen der Arbeiterinnen im Betrieb Emmy Schoch vermitteln zudem zwei auf 1920 datierte Fotografien aus dem städtischen Archiv.¹⁴⁷ Dicht gedrängt sieht man auf einer der Fotografien des Ateliers Schoch etwa dreißig Näherinnen in einem solchen Zimmer sitzen (Abb. 1), das dem Architekturplan zufolge eine Fläche von 25-27 qm² hatte. Neben mehreren Deckenlampen fällt auf dem Foto außerdem Tageslicht durch ein Fenster, das im Gegensatz zu den oft fensterlosen Arbeitsräumen durchschnittlicher Betriebe die Möglichkeit zum Lüften bot. Die meisten jungen Frauen arbeiten sitzend in gebückter Haltung an einzelnen Kleiderteilen, wenige im Hintergrund stehen oder drapieren ein fortgeschrittenes Modell auf eine Schneiderpuppe. Entsprechend dem Durchschnittsalter von Konfektionsarbeiterinnen dürften diese Mädchen zwischen 15 und 20 Jahre alt sein.

Auf der zweiten Fotografie (Abb. 2) ergibt sich ein lebhafteres Bild der Arbeit in einer Modewerkstatt, das beinahe einem inszenierten *tableau vivant* anmutet: Am linken Rand legt ein Herr im Anzug, vermutlich ein Schneidermeister, Hand an eine Figurine. Mittig beugt sich Emmy Schoch selbst im Gespräch mit einer Kollegin etwa gleichen Alters, vielleicht ihrer Direktrice Anna Egeter¹⁴⁸, über Stoffe auf einem Tisch. Dieser Moment verbildlicht die Beschreibung der Werkstatt in einer Ausgabe der *Neuen Frauenkleidung und Frauenkultur* vom Oktober 1911: „Alle Arbeit, vom ersten Entwurf bis zum letzten Posamentenputz wird im Hause selbst und unter der Aufsicht der Künstlerin ausgeführt.“¹⁴⁹ Seitlich beobachtet ein weiterer Herr im Anzug in Begleitung eines Notizen machenden Mädchens das Geschehen. Es könnte sich hier um Schochs Ehemann Max Leimbach handeln, der 1926 die gesamte kaufmännische Leitung übernahm.¹⁵⁰ Während sich im Vordergrund die Inhaberin und kreative Leiterin gemeinsam mit einer Direktrice und Schneidermeistern im Dialog befinden, sind wie auf der ersten Fotografie auch hier junge Näherinnen im Hintergrund an Tischen

¹⁴⁶ Der Neubau eines Wohnhauses mit eingebauten Lichtspielsaal in der Herrenstraße 11 erfolgte kurz vor Schochs Einzug im Jahr 1911/12 im Auftrag von Jonas und David Ettlinger. Dafür liegt im Stadtarchiv Karlsruhe eine umfangreiche Akte mit Bauskizzen und -entwürfen, Korrespondenzen mit dem Bauamt und Situationsplänen vor (StA KA 1/BOA/708, Laufzeit 1911-1960 mit entnommenen Plänen aus StA KA 8/BOA/P 11319).

¹⁴⁷ StA KA 8/PBS XIVf 169 und 8/PBS XIVf 171.

¹⁴⁸ Dass trotz der regen Neueinstellungen einige MitarbeiterInnen sehr lange erhalten blieben, zeigt das Beispiel der Direktrice Anna Egeter. Diese war 1908 in Schochs Atelier eingetreten und blieb ihm über 35 Jahre lang treu. Die besonders enge Bindung zu dieser Mitarbeiterin zeigte sich 1945, als Egeter während des Entnazifizierungsverfahrens von Schochs Ehemann Max Leimbach zur kommissarischen Verwalterin erwählt wurde (Vgl. GLA KA 465h, Nr. 8050 und StA KA 1/Wi-ko-Amt 2213).

¹⁴⁹ O.V. („Aus Emmy Schoch-Leimbachs Werkstätte“) 1911.

¹⁵⁰ Als Abgleich zur Identifikation von Max Leimbach (1880-1954) dient eine auf 1904 datierte Fotografie (StA KA 8/PBS III/1857). Darauf ist er in einem Rosengarten stehend zu sehen.

beschäftigt. So spiegelt sich in den in den Bildern die Hierarchisierung der ArbeiterInnen im Betrieb.

Im Karlsruher Verein für Verbesserung der Frauenkleidung sprach sich Emmy Schoch 1914 ausdrücklich für die Weiterbildung von Gesellinnen in gut geleiteten Werkstätten sowie den Besuch theoretischer Kurse, insbesondere dem Schnittzeichnen und Zuschneiden, aus.¹⁵¹ Dies erweist sich als umso fortschrittlicher, wenn man bedenkt, dass Frauen hinsichtlich der Ausbildung in den als wissenschaftlich betrachteten Schnitttechniken lange benachteiligt wurden.¹⁵² In der an Emmy Schochs Vortrag anschließenden Diskussion mit AmtsleiterInnen verschiedener weiterbildender Schulen¹⁵³ kristallisierten sich konträre Positionen hinsichtlich der Gewichtung von Theorie und Praxis innerhalb der Ausbildung heraus: Während Schoch der Ausbildung einer Werkstatt mit lediglich ergänzendem oder vorbereitendem Unterricht in einer Frauenarbeitsschule den Vorzug einräumte, wollte die Gegenseite eher die praktische Lehrzeit in der Werkstatt verkürzen. Um das Modehandwerk zum Kunsthantwerk zu machen, gab es zudem die Überlegung, das Jahr der Gesellenzeit auf die Kunstgewerbeschule zu verlegen.¹⁵⁴ Einigkeit herrschte hingegen in dem Wunsch nach engerer Zusammenarbeit zwischen den Schulen und den Werkstätten. Realisiert wurde die Gleichstellung von Theorie und Praxis bei der Ausbildung von neuen Schneiderinnen 1909 in Amsterdam, wo in einer Fachschule für verbesserte Frauenkleidung Mädchen entsprechend den Grundsätzen des dortigen Vereins angeleitet wurden.¹⁵⁵

Emmy Schoch thematisierte neben der Neustrukturierung der didaktischen Organisation ein noch weitreichenderes Ziel, das den Stellenwert der Schneiderei in der Gesellschaft betraf und vermutlich von ihrer eigenen biografischen Erfahrung geprägt wurde: Man müsse dem Kunsthantwerk des Schneiders den verdienten Respekt entgegenbringen, „damit die Kräfte, die das Talent hätten, schöpferisch zu wirken, sich nicht mehr scheuen, ‚Schneiderin‘ zu werden.“¹⁵⁶ Nur wenige Monate später, im Dezember

¹⁵¹ SCHOCH 1914.

¹⁵² Dazu WEIB 2020, S. 111.

¹⁵³ Die Diskussion führte Schoch u.a. mit der Vorsteherin der Frauenarbeitsschule Josephine Mayer, dem Leiter der Gewerbeschule Kuhn, der Handarbeitsinspektorin Lutz, der Hauptlehrerin Katzenberger und der Frau des Landesgerichtsrats Schmidt.

¹⁵⁴ Vgl. CADENBACH 1916, S. 21.

¹⁵⁵ Die Fachschule war auf Initiative der holländischen „Vereeniging voor Verbetering van Vrouwenkleeding“ (gegründet am 09.06.1899) entstanden, die 1903 der „Freien Vereinigung für Verbesserung der Frauenkleidung“ beigetreten war. In der Schule wurden in der Theorie z.B. Gesundheitslehre, Kostümkunde und Buchhaltung unterrichtet, in der Praxis Zuschneiden, Handarbeit und Zeichnen sowie Gymnastik, „damit der Schneiderin [...] die Freude am eigenen gut entwickelten Körper [...] den Weg weise“, vgl. dazu o.V. („Eröffnung einer Fachschule für verbesserte Frauenkleidung in Amsterdam“) 1909. Zur niederländischen Reformkleid-Bewegung siehe SCHNITGER 1993.

¹⁵⁶ SCHOCH 1912, S. 43.

1914, setzte Schoch ihr im Vortrag zur Sprache gebrachtes Ideal einer höhergestellten praktischen Erfahrung in die Tat um. Sie gliederte ihrer Werkstatt in der Herrenstraße eine Schule an, in der sie Kurse für Schneidertechnik, Stickerei und textilen Kleiderschmuck nicht nur für angehende Schneiderinnen, sondern für alle Frauen anbot. Auch zu Beginn des Jahres 1915, als der Erste Weltkrieg seinen Lauf nahm, bot Schoch weiterhin praktische Schneiderkurse in monatlichem Turnus an. Sie reagierte damit auf die kriegsbedingte Situation: Das Bedürfnis der Frauen, zumindest einfache Kleider für den Hausgebrauch selbst herzustellen, wuchs unter dem Druck steigender Preise und sinkender Löhne stetig.¹⁵⁷ Laut einem in der *Badischen Landespresse* veröffentlichten Werbetext wurde in den Kursen Damen und jungen Mädchen die Gelegenheit gegeben, ihren Farben- und Formensinn zu schulen und eigenhändig ihre Kleidung „unterverständnisvoller Anleitung anzufertigen.“¹⁵⁸ Das so gestärkte Urteilsvermögen der deutschen Frau sollte der inländischen Mode(branche) neue Anschubkraft zu verleihen. Der hier bereits anklingende Patriotismus mündete in den 1930er Jahren in einem Plan zur Ausbildung einer regelrechten deutschen Mode-Elite, wie Kapitel 6 zeigen wird.

Obwohl auch Emmy Schoch wie die meisten Textil-verarbeitenden Betriebe in den Kriegsjahren 1914–1918 Jahren vermutlich mit Materialmangel und zurückgehenden Aufträgen zu kämpfen hatte, inserierte sie weiterhin Stellengesuche in der *Badischen Presse* und suchte regelmäßig nach neuen DamenschneiderInnen, Lehrmädchen und Zuarbeiterinnen. 1926 verlieh das badische Landesgewerbeamt Emmy Schoch die Ehrenurkunde für ihre Verdienste in der Ausbildung des gewerblichen Nachwuchses.¹⁵⁹ Bis zu ihrem Ruhestand 1954 bildete sie Frauen zu Schneiderinnen aus.¹⁶⁰

2.3 Von der Ausführung zur Wortführung: Kunstgewerbliche Schneiderinnen

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts war es Frauen erlaubt, sich an deutschen Hochschulen zu immatrikulieren und auch der Kampf um das Frauenwahlrecht wurde zunehmend intensiver geführt. Dass ab 1905 mehr und mehr die Dringlichkeit nach einem Eingreifen der Frau in die Produktion der Reformkleider formuliert wurde, hängt insbesondere mit diesen gesellschaftlichen Entwicklungen zusammen. So bezog sich

¹⁵⁷ Vgl. URBANCZYT 1926, S. 20.

¹⁵⁸ Anzeige „Praktische Kurse zur deutschen Mode“ in der *Badischen Landespresse* vom 18.12.1914.

¹⁵⁹ Ehrenurkunde vom 01.04.1926, unterzeichnet von „Bucerius“, in: GLA KA 235/6181.

¹⁶⁰ Zu einer der letzten Auszubildenden von Emmy Schoch zählt Helga Müller-Gripp, die in Karlsruhe-Durlach ein Schneider- bzw. Modeatelier besaß. Sie hatte ihre Ausbildung in Schochs Werkstätte 1952 beendet und wurde später zur Obermeisterin der Innung für Maß-Schneiderhandwerk (vgl. RICHTER-WITTENFELD 2006, S. 210, Anm. 113). Frau Müller-Gripp konnte nicht ausfindig gemacht werden.

auch ein Artikel in der Zeitschrift *Frauenbestrebungen*¹⁶¹ auf die weibliche Emanzipation jener Tage: Da Frauen so viel mehr Boden erobert, so viel mehr Einsicht in die Bedürfnisse ihrer Zeit gewonnen haben, sollten sich auch welche finden, die auf dem Gebiet der Kleidung dem Fortschritt zu ihrem Recht verhelfen können.¹⁶² Else Wirminghaus benannte zudem die Entwicklung im modernen Kunstgewerbe als Anlass zu einer künstlerischen Professionalisierung der Damenschneiderei, immerhin sei auch bei der Wohnungseinrichtung schon der Künstler an die Stelle des Dekorateurs getreten.¹⁶³ Um dem Ziel in der Erneuerung der Frauenkleidung umfassend gerecht zu werden, musste dem gestalterischen Aspekt vonseiten der Frau mehr Gewicht verliehen werden. Der sich neu herausbildende, im Folgenden beleuchtete Berufstypus der kunstgewerblichen Schneiderin schien hierfür die ideale Lösung.

Eine skeptische Haltung gegenüber Reformkleidung offenbarte sich nicht nur vonseiten potenzieller Konsumentinnen,¹⁶⁴ sondern auch bei klassisch ausgebildeten Schneiderinnen älterer Generation. Diese sahen sich nicht automatisch eines Umdenkens mit einer neuen Akzentuierung auf der Gesundheit und dem Künstlerischen verpflichtet. Wer um 1904 in etablierten Bekleidungsgeschäften nach Reformkleidung fragte, wurde meist mit der Antwort abgewiesen, dass man sich nicht mit einer derart „undankbaren Anfertigung“ befasse, wie die Berliner Reformschneiderin Doris Kiesewetter berichtete.¹⁶⁵ Das Anfertigen von Reformkleidung bedurfte einer eingehenden Auseinandersetzung mit neuen Schnittformen sowie einer Vorbildung im Kontext der neuen Körperprinzipien. Teilweise wurde Verkäuferinnen, die aus gesundheitlichen Gründen das Reformkleid der Korsett-Mode vorzogen, mit Kündigung gedroht.¹⁶⁶ Der Grund für den leidenschaftlichen Widerspruch bis hin zu Abscheu gegenüber dieser Art von Kleidern lag laut Kiesewetter darin, dass es den Schneiderinnen entweder an Übung oder Geschmack mangle. Der Maler Alfred Mohrbutter behauptete sogar, dass die Schneiderinnen wie die gesamte Textilindustrie die persönlichen Wünsche der Frauen schlicht ignorierten.¹⁶⁷ Dieser Perspektive von Künstlern, die sich

¹⁶¹ Es handelte sich hierbei um das Organ der Schweizer Vereinigung „Union für Frauenbestrebungen“ (gegr. 1893), die sich insbesondere für das Frauenstimmrecht einsetzte.

¹⁶² O.V. („Das Reformkleid“) 1906, S. 7.

¹⁶³ WIRMINGHAUS 1911, S. 244 f.

¹⁶⁴ Dazu Kap. 5.3.

¹⁶⁵ KIESEWETTER 1904, S. 171.

¹⁶⁶ Vgl. o.V. („Opfer ihres Berufes“) 1910.

¹⁶⁷ Vgl. MOHRBUTTER 1903, S. 2. Die Schriftstellerin Eufemia von Adlersfeld-Ballestrem forderte 1903 in der *Leipziger Illustrierten*, dass die tonangebenden Frauenkreise den Mut finden, „mit dem Vorurteil und der Knechtschaft ihrer Schneiderinnen zu brechen.“ Mehrere Quellen teilen diesen Wunsch, vgl. Plothow 1903 / Bericht einer unbekannten Leserin in der *Neuen Hamburger Zeitung* vom 07.08.1903, S. 13/SCHULTZE-BRÜCK 1904/SCHURTER 1910.

zeitgleich mit Konzepten zur Erneuerung der Frauenkleidung befassten, schloss sich auch Hermann Bahr an. Er hoffte 1902, dass es fünf Jahre später als Schande gelten würde, sich ein Modekleid vom Schneider machen zu lassen.¹⁶⁸ Eine solch negative Reputation des Schneiderei-Gewerbes wurde von Künstlern geschürt,¹⁶⁹ verbreitete sich aber auch unter anderen VertreterInnen der Reformkleid-Bewegung und wurde zu einem zentralen Angriffspunkt der geltenden Verhältnisse innerhalb der Modebranche. Mehrere Kommentare beschuldigten die traditionellen Schneiderinnen, die in französischen Modebildern gezeigten Modelle ohne Rücksicht auf die Persönlichkeit und Figur der späteren Trägerin auszuführen und so insgesamt die Tyrannie der Mode zu verkörpern. Die blinde Abhängigkeit der Kundinnen von ihren Schneiderinnen alter Schule galt der Reformkleid-Bewegung als Hindernis für eine flächendeckende Umstellung der Seh- und Kleidungsgewohnheiten.

Die beschriebenen Beschwerden machen deutlich, dass man sich einen neuen Frauentypus im Schneidereigewerbe erhoffte und gleich mehrere Kompetenzen erwartete: Neben der Erfahrung im Umgang mit Kundinnen wurden Geschmack, Bildung, anatomische Kenntnisse des Frauenkörpers, Erfindungsgabe sowie künstlerische Intuition und Feingefühl verlangt. Um technische Inkompétence auszuschließen, sollten die kunstgewerblich geschulten Frauen gleichzeitig in der Schneiderei überdurchschnittlich qualifiziert seien. Konkret wurde daher von Reformschneiderinnen oder von künstlerischen beziehungsweise kunstgewerblichen Schneiderinnen gesprochen, die als Bezeichnungen in dieser Arbeit beibehalten werden. Ein solches Rollenhybrid ergab sich aus der bereits von den Jugendstil-Künstlern formulierten Feststellung, dass den in der Schneiderei ausgebildeten Personen das Künstlerische fehlte und andersherum. Diese Erfahrung teilte eine Rezensentin der großen Kunstgewerbeschau „München 1908“, bei der alle praktischen Sphären des täglichen Lebens und damit auch Textilkunst präsentiert wurde.¹⁷⁰ Die ausgestellten Kleider repräsentierten die beiden Extreme für Vorschläge erneuerter Frauenkleidung dieser Jahre, die die Rezensentin auf der einen Seite mit „Maskerade“, auf der anderen mit „Sack“ bezeichnete. Während sich also die Künstlerkleider extravagant, unpraktischen

¹⁶⁸ BAHR 1902, S. 665. Bahr trug wie beispielsweise Gustav Klimt im Alltag einen Kittel statt eines Anzugs und bekannte sich so zur Reformbewegung.

¹⁶⁹ Dazu Kap. 3.1.

¹⁷⁰ BRAUN 1908, S. 78-79. Die vom Bayerischen Kunstgewerbeverein herausgegebene Zeitschrift *Kunst und Handwerk* widmete der Ausstellung über mehrere Hefte der Jahre 1907/08 Aufsätze, die die Vorgeschichte und verschiedenen Sektionen der Ausstellung behandelten.

„Schleppgewandungen“¹⁷¹ annäherten, ernteten die formlosen, an einen Morgenmantel erinnernden Reformkleider ebenso wenig Zustimmung. Diese fehlende Verbindung von Ästhetik, Hygiene und Technik monierte Emmy Schoch mehrfach in Vorträgen der Jahre 1908 bis 1910:

„Künstlergewand und Reformkleid standen damals als zwei Typen schroff einander gegenüber. Was diesen beiden fehlte, und was ihren Erfolg hinderte, war ihre mangelhafte Technik. Erst die Entwicklung zum Kunsthhandwerk, das heißt die Verbindung der Kunst und der Kenntnis vom Bau des menschlichen Körpers mit dem technischen Können des erlerten Handwerks haben die neue Frauenkleidung auf die richtigen Bahnen gebracht.“¹⁷²

Das Profil der Reformschneiderinnen bot demnach die idealen Voraussetzungen, um theoretische Schönheit und praktische Zweckmäßigkeit zu kombinieren und die bisherigen Fehler und Zweifel am breiten Erfolg des Reformkleids aufzulösen.

1911 zählte Else Wirminghaus in ihrem Buch diejenigen Reformschneiderinnen auf, denen die rasche Weiterbildung der Reformkleidung zu verdanken war:¹⁷³ Dazu gehörten beispielsweise in Berlin Fia Wille, Lisbet Maas, Hedwig Buschmann und Elisabeth Viertel, in Karlsruhe Emmy Schoch, in München Wanda von Cranach, Julie Lorenz und Marie Pose sowie in Stuttgart Else Raydt. Insgesamt lassen sich für den Zeitraum zwischen 1900 und 1914 anhand von Ausstellungsrezensionen in kunstgewerblichen Zeitschriften und Annoncen in der Zeitschrift *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* mindestens 70 von Frauen geführte, auf Reformkleider spezialisierte Ateliers in Deutschland festmachen (Anhang 1). Von ihnen wurden regelmäßig Modelle in der Vereinszeitschrift reproduziert und detaillierte Beschreibungen des Schnittes und des Materials sowie Preisangaben beigelegt. Die höchste Dichte an Reformkleid-Ateliers lässt sich in den Metropolen Berlin und München feststellen, in denen zeitgleich die sezessionistische Kunstszene aufblühte. Neben den Inhaberinnen von eigenen Werkstätten traten im selben Zeitraum auch anderweitig kunstgewerblich arbeitende Frauen zeitweilig als Entwerferinnen für Reformmode auf. Dazu zählten einige der ersten Designerinnen der Deutschen Werkstätten Hellerau wie Clara Möller-

¹⁷¹ Helene Lange beschrieb 1903 die Gefahr, dass man „auf der einen Seite unter künstlerischem Einfluss zu unpraktischen sezessionistischen Schleppgewandungen, auf der anderen Seite zu karikierten Sportkitteln kommen könnte, die den Ruf des [mangelhaften] Reformkleids rechtfertigen würden“ (zitiert aus: LEIPZIGER ILLUSTRIERTE 1903, S. 49). Zur Problematik der Künstlerkleider siehe genauer Kap. 3.2.

¹⁷² Emmy Schoch in einem Vortrag in Köln anlässlich einer Reise am Niederrhein im Zeitraum 11.10.-18.10.1908, zitiert aus der *Badischen Presse* vom 02.11.1908, S. 4.

¹⁷³ WIRMINGHAUS 1911, S. 34. In der *Badischen Presse* vom 10.10.1911, S. 2 werden ebenfalls die bekanntesten tonangebenden, von Frauen geleiteten Werkstätten genannt. Die Nennung deckt sich mit den bei Wirminghaus erwähnten Namen.

Coburg, Margarete Junge und Gertrud Kleinheimpel, die als Lehrerin der Bielefelder Kunstgewerbeschule ab 1907 mehrere Mode-Entwürfe anfertigte.¹⁷⁴

Ähnlich wie Emmy Schoch, deren Wirken im vierten Kapitel eingehend dargestellt wird, sind viele ihrer Kolleginnen als Gestalterinnen und Inhaberinnen erfolgreicher Ateliers weitestgehend unbekannt. Die Biografien dieser exemplarisch genannten Persönlichkeiten lassen sich heute schwer rekonstruieren, sodass die lückenlose Abbildung der künstlerischen Schneiderinnen und ihres Wirkens in diesem Rahmen nicht gewährleistet werden kann. Vereinzelt werden in Ausgaben der *Neuen Frauenkleidung und Frauenkultur* ab 1911 bestimmte Ateliers durch eine Serie von Bildern hervorgehoben, die sich auf Modelle aus der entsprechenden Werkstätte konzentrierte.¹⁷⁵ Dadurch sollten die Leserinnen mit der Eigenart und dem Stil der deutschen Kleiderkünstlerinnen vertraut gemacht werden. Die Portrait-Fotografien, auf denen sie ihre eigenen Entwürfe tragen, verliehen den Schneiderinnen ein Gesicht (Abb. 3,4,5,6). Wenn Yuniya Kawamura bei ihrer Analyse des modernen Mode-Systems davon spricht, dass DesignerInnen die Mode personifizieren,¹⁷⁶ wird dies an solchen Prozessen bereits innerhalb des Systems Reformkleid deutlich. Im *Berliner Tageblatt* wurde 1904 bemerkt, dass nur solche Frauen, die sich selbst mit geringen Mitteln originell und modern kleideten, glänzende Resultate in der Reformkleid-Bewegung erzielen könnten.¹⁷⁷ Die Präsentation der Werkstätten-Leiterinnen als Mannequins für ihre eigenen Entwürfe war demnach ein nicht zu verachtender Erfolgsfaktor.

Beispielhaft seien an dieser Stelle die beruflichen Hintergründe von Reformschneiderinnen herausgegriffen, von denen einige eine künstlerische Vorbildung oder Lehrtätigkeit in diversen kunstgewerblichen Bereichen während oder nach der Reform-Bewegung verbindet. Nicht für alle kann dezidiert eine Ausbildung zur Schneiderin nachgewiesen werden, praktische Kenntnisse in der Näherei sind in dieser Generation allerdings als selbstverständlich anzusehen. Die Gründung einer Werkstatt für neue Frauenkleidung (häufig mit dem Zusatz künstlerische Stickerei) zählte oftmals zur

¹⁷⁴ BERGER 2018b, S. 50-52. Zeichnungen zu Kleiderentwürfen (sowie Nachzeichnungen historischer Kleidung und Studien zu modischen Figurinen) von Gertrud Kleinheimpel (1875-1948) aus der Sammlung Sattler sind erstmals in SCHWEYNOCHE 2019 veröffentlicht. Die Zeichnungen belegen, dass sich Kleinheimpel neben dem Möbeldesign vor allem mit der Damenmode der 1920er Jahre beschäftigte. Ihr Bezug zur Reformkleid-Bewegung besteht hauptsächlich in dem von ihr und Margarete Junge ausgestellten Straßenkleid für den Verein zur Verbesserung der Frauenkleidung bei der „Internationalen Kunstausstellung“ in Dresden 1901.

¹⁷⁵ Dazu gehören die Werkstätten von E. Veil-von Neander (München) in NFFK 1911/6, Emmy Schoch in NFFK 1911/8, Marie Pose (München) in NFFK 1911/10, Elisabeth Viertel (Berlin) in NFFK 1912/3 und Hedwig Ucko (Berlin) in NFFK 1912/7.

¹⁷⁶ KAWAMURA 2005, S. 57.

¹⁷⁷ SCHULTZE-BRÜCK 1904.

frühen Phase in der nachfolgenden kunstgewerblichen Karriere. Ein Beispiel hierfür ist Else Raydt (1883–1931), die zunächst in Stuttgart ein Atelier führte und 1915 dem Ruf nach Magdeburg an die Kunstgewerbe- und Handwerkerschule folgte, um dort die deutschlandweit erste Modeklasse an einer Kunstschule zu leiten. Raydt formulierte das Ziel dieser Modeklasse vor allem darin, dem Schneiderinnengewerbe eine künstlerische Fortbildungsmöglichkeit zu bieten.¹⁷⁸ Sie behielt ihr Amt in Magdeburg bis zu ihrem Tod 1931.

Raydts Hintergrund als Illustratorin und Kunstmalerin wird in einigen undatierten Entwurfs-Zeichnungen augenscheinlich, die sich in den Sammlungen der Kunstmuseen Krefeld befinden.¹⁷⁹ Die mit Bleistift, Tusche und/oder Aquarell ausgeführten Zeichnungen sind teilweise signiert, mit schriftlichen Angaben zu Farben und Stoffen für die Kleider und seltener auch mit kleineren Zeichnungen einer Rückansicht versehen. Die Posen der gezeichneten Frauen, die seitlich an sich herabblicken, fast tänzelnd einen Arm heben oder in die Seite stützen, konzentrieren sich ganz auf Anmut und Eleganz. Die Kleidertypen variieren vom Haus- bis zum Ballkleid, die meisten nähern sich der Form des Empire- oder des Prinzesskleids an und erinnern wegen ihrer Schleppen, den schweren Samtstoffen und vor allem der Ornamentik am ehesten an Künstlerkleider im Stil von Alfred Mohrbutter. Damit liegt die Entstehung der Entwürfe in Raydts Stuttgarter Zeit vor 1915 nahe. Einige der Krefelder Zeichnungen erweisen sich als Vorlage zu sechs von Raydt in Stuttgart ausgestellten Kleidern des Jahres 1905, deren Fotografien in den *Stuttgarter Mitteilungen für Kunst und Gewerbe* abgebildet sind (Abb. 7,8).¹⁸⁰ So können diese Zeichnungen sicher auf die Zeit vor 1905 datiert werden.

Auch Else Raydts Stuttgarter Kollegin Anna Eichler war als Lehrerin tätig und arbeitete an der örtlichen Frauenarbeitsschule.¹⁸¹ Ihre Ausbildung in der Malerei, in der

¹⁷⁸ Vgl. RAYDT 1917, S. 361. Raydt erläuterte hierin die Bestandteile der Ausbildung und betonte den künstlerischen Standpunkt ihrer Fachklasse: „Die Handwerkerin lernt mit dem Künstlerauge sehen, befreit sich von manchem herkömmlichen Vorurteil und wird zu schöpferischem Wirken angeregt.“

¹⁷⁹ Das Konvolut gelangte 1923 als Teil des Bestandes des Deutschen Museums für Kunst und Handel in das Kaiser Wilhelm Museum. Vier der Zeichnungen sind in EWERS-SCHULTZ/HOLZHEY 2018 abgebildet. Magdalena Holzhey stellte mir freundlicherweise eine bebilderte Liste mit den entsprechenden Beständen, insgesamt 55 Zeichnungen (Inv.-Nr. GS 1984/6559-6614), von Else Raydt zur Verfügung.

¹⁸⁰ Eindeutige Vergleiche lassen sich zu zwei Zeichnungen ziehen: Die Zeichnung eines Kleids „aus dunklem Sammet“ (Bleistift, Tusche, Deckweiß auf Karton, 29,9 x 21,7 cm), Kunstmuseen Krefeld, Inv.-Nr. GS 1984/6568 deckt sich mit dem ausgestellten schwarzen Samtkleid (Abb. 7). Das weiße Leinenkleid (Abb. 8) deckt sich außerdem mit der Zeichnung eines Straßenkleids in Kombination mit einem Hut (Bleistift, Tusche, Wasserfarben auf Karton, 34,2 x 16,7 cm), Kunstmuseen Krefeld, Inv.-Nr. GS 1984/6580.

¹⁸¹ 1905 wird bei einem Woll- und einem Tuchkleid aus Eichlers Hand, die auf Stuttgarter „Ausstellung für gesundheitliche und künstlerische Kleidung“ gezeigt wurden, ihre Position als Zeichenlehrerin der Stuttgarter Frauenarbeitsschule erwähnt.

Stickerei und im Zeichnen ermöglichte es Raydt und Eichler, sowohl den Entwurf als auch die Ausführung ihrer Ideen selbst zu übernehmen. Bei der „Werkstatt für naturgemäße Frauenkleidung und kunstgewerbliche Arbeiten“, das von Julie Lorenz und Marie Pose zunächst gemeinschaftlich in München geführt wurde, gab es zu Beginn hingegen eine klare Aufgabenverteilung: Marie Pose führte die Kleider aus, die Julie Lorenz entworfen hatte. Offensichtlich war diese Kooperation aber nicht dringend notwendig: Das 1905 gegründete Atelier in der Theresienstraße wurde später von Pose allein übernommen, Lorenz gründete ein eigenes in der Augustenstraße. In der *Neuen Frauenkleidung und Frauenkultur* wird 1911 über Marie Poses Werkstätte anerkennend berichtet, dass die gesamte Ausschmückung der Kleider im Hause fertiggestellt werde und die Künstlerin in der Lage sei, die Ausgestaltung ihrer individuellen Entwürfe vollständig zu leiten.¹⁸²

Elisabeth Viertel, eine der ersten Vorkämpferinnen für verbesserte Frauenkleidung, begann ihre Tätigkeit 1903 zunächst als Industrielehrerin in Göttingen. Um ihre Ideen für Kleidung praktisch verwirklichen zu können, gründete sie vier Jahre später eine Werkstatt in Berlin Steglitz.¹⁸³ Wie auch Emmy Schoch wollte sie Frauen in der Anfertigung ihrer Garderobe unterrichten und professionell ausbilden und gliederte zu diesem Zweck ihrer Werkstatt eine Schule an. Da in diesen Jahren viele Schneiderei-Fachverbände dem „Dilettantismus“ im Sinne laienhafter Arbeit entgegenwirken wollten, erschienen solche Ausbildungsmöglichkeiten auch für Frauen, die lediglich für ihren eigenen Haushalt schneidern wollten, besonders wertvoll. Das Engagement in Bezug auf eine gründliche Vorbildung für einen späteren Beruf – ein wesentlicher Punkt in der sogenannten Frauenfrage – bildete auch den Antrieb für Marianne Steffenhagen.¹⁸⁴ Mit diesem Hintergrund und mit einem kunstgewerblichen Studium gründete sie 1908 in Berlin ihre „Werkstatt für künstlerische deutsche Frauenkleidung“. Else Wirminghaus, die selbst nicht praktisch tätig wurde, band Reformschneiderinnen in die Vorstandstätigkeit des Kölner Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung ein und ließ in der Vereinszeitschrift auch schneidertechnische Fragen behandeln.¹⁸⁵ Seit 1906 hielten immer mehr Atelier-Inhaberinnen Vorträge und nahmen damit aktiv als Wortführerinnen am Diskurs teil. Eine Pionierin dieser Praxis war Emmy Schoch, die

¹⁸² O.V. („Kleider von Marie Pose, München“) 1911, S. 90.

¹⁸³ O.V. („Von Elisabeth Viertels Tätigkeit“) 1912.

¹⁸⁴ Steffenhagen hielt am 30.11.1898 in Kiel einen Vortrag mit dem Titel „Frauenfrage und Frauenbewegung“.

¹⁸⁵ OBER 2005, S. 39-40. Bei den Schneiderinnen im Vereins-Vorsitz handelte es sich um Margarete Buschhausen und Maria Thierbach, die beide in Köln Ateliers betrieben.

ab 1905 regelmäßig als Referentin auftrat und damit weitere Kolleginnen motivierte.¹⁸⁶ Mit ihrer praktischen Erfahrung in eigenen Werkstätten traten Reformschneiderinnen vehement dem Vorwurf des „Doktrinarismus“ entgegen, die neue Kleidung der Frauenwelt käme allein aus den Studierstuben der Akademiker und würde den Konsumentinnen aufgedrängt.¹⁸⁷ Praktische Anregungen zur Fertigung und Beschaffung der Reformkleidung boten Schriften der Reformschneiderinnen Doris Kiesewetter und Hermine Steffahny, die ein Atelier in Berlin Charlottenburg führten. 1904 veröffentlichten sie eine Sammlung von Entwürfen einiger Berliner Ateliers mit dem Titel „Die deutsche Frauenkleidung“¹⁸⁸, es folgte eine praktische Handhabe mit Schnittübersichten für Babykleidung. 1903 hatte Kiesewetter bereits drei Bände eines sogenannten „Reformmodenalbuns“ herausgebracht, in dem 80 Kleider-Modelle sowie eine genaue Anleitung zur Selbstanfertigung enthalten waren.¹⁸⁹ Das 1905 erschienene „große Handarbeitsbuch“ von Hermine Steffahny befand sich wiederum in Emmy Schochs literarischem Besitz und zeugt davon, dass Schoch sich mit den praktischen Ratschlägen ihrer Berliner Kolleginnen auseinandersetzte.

Zu bemerken ist an dieser Stelle, dass nicht alle an der Reformkleid-Bewegung beteiligten Kunstgewerblerinnen automatisch den Idealen einer künstlerischen Schneiderin entsprachen und nicht alle von Frauen erdachten Kleider emanzipatorisch-praktische Grundsätze erfüllten. Eine von der Vereinszeitschrift ausgeklammerte Atelier-Leiterin war Margarethe von Brauchitsch (1865–1957), die sich später vor allem als Mitbegründerin des Deutschen Werkbunds einen Namen machte, wo sie im Fachausschuss für Textil- und Bekleidungsgewerbe tätig war. Sie unterscheidet sich von den oben aufgeführten Reformschneiderinnen wegen ihrer Nähe zu den männlichen Künstlerkollegen, die sie eher der Gruppe um Henry van de Velde zugehörig machte. Ihre künstlerische Ausbildung hatte von Brauchitsch bei Max Klinger in Leipzig begonnen, woraufhin sie ab 1895 in Halle die Leitung einer Malschule übernahm und sich fortan

¹⁸⁶ Vgl. dazu auch ANTHONY 1915, S. 59: „One of the earliest adventurers into the untried field was Emmy Schoch, who was inspired by M. Pochhammer to adopt as her career the introduction of the reform dress. As a lecturer and as a crafts woman, Frau Schoch's services to the movement have been invaluable.“

¹⁸⁷ So äußerte sich der Kunsthistoriker und Museumsdirektor Dr. Karl Woermann 1903 in der Rundfrage der *Leipziger Illustrirten*, S. 84. Auch Hermann Bahr stellte ein rein theoretisches Ersinnen in Frage: „Es ist darum wohl auch falsch, ein ‚Reformkleid‘ auszusinnen und aufzuzeichnen, das ja wieder nur ‚abstract‘ sein kann, während es doch gilt, für jeden Menschen sein Kleid zu finden [...]“, aus: „Zur Reform der Tracht“ (BAHR 1902, S. 665).

¹⁸⁸ KIESEWETTER/STEFFAHNY 1904.

¹⁸⁹ KIESEWETTER 1903. Emmy Schoch war mit dem Reform-Modenalbum und den darin gezeigten Schnitten vertraut (vgl. SCHOCK 1905b).

der dekorativen Stickerei zuwandte.¹⁹⁰ In der 1900 organisierten, ersten Ausstellung von Künstlerkleidern in Krefeld war sie neben Maria van de Velde die einzige beteiligte Frau. Ihr dort ausgestelltes bodenlanges Abendkleid stammte von dem Damenatelier für ornamentales Entwerfen, das sie für die „Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk“ in München führte. Der Name des Ateliers legt bereits die für das Künstlerkleid typische Aufgabensplittung im Schöpfungsprozess nahe: Ausgeführt wurden von Brauchitschs Entwürfe von externen Schneider-Ateliers.¹⁹¹ Ihre Arbeit für Krefeld wurde wie die von Mohrbutter und van de Velde vonseiten der Reformerinnen wegen ihrer Konzentration auf die den Frauenkörper bedeckenden Besätze kritisiert.¹⁹² In der Folgezeit reüssierte Margarethe von Brauchitsch eher in der Maschinen-Stickerei für Gebrauchsgegenstände der Wohnkultur wie etwa Kissen und Tischdecken. Nur drei weitere Kleider-Entwürfe von ihr sind bekannt beziehungsweise veröffentlicht,¹⁹³ sodass die Beschäftigung mit kompletten Kleidungsentwürfen ihr mehr als kurzzeitiges Experimentierfeld diente. Alle ihre Modelle wurden auf Fotografien von ihr persönlich mit unkonventioneller Kurzhaarfrisur präsentiert. Auffällig sind zudem die weit geschnittenen, lose den Körper umhüllenden Röcke, die im Kontrast zu den stark gemusterten Oberteilen stehen und laut Brigitte Stamm „,eklektizistischem Formengut verhaftet bleib[en]“.¹⁹⁴

Einer solchen Orientierung an den dekorativen Prinzipien der Künstlerkleider ist auch die Künstlerin Else Oppler (nach Heirat Oppler-Legband) zuzuordnen, die keine Schneider-Ausbildung absolvierte und sich als Schülerin von Henry van de Velde ebenfalls in dessen Bekanntenkreis bewegte.¹⁹⁵ Oppler konzentrierte sich bei einer von ihr kuratierten Ausstellung im Warenhaus Wertheim auf Fest- und Gesellschaftskleider, die die von den ReformerInnen abgelehnten, für überflüssig befundenen Zier-Elemente wie Rüschen, Volants, Fransen und Schleifen beibehielten und damit eher

¹⁹⁰ Eine Kurzbiographie zu Margarete von Brauchitsch ist in BEYERLE/NĚMEČKOVÁ/SCHEFFLER 2018, S. 183 integriert, zu ihrem Wirken siehe außerdem WIEBER 2022, S. 25-56.

¹⁹¹ Im „Album moderner, nach Künstlerentwürfen ausgeführter Damenkleider“ (VAN DE VELDE (MARIA) 1900) sind zwei Kleider von Margarete von Brauchitsch abgebildet, das Krefelder Gesellschaftskleid und ein Strandkleid aus hellgrauem Wollstoff. Ersteres wurde von F. Hirschberg & Co (München), letzteres von Bokmann & Seranky (Halle a.S.) ausgeführt. Ihre Stickereien führte von Brauchitsch hingegen selbst aus, siehe dazu weiterführend WIEBER 2022, S. 36-46.

¹⁹² Vgl. BRUNS 1901, S. 476. Zur Kritik an der Krefelder Ausstellung siehe vertiefend Kap. 3.2.

¹⁹³ Dazu zählt ein Straßenkleid mit auffälligem Schillerkragen aus Spitze und Jäckchen, Abbildung in SCHULTZE-NAUMBURG 1903, S. 68/69.

¹⁹⁴ STAMM 1976, S. 59.

¹⁹⁵ Else Oppler war Schülerin von Henry van de Velde, Peter Behrens und Josef Hoffmann in Wien und übernahm 1904 die künstlerische Leitung der kunstgewerblichen Abteilung im Warenhaus Wertheim Berlin, das wiederum Kleider von Rudolf und Fia Wille vertrieb. Zu ihrer Biografie siehe PESE 2019. Dass Oppler bei textilen Arbeiten nur den Entwurf übernahm und die Ausführung an eine Werkstatt übergab, belegen Stickereien aus dem Jahr 1904, vgl. dazu die Angaben in RÉE 1904.

konservativen Kundinnen entgegenkamen (Abb. 9).¹⁹⁶ Kleider wie diese verdeutlichen, dass eine weibliche Beschäftigung mit der Erneuerung der Frauenkleidung nicht zwangsläufig eine Abkehr von stilisierenden Elementen der Belle Époque, etwa Raf-fungen und überladene Stoffbahnen, bedeutete. Sie dienten nach wie vor der weiblichen Repräsentation und blendeten die für die Reformkleid-Bewegung so zentralen Zwecke wie Berufstätigkeit und einen am Praktischen orientierten Alltag aus.

Die Schaffenszeit der Reformschneiderinnen lässt sich im Wesentlichen im Zeitraum zwischen 1905 und 1914 einordnen. Die *Illustrierte Frauenzeitung* stellte 1907 zufrieden fest:

„Die Entwürfe zu künstlerischen Frauenkleidern sind jetzt in den meisten Fällen von Frau enhand gemacht und mit feinem Gefühl verstanden es die Schöpferinnen, von der herrschenden Mode das Charakteristische und Schöne für das Reformkleid zu verwenden. [...] Die Leiterin einer Werkstatt für künstlerische Frauenkleidung [...] wird zunächst jeder einzelnen Individualität gerecht werden müssen, wenn sie wirklich Hervorragendes leisten will.“¹⁹⁷

Seit dem Erlass vom Juli 1911, der die Gleichberechtigung der Geschlechter im Schneidergewerbe bestimmt hatte, etablierten sich immer mehr Fachverbände selbständiger Schneiderinnen in großen deutschen Städten.¹⁹⁸ Durch die Vorführungen in den einzelnen Vereinen des Dachverbands zur Verbesserung der Frauenkleidung und größeren Ausstellungen fand ein regelmäßiger Austausch zwischen einigen der Reformschneiderinnen statt.¹⁹⁹ In deren Publikationen finden sich daher ähnlich lautende Leitsätze. So taucht etwa mehrfach das Motto „Eines schickt sich nicht für alle“ in Vorworten auf,²⁰⁰ das verdeutlichen soll, dass es bei der Fertigung der Kleider jeweils auf die individuelle Trägerin ankommt. Trotz dieser gemeinsamen Richtung agierten die Werkstätten insgesamt aber als konkurrierende Betriebe eigenständig und waren nur durch den Verband für Verbesserung der Frauenkleidung miteinander vernetzt.

¹⁹⁶ Unter der künstlerischen Leitung von Else Oppler veranstaltete das Warenhaus Wertheim eine „Ausstellung künstlerischer Frauen-Kleider“, um die Reformbestrebungen zu vermarkten. Hier wurden neben Modellen von Alfred Mohrbutter hauptsächlich die Entwürfe von Else Oppler gezeigt, vgl. Abbildungen in MUTHESIUS 1903, S. 446-456.

¹⁹⁷ O.V. („Die schaffende Frau“) 1907, S. 92.

¹⁹⁸ Vgl. o.V. („Zur Berufsorganisation im Schneiderinnengewerbe“) 1912. Im Münchner Verein für Verbesserung der Frauenkleidung war 1908 der Vorschlag gemacht worden, alle Kleiderkünstlerinnen sollten sich zusammenschließen und gemeinsam ausstellen – umgesetzt wurde der Vorschlag scheinbar nie.

¹⁹⁹ So findet sich bereits 1905 bei Ausstellungen in Berlin und Stuttgart, sowie 1907 in Breslau die Kombination Emmy Schoch, Hedwig Buschmann, Dories Kiesewetter und Julie Lorenz (mit Marie Pose).

²⁰⁰ Der Satz stammt ursprünglich aus dem Goethe-Gedicht „Beherzigung“ (1789). Vgl. z.B. Hermine Steffahny im Vorwort KIESEWETTER/STEFFAHNY 1904 und Emmy Schoch im Vorwort zu „Typenkleider“ (1913). Auch BERLEPSCH-VALENDAS 1903 verwendet diesen Ausspruch in seiner Argumentation. Ähnlich dazu: MUTHESIUS 1903, S. 20: Es handle sich darum, „dass die Schablonierung durchbrochen wird und jede Frau sich so kleidet, wie es ihre besondere Eigenart erfordert.“ STERN 1915 empfahl schließlich, das Goethe-Motto über die Tür einer Bekleidungswerkstatt zu schreiben.

Eine offizielle Allianz speziell der Reformschneiderinnen kam nie zustande, auch wenn der Wunsch nach „mehr Fühlung“ unter den deutschen Kleiderkünstlerinnen formuliert wurde.²⁰¹ Ein organisierter Zusammenschluss hätte die Entwicklung beschleunigen und Hindernisse vonseiten der Industrie ausmerzen können.²⁰²

3. Aufgabenverteilung bei der Verbreitung des deutschen Reformkleids

Die Aufgaben im System Reformkleid waren trotz eines klar übergeordneten Ziels, das vorherrschende Modediktat zu überwinden, breit gestreut. Denn nicht nur die Frauen als vermeintlich zentrale Zielgruppe mussten von einer natürlichen Erscheinung überzeugt werden, sondern auch die Männer, deren Wohlgefallen die früheren sinnlicheren Kleiderformen wecken sollten. In den ersten Jahren der Bewegung, die in Deutschland nach dem „Internationalen Kongreß für Frauenwerke und Frauenbestrebungen“ (19.–26. September 1896) zentral organisiert einsetzte, kam ÄrztInnen eine wichtige Rolle als glaubwürde Autorität zu. Sie sollten mit Argumenten aus der Hygiene Impulse für eine nachhaltige Veränderung der Art und Weise sich zu kleiden setzen.²⁰³ Ärztliche Appelle hinsichtlich physischer Schäden reichten allerdings nicht aus, um die Frauen von der durch das Korsett²⁰⁴ geformten, steifen S-förmigen Silhouette abzubringen. Bei denjenigen, die Schönheit über Gesundheit stellten, verlangte es nach einer Erziehung des Auges und der Gedanken, wie Margarete Pochhammer betonte.²⁰⁵ Personen mit Expertise im Bereich Medizin beteuerten zwar wiederholt, dass es bei reformierter Kleidung um die Wiederherstellung und nicht um die Beseitigung von Schönheit gehe, doch erst die Bemühungen der Jugendstil-Künstler vertieften die Wirkung dieser Ästhetik-These. Öffentlich wirksam agierten hier vor allem Henry van de Velde, Alfred Mohrbutter, Paul Schultze-Naumburg, Peter Behrens, Richard Riemerschmid und Hermann Widmer. Dank des künstlerischen Engagements gelang zwar der Zugang zu einer modisch anspruchsvollen Gruppe von Frauen aus elitären Kreisen, doch noch immer fehlten weibliche Erfahrungswerte und damit der Einsatz aus den eigenen Reihen. 1910 schrieb Else Wirminghaus rückblickend:

„So notwendig [...] die Ideen der Künstler und die Zustimmung der Ärzte der Vereinstätigkeit auch sein mochte, kam es den Vorkämpfern für die neue Frauenkleidung bald immer

²⁰¹ SANDER 1913.

²⁰² UCKO 1914, S. 31.

²⁰³ Maßgeblich aus medizinischer Sicht waren Schriften von Gustav Jäger, Otto Neustätter, Heinrich Lahmann und Carl Heinrich Stratz, dessen Buch bis 1913 in 22 Auflagen erschien (vgl. NEUSTÄTTER 1903/LAHMANN 1903/STRATZ 1904).

²⁰⁴ Der Begriff Korsett löste ab etwa 1810 die Bezeichnung Schnürbrust oder Mieder, welches im engeren Sinne heute ein am Oberkörper anliegendes Kleidungsstück meint, ab. Zur Geschichte des Korsets, bei dem hinsichtlich seiner Form dezidierte Differenzierung nötig ist, siehe BARBE 2012. Zur Rezeption des Korsets während der Reformkleid-Bewegung siehe auch Kap. 5.3.

²⁰⁵ POCHHAMMER 1905, S. 188.

stärker zum Bewusstsein, dass in dieser ausschließlichen Frauensache die Selbsthilfe der Frau auch die treibende Kraft werden müsse. Ihre Aufgabe war es, alle Anregungen, die ihr von künstlerischer und wissenschaftlicher Seite geboten wurden, zu verarbeiten und dem eigenen praktischen Bedürfnis anzupassen.“²⁰⁶

Die Skepsis bezüglich einer Einmischung der Männer in ein weibliches Thema mit intimem Bezug zum Frauenkörper bedingte ein Metadiskurs, dem die Distanz zwischen den Geschlechtern im Kontext der erstarkenden Frauenbewegung zugrunde lag. Soziologen wie Thorstein Veblen und wenig später Werner Sombart waren der Auffassung, dass luxuriöse Mode für Frauen wegen ihrer geschlechtlichen Eigenart weit mehr ein Symbol ihres seelischen Wesens sei als für den Mann.²⁰⁷ Neben einer rechtlichen Angleichung war die äußerliche Differenzierung der Geschlechter um 1900 als Leitbild noch dringlich erwünscht, wie aus dem Vortrag der Frauenrechtlerin Sera Prölss zur Verbindung von Frauenemanzipation und Frauenkleidung auf dem Berliner Frauenkongress 1896 hervorgeht. Prölss war der Meinung, die Frau dürfe nicht einfach männliche Mode nachahmen und damit ihr eigenes Geschlecht verleugnen.²⁰⁸ Die Hose wurde somit innerhalb der Konferenz, die den Grundstein für den Reformkleiderverband legte, kategorisch abgelehnt. Diese durch Kleidung ausgedrückte Abgrenzung barg allerdings die Gefahr, in der vestimentären Dichotomie von weiblicher Opulenz und männlicher Schlichtheit stecken zu bleiben und damit auch die ideelle Ungleichheit in Bezug auf Rechte und Chancen zu vertiefen. In einem Aufsatz in der *Neuen Frauenkleidung und Frauenkultur* wurde 1912 indes von einem Mann die Frage aufgeworfen, ob die ethisch minderwertige Frauenkleidung ihre Ursache in dem ungesunden Verhältnis der Geschlechter habe.²⁰⁹ Da dieses vor allem auf der mangelnden Achtung des Mannes vor der Frau gründe, wurde damit die prekäre Schuldfrage des anderen Geschlechts für eine suppressive Frauenmode gestellt, die den Alltag aufgrund ihres Gewichts und ihrer einengenden Steifheit erschwerte. Geschlechtlich konstruierte Denkmodelle hatten auch Auswirkung auf die gestalterischen Absichten von

²⁰⁶ WIRMINGHAUS 1910, S. 67-68.

²⁰⁷ Vgl. dazu auch die Theorie vom „psychophysischen Parallelismus“ bei GÜNTHER 1912.

²⁰⁸ PRÖLSS 1897, S. 359. Am 22.09.1896 referierte Sera Prölss (in alter Schreibweise Proellß), die der Rechtskommission des Vereins „Frauenwohl“ angehörte, neben Karl Spener bei der Sektionssitzung „Reform der Kleidung“. Anders als Prölss argumentierten US-amerikanische Frauenrechtlerinnen um 1850: So sagte Helena Marie Webers in ihrer Befürwortung des weiblichen Hosenkostüms, dass die Natur nie beabsichtigt habe, die Geschlechter durch Kleidung zu unterscheiden, vgl. dazu WOLTER 1994, S. 58. Wie die weibliche Kleidung die männliche ab dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts „absorbierte“, zeigte BARTHES 1985, S. 263.

²⁰⁹ GÜNTHER 1912, S. 28. Günther erwähnt hier die Frauenkleidung als Symbol der Frau als „bloßes Geschlechts- und Gattungswesen“ und deren Aufgabe den „physisch-geschlechtlichen Reiz“ zu erhöhen.

Künstlerkleidern aus männlicher Hand, wie Christina Threuter feststellte.²¹⁰ Neben der von van de Velde schriftlich postulierten Einschränkungen für das individuelle Erscheinungsbild der Frau im öffentlichen Raum stellen die folgenden Kapitel weitere Probleme der Künstlerkleider heraus.

Vor diesem zeitgeschichtlichen Hintergrund erweisen sich Gender-Konzepte als schlüssige Grundlage, um spezifisch weibliche Ansätze zur neuen Frauenkleidung getrennt von den männlichen zu betrachten. Die Reformkleid-Bewegung ist dabei ein besonders aufschlussreicher Untersuchungsgegenstand, weil sich hier zeitgleich männliche und weibliche KünstlerInnen mit demselben Objekt befassten und mit wechselnden Schwerpunkten auf körperlicher Empfindung und gestalterischen Prinzipien unterschiedliche Vorgehensweisen vertraten. Zu beachten gilt, dass die hier zusammengefasste zeitgenössische Kritik an den Künstlerkleid-Entwürfen in einem eklatanten Missverhältnis zu ihrem heutigen Renommee steht, das die Einzelleistungen weiblicher Kolleginnen in den Schatten stellt. Die vorliegende Arbeit wertet das Intervenieren der Maler und Architekten als einen entscheidenden Faktor für die frühe Kritik an der Erneuerung der Frauenkleidung und folglich als ausschlaggebend, warum die Reformkleid-Bewegung wenig Durchschlagskraft als Massenphänomen besaß.

3.1 Männliche Theorie – weibliche Umsetzung

Die klare Trennung von geistigem Entwurf und handwerklicher Ausführung mit jeweils unterschiedlichem sozialem Prestige wird von der Kunstgeschichte seit der frühen Neuzeit etwa für den Bereich der Druckgrafik antizipiert.²¹¹ Derartige Rollenzuschreibungen zwischen ästhetischer Bildung und mechanischer Tätigkeit offenbaren sich spätestens seit dem 19. Jahrhundert im Kunsthandwerk, so auch in der Textilkunst. Bei Tapisserien etwa gab und gibt es noch immer eine arbeitsteilige Differenzierung mit der Konzeption durch meist männliche Künstler und der Ausführung durch

²¹⁰ Vgl. THREUTER 2001, S. 75-77. Threuter bezieht sich hier auf Georg Simmels und Henry van de Veldes Unterscheidung von privatem und öffentlichem Raum, nach der die Kleidung im Häuslichen die individuelle Weiblichkeit zum Ausdruck bringen soll, während das Kostüm auf der Straße verallgemeinern solle. Der Künstler weise gewissermaßen durch seine gestalterische Kompetenz das zwiespältige und Fortschritt hemmende Weibliche in seine Schranken, indem er durch die neue, standardisierte Bekleidung die Sexualität der Frau im öffentlichen Raum zu kontrollieren vermag. Zu den Wurzeln dieser Diskussionslinien siehe ACKERMANN 2009.

²¹¹ Stellvertretend steht hierfür ein Holzschnitt aus dem „Ständebuch“ von Jost Amman aus dem Jahr 1568, der dem Reißer als Entwerfer den Formschneider als umsetzenden Handwerker gegenüberstellt. Neben der aufrechten Haltung des Reißers wird die zur *inventio* notwendige Inspirationsquelle durch ein offenes Fenster im Bild deutlich demonstriert. Im Gegensatz dazu sitzt der Handwerker im kargen Raum vor dem geschlossenen Fenster gebückt an seinem Schreibtisch.

meist weibliche Weberinnen.²¹² Im Kontext der französischen Manufakturen lassen sich allerdings zahlreiche Beispiele finden, die den Entstehungsprozess einer Tapisserie als fruchtbare Kooperation der Schaffenden erkennen und den HandwerkerInnen eine entscheidende Bedeutung zukommen lässt.²¹³ Auf Grundlage ihres Fachwissens gaben sie oftmals Impulse, die die finale Form in bedeutender Weise prägten. Einen ähnlichen Eindruck erhält man von der modernen Modebranche, wenn Christian Dior in seiner Autobiografie anerkennend über die Schneiderinnen und Näherinnen seines Hauses schrieb: „Die Ateliers entziffern Hieroglyphen.“²¹⁴ Er meinte damit, dass sie seine gezeichneten Ideen verstanden und interpretierten, seinen Wünschen also dreidimensionale Gestalt verliehen. Diametral zu solcher Honorierung bekamen die ausführenden Kräfte großer Modehäuser in der öffentlichen Wahrnehmung kaum je ein Gesicht. Eine Ausnahme bildet das 2008 erschienene Editorial der amerikanischen *Vogue*, in dem der Modefotograf Patrick Demarchelier die „tailors and dressmakers“ von *Dior* in Szene setzte.²¹⁵ Zehn Frauen und zwei Männer mit weißen Kitteln reihen sich auf der ersten Fotografie in der Pariser Avenue Montaigne neben unfertigen Kleidern und einem Model auf. Am Körper tragen sie Attribute, die ihren Beruf kennzeichnen: Maßbänder, Nadelkissen und kleine Taschen mit Scheren und Nadeln. Die Foto-Reihe inszeniert die überwiegend weiblichen Näherinnen und Schneiderinnen als ausdruckslose Staffagefiguren, die einem luxuriös gekleideten Model gegenüberstehen und mit der kreativen Vision kontrastierend als Vertreterinnen der realen ArbeiterInnenwelt erscheinen.

Besonders die erstarkende Position des Kunstgewerbes führte um 1900 dazu, dass den einen Entwurf umsetzenden Schritten mehr Gewicht beigemessen wurde. Das demonstriert ein Artikel des Schweizer Architekten Hans Eduard von Berlepsch-Valendas im *Kunstgewerbeblatt* 1898, der als Schüler Gottfried Sempers mit dessen Gedanken um die Textilkunst vertraut war. Semper betrachtete diese in einem evolutionsgeschichtlichen Ansatz als eine der ältesten Kulturleistungen, mehr noch als den Beginn künstlerischer Produktion schlechthin.²¹⁶ Berlepschs Aufsatz verweist auf die

²¹² Um den konkreten Arbeitsanteil der Frauen bei der Tapisserie-Herstellung zu markieren, muss zwischen den Produktionsorten unterschieden werden, vgl. dazu KRAMER-EGGHART 1989.

²¹³ KAMINSKI 2018, S. 36.

²¹⁴ DIOR 2016 (1956), S. 107.

²¹⁵ BOWLES 2008. Demarchelier fotografierte neben *Dior* auch die Ateliers anderer Pariser Couture-Häuser.

²¹⁶ SEMPER 1860. Unter dem Begriff „Textrin“ stellte Semper etymologische Zusammenhänge zwischen Elementen der textilen Künste und der Architektur her, etwa „Wand“ und „Gewand“. Ausgehend von Grundgedanken zum Material und der daraus folgenden Funktion definierte Semper das Ornament als „Flächenverzierung“.

Kenntnis von Stoffen, ihren konstruktiven Eigenschaften und ihrer technischen Behandlung als selbstverständliche Grundbedingung für eine Zeichnung, die für die Ausführung eines kunstgewerblichen Gegenstands bestimmt ist.²¹⁷ Die meisten Künstler seien nicht gleichzeitig auch Praktiker und stünden so der Werkstattosphäre fremd gegenüber. Abschließend bemerkt Berlepsch: „Einfälle beleben eine Bewegung, aber sie geben ihr noch keine Basis. Eine solche wird nur durch lange, gleichmäßig ernste Arbeit geschaffen. Fehlt diese, dann bekommt das Ganze lediglich den Anstrich einer Laune [...].“²¹⁸

Werden Berlepschs Überlegungen auf das Entwerfen von Frauenkleidern transferiert, rücken sowohl die Kenntnisse von der Materialität von Stoffen und Besatz-Artikeln als auch über die Anatomie des Frauenkörpers in den Blickpunkt. Berlepsch beteiligte sich 1903 selbst an einer Rundfrage zum Thema Reformkleidung und wunderte sich darüber, dass bei diesen Bestrebungen überall Männer in den „Aktionskomitees“ seien, obwohl die weibliche Welt eigentlich selbst „ihr ureigenstes Gebiet“ gründlicher beachten sollte.²¹⁹ Er fürchtete daher eine Menge „theoretischer Eintagsfliegen“ statt praktischer Gesichtspunkte. Auch der Jugendstil-Künstler Otto Eckmann vertrat diese Meinung und nannte die Kleid-Ideen der Künstler ohne technische Kenntnisse „Seifenblasen und Hirngespinste“.²²⁰ Um der Bewegung um die Erneuerung der Frauenkleidung Dauerhaftigkeit zu verleihen, bedurfte es somit mehr als nur impulsgebende Einfälle von künstlerischer Seite. Zunächst muss daher geklärt werden, wie männliche Künstler ihren Aufgabenbereich innerhalb der Reformkleid-Bewegung definierten und legitimierten.

Laut Alfred Mohrbutter hätten sich Künstler schon lange mit Frauenkleidung beschäftigt, nur die fehlende Kenntnis des Materials und die „Furcht vor den geheimen Künsten der Schneiderei“ hätten sie bisher davon abgehalten, Dauerhaftes zu erschaffen.²²¹ Der Maler Hermann Widmer sprach im Rahmen einer Hamburger Ausstellung von Reformkleidung im März 1904 vom „fehlenden künstlerischen Empfinden des

²¹⁷ BERLEPSCH-VALENDAS 1898, S. 94.

²¹⁸ Ebd., S. 98.

²¹⁹ BERLEPSCH-VALENDAS 1903, S. 11.

²²⁰ „Wenn Künstler Kleiderreformer werden wollen, müssen sie [...] sich erst die eingehende Technik der Frauenkleidung, ihre Bearbeitung aneignen, einen geistigen Überblick sich verschaffen; sie müssen das reiche Material gründlich kennen, aus dem die Frauenkleidung sich zusammensetzt, weil aus diesem die Technik in ihrer ganzen Vielseitigkeit hervorgeht und weil die geistige Beherrschung der Technik ihrem Genie als Fundament dienen muss zur Realisierung der schöpferischen Gedanken. Ohne diese, durch nichts zu ersetzenken Kenntnisse, sind die Ideen Seifenblasen und Hirngespinste, unfruchtbar so lange, bis das Versäumte nachgeholt ist.“, zitiert aus: GRATZ 1904, S. 10.

²²¹ Vgl. MOHRBUTTER 1904, S. 10.

Schneiders“, der das Eingreifen der Künstler notwendig gemacht hätte.²²² Es soll also beiden Berufsständen an den Kompetenzen des jeweils anderen gemangelt haben. Die gestalterischen Ansätze für reformierte Kleider außerhalb ihres eigenen Wirkungskreises bezeichneten Künstler abfällig mit Begriffen wie „Gesundheitskleid“ oder „Sackkleid“ und verwiesen dabei auf fehlende Kenntnisse in der Ästhetik. Ausdrücklich bat Margarete Pochhammer daher öffentlich darum, Hohn und Spott zu unterlassen und forderte stattdessen Unterstützung von den Künstlern ein.²²³

Marginalisierungsstrategien bezüglich weiblicher Kompetenzen zeigen sich in der Argumentation Henry van de Veldes zur dekorativen Oberflächengestaltung: So könnten die Frauen zwar mit der rein handwerklichen Tätigkeit des Schneiderns fertig werden, hinsichtlich der geeigneten Ornamente hingegen würden sie Hilfe benötigen.²²⁴ Theodor Vischer hatte den Frauen bereits zwanzig Jahre zuvor nicht zugetraut, ihre Ziele in der Kleiderfrage alleine durchsetzen zu können und ihnen nahegelegt, sich mit Künstlern und Ärzten zu beraten.²²⁵ Das mag mit der zeitgenössischen Auffassung zusammenhängen, Frauen und deren künstlerische Betätigung als reine Imitation männlicher Kunst und als Dilettantismus abzutun.²²⁶ Damit bildete Vischer ein seit dem späten 18. Jahrhundert präsentes Theorem ab, das dem Mann die aktive Vorreiterrolle bezüglich gesellschaftlicher Veränderungen zuwies, während die Frau die Tendenz zur Passivität aufzeige und sich deshalb eher für reproduzierende Aufgaben eigne. Um 1900 finden Abhandlungen von Ärzten und Philosophen, die solche geschlechtlichen Unterschiede mit dem inferioren Entwicklungszustand der Frau scheinbar wissenschaftlich begründen, ihren Höhepunkt.²²⁷

Erste Versuche einer ästhetischen Veränderung der Kleidform durch männliche Künstler wurden schon in der Arts and Crafts-Bewegung an den (Ehe-)Partnerinnen erprobt, die mithilfe ihrer textilen Kenntnisse oft selbst letzte Hand anlegten. Im deutschsprachigen Raum ersannen Karl Wilhelm Diefenbach und sein „Jünger“ Fidus als Vertreter der bürgerlichen Lebensreform nicht nur für sich, sondern auch für ihre Frauen kuttenartige, korsettlose Gewänder.²²⁸ Für die kunstgewerbliche Reformkleid-Bewegung sind Emilie Flöge und Gustav Klimt zum populären Beispiel geworden, auch wenn es

²²² Zitiert nach *Neue Hamburger Zeitung*, 06.03.1904, S. 3.

²²³ POCHHAMMER 1902, S. 394.

²²⁴ VAN DE VELDE (HENRY) 1900, S. 32.

²²⁵ Vgl. VISCHER 1879, S. 45.

²²⁶ Zum „Problemfall Dilettantismus“ im weiblichen Kunstschaften siehe HERBER 2010, S. 47-49.

²²⁷ Dazu auch THREUTER 2001, S. 73-74.

²²⁸ Heinrich Pudor beschrieb in seiner Autobiografie (PUDOR 1939/40), dass er für seine Frau ein einfaches Reformkleid nach dem Vorbild Diefenbachs entworfen hatte. Zu Diefenbach und Fidus siehe WELSCH 2003, S. 27-29.

sich bei diesem Paar nach heutigem Kenntnisstand weniger um eine Liebesbeziehung als vielmehr um eine innige Freundschaft handelte. Flöge führte mit ihren beiden Schwestern einen 1904 gegründeten Modesalon, der von der Wiener Werkstätte eingerichtet worden war und sich gemäß dem Zeitgeist auch auf Reformkleidung spezialisierte.²²⁹ Bis heute ist sich die Forschung uneinig über die wechselseitige Bezugnahme und die Umstände einer Zusammenarbeit hinsichtlich des Textilen, auch weil von Emilie Flögés Seite keine Schriftquellen existieren. Anhand von Fotografien aus dem Atelier Madame D’Ora und denen von Gustav Klimt, die während mehrerer Sommerurlaube am Attersee entstanden, lassen sich heute lediglich Aussagen zu ihrer (modischen) Erscheinung treffen. Unklar bleibt indes, welchen konkreten Anteil Klimt an den Kleider-Entwürfen hatte, in denen Emilie Flöge auf neun Seiten in der 1906/07 erschienenen Ausgabe der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* posiert.²³⁰ Beschreibende oder erklärende Ausführungen dazu gibt es keine. Nur der kleingeschriebene Vermerk am unteren Rand „Gustav Klimt – Wien, sämtliche Kostüme ausgeführt im Atelier der Schwestern Pflüge [sic!] – Wien“ suggeriert, Klimt allein wäre der Kreateur der Kleider, während der falsch geschriebene Name von Emilie Flögés Salon nur als Ort der Umsetzung erwähnt wird. Auch wenn der Name Klimt in dieser Veröffentlichung dem Salon sicherlich zu mehr Bekanntheit verhelfen konnte, wurde hier für die Leserschaft erneut eine klar vom Geschlecht konstituierte Aufgabenverteilung suggeriert, in der der kreativ-entwerfende Anteil Emilie Flögés völlig unterging.

Auch der aktiven, künstlerischen Rolle von Anna Muthesius (1870–1961), Ehefrau von Hermann Muthesius, sowie derjenigen von Maria Sèthe (1867–1947) in der Ehe mit Henry van de Velde widmet die Forschung immer mehr Aufmerksamkeit.²³¹ Maria van de Veldes Kontakte nach England und ihre Beteiligung an der Einrichtung der gemeinsamen Häuser sind dabei ebenso von Belang wie ihre Mitarbeit an den ihrem Mann zugeschriebenen Kleider-Entwürfen. Obwohl die individuelle Zuschreibung der einzelnen Arbeitsschritte wie bei Klimt und Flöge aus heutiger Sicht schwierig zu rekonstruieren ist, kann festgehalten werden, dass Henry vorwiegend Dekore entwarf, während Maria in Zusammenarbeit mit einer Näherin die Ausführung der Besätze

²²⁹ Emilie Flöge ließ auch ihren persönlichen Siegelstempel von der Wiener Werkstätte ausführen und nahm im Gegenzug deren Schmuckstücke in Kommission. Vgl. TRETTER/WEINHÄUPL 2016.

²³⁰ *Deutsche Kunst und Dekoration* 1906/1907 (Band XIX), S. 65-73. Die Fotografien folgen (ohne einen dazugehörigen Textbeitrag) auf zwei Abdrucke von Klimts „Damenportraits“ und sind wie diese jeweils mit Klimts Monogramm versehen.

²³¹ Seit 2022 arbeitet Friederike Berger an ihrem Promotionsprojekt mit dem Arbeitstitel „Leben und Werk der Modedesignerin und -theoretikerin Anna Muthesius“.

übernahm.²³² Maria Sèthe beherrschte vielfältige textile Techniken, engagierte insbesondere für aufwendige Abendkleider aber externe, fachlich ausgebildete Helferinnen. Wie Ina Fleischmann-Heck feststellt, ist etwa bei einem 1896 entstandenen Teekleid deutlich der Unterschied zwischen der Vorlage und der verwirklichten Stickerei erkennbar, da Maria selbst die genaue Wiedergabe des Entwurfs in den Besätzen kein zwingendes Anliegen war.²³³ Ihr war bewusst, dass der schönste Entwurf nur eine „klägliche Sache“ bliebe, wenn nicht „das Genie des guten Zuschneiders“, der „vortrefflichen Näherin“ und die „Feenhände der *bonne couturière*“ am Werk sind.²³⁴ Wenn Christina Threuter in ihrem Aufsatz von 2001 die Frage erörtert, wie Maria Sèthe aus der Werk-Rezeption um Henry van de Velde ausgeschlossen werden konnte, dann impliziert das die generelle Frage der intransparenten (weiblichen) Mit-Autorenschaft solcher Künstlerkleider, die bis zur finalen Version durch viele Hände gingen. Daran knüpft sich die anfänglich schwierige Zusammenarbeit mit Schneider-Ateliers, deren Widerstand, Vorurteile und sogar Unfähigkeit Maria van de Velde im Zuge der Realisierung einer Künstlerkleid-Ausstellung 1900 beschrieb.²³⁵ Sie zeigte sich im Vorwort zur begleitenden Publikation, dem „Album moderner, nach Künstler-Entwürfen ausgeführter Damenkleider“, enttäuscht über die Umsetzung der Ideen in den Schneider-Ateliers und sah ihre künstlerischen Ansprüche nicht erfüllt. VertreterInnen der „Hohen Kunst“ rückten die Arbeit von SchneiderInnen und Stickerinnen vielfach ins schlechte Licht, sprachen ihnen Geschmack ab und bezeichneten sie in öffentlichen Schriften beispielsweise als „Künstler niedern Schlags“, die zahllose Unsinnigkeiten begingen und weibliche Formen ignorieren würden.²³⁶ Eine konstruktive Arbeitsatmosphäre auf Augenhöhe zwischen den entwerfenden Künstlern und den ausführenden Werkstätten ist allein deshalb schwer vorstellbar. Die von Harry Graf Kessler überlieferte Bemerkung van de Veldes, dass er lieber zehn Häuser als ein Kleid baue, zeigt gleichzeitig, wie zeitaufwendig und schwierig er die Herstellung eines Kleides vom Entwurf bis zur Umsetzung empfand und dass er diese Schritte wohl unterschätzte hatte.²³⁷

²³² NEUMANN/PETZOLD 2019, S. 327.

²³³ FLEISCHMANN-HECK 2018, S. 88.

²³⁴ Zitiert nach NEUMANN/PETZOLD 2019, S. 329.

²³⁵ Ebd. Zu der Ausstellung in Krefeld 1900 siehe Kap. 3.2.

²³⁶ VAN DE VELDE 1900, S. 27 und ebd. 1907, S. 32. Auch Oscar Wilde sprach bei „milliner“ (dt: Putzmacherin) 1888 von „lack of taste and lack of knowledge, her foolish fashions and her feeble inventions“, vgl. WILDE 1907, S. 254.

²³⁷ Zitiert nach NEUMANN/PETZOLD 2019, S. 329.

Ein weiterer Internationaler Frauenkongress in Berlin brachte 1904 die wesentliche Rolle des Mannes bei der Reformkleid-Frage zur Sprache. Die Frauen waren sich der Notwendigkeit männlicher Hilfe bewusst, allerdings weniger in einer aktiven Zuarbeit im Entwurf, als vielmehr in passiver Form: Solange den Männern die schmale Taille im Ballsaale gefalle und sie das „unnatürlich schmale Füßchen“ dem normalen vorzögen, solange würde sich ein Teil der Frauenwelt auch den Reformen verschließen.²³⁸ Die erste Vorsitzende des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins Helene Lange ernstete beim Kongress in ihrer Rede stürmischen Beifall dafür, dass sie den Ausbau der Kulturwelt durch die gemeinsame Arbeit von Mann und Frau zum Ziel der Bewegung erklärte.²³⁹ Als tatsächliche Pflicht des Mannes kristallisierte sich demnach die Akzeptanz und öffentliche Unterstützung bei den Veränderungen in der weiblichen Erscheinung heraus, indem sich deren Bekleidung nicht länger am männlichen Begehrn allein orientierte.

Wie lange die Überwindung einer vom Mann gesteuerten Modeschöpfung in der Realität fehlgeschlug, zeigt der im Rahmen der Kölner Werkbund-Ausstellung 1914 im *Kunstgewerbeblatt* erschienene Artikel von Alexander Elster, der als freier Journalist mehrere Schriften zur volkswirtschaftlichen Bedeutung von Mode verfasst hatte. Zehn Jahre nach Helene Langes Rede auf dem Frauenkongress plädierte Elster noch immer dafür, dass nur der Mann Modeschöpfer sein könne, da nur er einen „leichten, erotisch offenen Charakter“ habe.²⁴⁰ Der Autor sah das Zweckmäßige in der Kleidung vor allem in der Erfüllung „psychisch-ideeller Nebenzwecke“, bei denen die Frau als „Spiegel oder Projektionsfläche der erotischen Gedanken des Mannes“ dient und verharrte damit in der von Sexualität geleiteten Mode-Argumentation im Sinne von Eduard Fuchs.²⁴¹ Das Zusammenwirken von Frau und Mann beim Erschaffen der Mode sah Elster daher in der klaren Aufteilung, dass die Frau die Mode trägt und lanciert, der Mann sie aber aus der Erotik heraus erfinden muss. Elsters Vorstellung zufolge blieb der Frau vom Schneidern und Nähen bis hin zur Präsentation alles Nicht-Kreative in der Erschaffung von Mode überlassen, während der Mann allein schöpferisch tätig bleiben sollte.

²³⁸ Aus dem Bericht zur dritten Sektion des Internationalen Frauenkongresses, zitiert aus der *Berliner Volkszeitung*, 19.06.1904, S. 3-4.

²³⁹ „Diese Vereinigung der beiden geistigen Welten zu einer sozialen Gesamtanschauung, in der keine etwas von ihrer Kraft einbüßt, das ist das Endziel der Frauenbewegung. Wenn es erreicht ist, so wird es kein führendes Geschlecht mehr geben, sondern nur noch führende Persönlichkeiten.“, aus: LANGE 1904.

²⁴⁰ ELSTER 1914/1915, S. 46-48.

²⁴¹ Vgl. FUCHS 1906, S. 263-280. Dazu auch Kap. 5.3.

3.2 Ausstellung statt Alltag: Das Verhältnis Künstler – Trägerin

Im Jahr 1900 veranstaltete Friedrich Deneken, der Direktor des Kaiser-Wilhelm-Museums Krefeld, die erste große „Sonderausstellung moderner Damenkleidung nach Künstlerentwürfen“, die außer dem Entwurf von Margarethe von Brauchitsch von männlichen Künstlern stammten. Auf genau diese historische Künstlerkleid-Schau rekurrierte die 2018/19 gezeigte Ausstellung „Auf Freiheit zugeschnitten“ der Kunstmuseen Krefeld. Trotz breiter Kontextualisierung wurde die so wichtige Frage nach den zeitgenössischen Rezensionen und Kritiken der Künstlerkleider allerdings außen vor gelassen. Dies soll hier zusammenfassend nachgeholt werden. Zwar empfingen die ausgestellten Kleider von vielen Seiten Lob für ihre innovative Farbwahl und Ornamentik, gleichzeitig wird von kopfschüttelnden und skeptischen Besucherinnen berichtet.²⁴² Eine ähnliche ambivalente Reaktion ergibt sich bei der zentralen Institution der Reformkleid-Bewegung: Der Allgemeine Verein für Verbesserung der Frauenkleidung begrüßte die Ausstellung in seiner Zeitschrift *Die gesunde Frau* zunächst freudig, mit der sich „eine andere Anschauung“ Bahn zu brechen begann.²⁴³ Die Redaktion druckte je zwei Modelle von Henry van de Velde und Alfred Mohrbutter ab, die den Leitsätzen des Vereins grob entsprachen, distanzierte sich dabei aber ausdrücklich von der Gestaltung der Schleppenlänge, die die praktische Funktion und den Anlass der Kleider nicht berücksichtigte.²⁴⁴ Gerade von weiblicher Seite wurde den Künstlern immer wieder ihre mangelnde Kenntnis in der Schneidertechnik und ihre im Oberflächlichen verharrende Neuerung zum Vorwurf gemacht.²⁴⁵ Die Schriftstellerin Margarete Bruns resümierte in der *Deutschen Kunst und Dekoration*, dass die Entwürfe der Ausstellung enttäuschen, dass lediglich der Besatz und sonst nichts reformiert worden sei.²⁴⁶ Das Versagen im technischen Bereich unterstrich auch Josefine Gratz, der zu folge sich Henry van de Velde seinen Ruf als „Kolonisator der Frauenkleidung“ verscherzt habe.²⁴⁷ Mit ihrer weiteren Formulierung eines „Bunkerott[s] der beteiligten Künstler in der Fähigkeit, eine Hebung der Frauentracht durch ihre Einmischung zu erzielen“ zeigt sich, wie falsch ihr es erschien, dass Maler und Architekten

²⁴² Vgl. z.B. die Besprechungen zur Krefelder Ausstellung von H. Müller-Bruck, in: *Die Rheinlande* 1900-1901/1, S. 50-51 oder Paul Schulze, in: *Kölnische Zeitung*, 08.08.1900, S. 99-100. Schulze war zu diesem Zeitpunkt Sammlungsleiter in Krefeld und demnach als objektiver Rezensent ungeeignet.

²⁴³ O.V. („Die Ausstellung in Krefeld“) 1900, S. 201.

²⁴⁴ RICHTER-WITTENFELD 2006, S. 189-190.

²⁴⁵ Vgl. auch zur Ausstellung für künstlerische Frauenkleidung Ende Februar 1907 in Breslau: „[...] Aber die Künstler, die ihre Ideen auf das geduldige Papier brachten, hatten alle keine Ahnung von Schneidertechnik, und das Beste an den Entwürfen pflegte in der Praxis absolut unausführbar zu sein.“, aus dem *Leipziger Tageblatt und Handelszeitung* vom 06.03.1907, S. 1.

²⁴⁶ BRUNS 1901, S. 476.

²⁴⁷ GRATZ 1904, S. 8.

bahnbrechend im Bereich der Damenkleidung wirken wollten. Die Vorsteherin der Karlsruher Frauenarbeitsschule Josefine Mayer ging noch einen Schritt weiter, als sie schrieb: „Dieses radikale Eingreifen war ein großer Fehler und hätte der jungen [...] Bewegung fast das Leben gekostet.“²⁴⁸ Kritik wie die an der Krefelder Ausstellung findet ihre Nachfolge in den weiteren Kleider-Ausstellungen nach Künstler-Entwürfen, so in Dresden Ende des Jahres 1902:

„Weder in der Farbenzusammenstellung, noch in der Erfindung neuer Formen sind die genannten Künstler sonderlich glücklich gewesen. Namentlich die schildartige Behandlung des Tailleneinsatzes nimmt sich recht merkwürdig bei zwei Kostümen aus; es fehlen nur noch die drei Farbentöpfe [...] – und das wandelnde Plakat für irgendeine Kunstausstellung ist fertig. Merkwürdig ist es auch, daß bei vielen von Künstlern komponierten Reformkleidern die drei Hauptteile: Rock, Taille und Ärmel fast immer auseinander zu fallen scheinen und nie wie ein einheitliches Ganzes wirken. Besonders die Ärmel wirken, als wären sie erst nachträglich hinzukomponiert und nach Fertigstellung des Kostüms angesteckt.“²⁴⁹

Nicht nur Frauen, auch Männer wie der Schriftsteller Wilhelm Schäfer kritisierten die Krefelder Ausstellung. Er konstatierte, dass die Sache mit der Kunst am falschen Ende angepackt wurde: „Durch Kunst nämlich ist die Welt nicht zu kurieren, am wenigsten die Frau“.²⁵⁰ Ebenso hatte Paul Schultze-Naumburg früh bemerkt, dass Vertreter seiner eigenen Riege kein Verständnis für die grundlegenden Fragen, die Probleme der Körperlinie, aufbrachten und sich nur mit der Ausschmückung beschäftigten.²⁵¹ Nur wenige männliche Künstler räumten offen ein, dass die Übertragung der Verantwortung auf sie keine ausreichend überdachte Lösung sein könne. Dazu gehörte Alfred Roller aus dem Kreis der Wiener Sezession. Er betonte die Aussichtslosigkeit, wenn man männlichen Künstlern die Frauenkleidung überlasse, denn sie hätten „nie als Weiber gelebt, nie Weiberkleider getragen“ und stünden der Frauenkleidung mit dem „Auge des Decorateurs“ gegenüber.²⁵²

Die Vorstellung, dass Künstler einen neuen Kleidungsstil am Schreibtisch ersannen, wurde bald zum Argument seiner Ablehnung. Henry van de Velde behandelte ein Kleid laut Heinrich Pudor wie die Oberfläche eines Teppichs oder einer Tapete.²⁵³ Zwar behauptete van de Velde einmal, er würde den Aufbau seines Kleides direkt am

²⁴⁸ MAYER 1905/1906, S. 102.

²⁴⁹ Zitiert nach: *Dresdner Nachrichten*, 30.10.1902, S. 3. Es handelte sich hier um eine Ausstellung nach Künstlerentwürfen im Geschäftshaus der Firma Hirsch in Dresden mit Beiträgen von Paul Schultze-Naumburg, Alfred Mohrbutter und Hans Unger.

²⁵⁰ SCHÄFER 1902-1903, S. 193. Schäfer berichtete in einem Nachtrag in demselben Artikel von der Ausstellung moderner Frauenkleider im Kunstgewerbemuseum Düsseldorf, wo allerdings nur „geistig arme Kostüme“ zusammengekommen seien, somit versteht er die „kopfschüttelnden Damen, die mit deutlicher Angst diese Zwangsjacken betrachten.“

²⁵¹ SCHULTZE-NAUMBURG 1901, S. 10.

²⁵² ROLLER 1902, S. 650.

²⁵³ PUDOR 1903, S. 5.

Modell festlegen. Ein Brief anlässlich eines Kleids für Sophie Herrmann dokumentiert allerdings die komplizierte Verfahrensweise aus der Distanz mit mehrfachem Hin- und Zurückschicken des Entwurfs.²⁵⁴ Auch Alfred Mohrbutter entwickelte eine rein „dekorative Idee“ und erklärte für den Zweck des Kleides die Wahl des Stoffes, die Farbe und die ornamentale Gestaltung für entscheidend.²⁵⁵ Übertragen auf die Malerei hatte Mohrbutter somit ausschließlich äußere Gestaltungskriterien wie Motiv und Farbwahl bedacht, dabei aber technische Aspekte und die Beschaffenheit des Bildträgers ignoriert. Ein Straßenkleid von Alfred Mohrbutter (Abb. 10) sowie ein Ballkleid von Hermann Widmer (Abb. 11) sind Beispiele dafür, wie sich die abstrakt-linearen Ornamente bei Künstlerkleidern willkürlich verselbständigt hatten, statt die Konstruktion zu betonen. Für ihre Wirkung erforderten die Ornamente in vielen Fällen eine weite Schleppen, die der Verein zur Verbesserung der Frauenkleidung aus hygienischen Gründen ablehnte. Die Silhouetten einiger Künstlerkleider lassen keinen Zweifel daran, dass sie ein Korsett oder Mieder als Unterkleidung voraussetzten.²⁵⁶ Der starre Unterbau und eine gleichzeitige betont dynamische Oberfläche durch florale Musterrungen ergaben eine widersprüchliche Gesamterscheinung.

Die fehlende Verbindung von Kleid und Körper, von Kunstwerk und Leben, verdichtete sich in der Präsentationsform der Künstlerkleider in den Ausstellungen. Statt an lebenden Modellen, wie bei einigen Reformschneiderinnen, sah das Publikum sie meist auf „toten Puppen“ drapiert.²⁵⁷ Auf der Internationalen Kunstausstellung im Dresdner Ausbildungspalast 1901 wurden Kleider auf Figuren aus Holz und Watte oder Steifleinen präsentiert.²⁵⁸ Die Folge war, dass die Kleider „der betrachtenden Frauenwelt kein anderes Interesse abnötigten, als das eine Schausstückes“,²⁵⁹ denn der Körper wurde nicht mitgedacht. Der Eindruck des leb- und formlosen wird noch

²⁵⁴ „Ich werde ein Modell aus Musselin anfertigen und Ihnen schicken lassen. Sie probieren es an und lassen es auf Ihre Größe anpassen. Danach schicken Sie es mir zurück und Henry entwirft die Stickerei. Sobald dies geschehen ist, empfehle ich Ihnen, sich das Modell durch Ihre Schneiderin kommen zu lassen. Ich teile Ihnen dann mit, inwieweit das Kleid fertiggestellt werden muß, damit Sie es mir erneut schicken, um die Stickerei anzubringen.“, aus dem Brief von Maria van de Velde an Sophie Herrmann, 13.11.1898, zitiert nach NEUMANN/PETZOLD 2019, S. 329.

²⁵⁵ MOHRBUTTER 1903, S. 11.

²⁵⁶ Deutlich wird das z.B. bei Kleidern von Henry van de Velde und Alfred Mohrbutter (Abbildungen in VAN DE VELDE (MARIA) 1900, Tafeln 10-13 und 16-21).

²⁵⁷ Eine Ausnahme bildet hier die von Else Oppler kuratierte Ausstellung künstlerischer Frauen-Kleider im Warenhaus Wertheim Berlin 1904, wo 12 Verkäuferinnen die Kleider präsentierten.

²⁵⁸ RICHTER-WITTENFELD 2006, S. 285. Hier hatten u.a. die in Dresden tätigen Künstler Otto Fischer und Otto Gussmann Kleider-Entwürfe geliefert. Für eine aktuelle Einschätzung zur „Bewegungslosigkeit musealer Präsentation“ bei Kleidung und dem Bau von Figurinen siehe weiterführend HÄRTEL 2020a/ BECKER 2020.

²⁵⁹ O.V. (aus: „Eine allgemeine Rundfrage bei der Frauenwelt über ihre Ansichten betreffs der Reformkleidung, verbunden mit Preisverteilung, veranstaltet von der Internat. Schnittmanufaktur Dresden) 1903, S. 5.

gesteigert, wenn Kleider schlaff und geisterhaft auf eine Stange montiert wurden, wie bei Entwürfen Josef Wimmers aus der Wiener Werkstätte 1912 geschehen (Abb. 12). Hinsichtlich des Beschäftigungsobjekts Kleid widersprachen die Künstler somit ihren eigenen Prinzipien: Die Ideale der Jugendstil-Werke in Abkehr vom Historismus umfassten eigentlich das organische Entwerfen von innen nach außen und das Herleiten der Gesamtform der Objekte und Räume aus ihrer Funktion. Wie auch Margarete Bruns bemängelte, behandelten die Künstler ein Kleid aber wie einen Gegenstand, den man beliebig dekorieren kann.²⁶⁰

Mit der Präsentation der Künstlerkleider stieg für die Allgemeinheit der Anspruch darauf, was ein erneuertes Frauenkleid zu leisten habe. Ein Gesellschaftskleid aus Künstlerhand hatte anfangs den stolzen Preis von 350 bis 400 Mark²⁶¹, sodass es zum Luxusobjekt avancierte und eine Serienherstellung im sozialen Sinne zunächst unmöglich realisierbar war. Die Reformkleid-Idee bekam eine Färbung der Exklusivität, wie sich zu diesem Zeitpunkt nur wenige Privilegierte eine individuell künstlerische Wohnungseinrichtung leisteten.²⁶² 1902 hatte Henry van de Velde selbstbewusst behauptet: „Dass die großen Bekleidungs-Häuser sich eines Tages für unsere Versuche interessieren werden, unterliegt keinem Zweifel.“²⁶³ Tatsächlich kooperierten zwischen 1902 und 1908 mehrfach KünstlerInnen und Kaufhäuser.²⁶⁴ Die kommerzielle Zusammenarbeit mit Konfektionshäusern zeugt schließlich von dem Versuch, reformierte Kleider zu standardisieren und in das Sortiment von Massenartikeln einzugliedern.²⁶⁵ Entwürfe von Anna Muthesius und Alfred Mohrbutter für das Modehaus Renner waren 1908/09 durchschnittlich für 80 Mark zu haben. Dennoch ergab sich hier ein zentraler Widerspruch zwischen der Betonung einer auf individuelle Bedürfnisse und Figuren zugeschnittenen Garderobe, wie es kleine Reformkleid-Ateliers wie das von Schoch versprachen, und einem kommerziellen Serien-Produkt. 1903 hatte Anna Plothow, die erste in der Redaktion des *Berliner Tageblattes* arbeitende Frau, den Geschäftsführer eines der größten Berliner Modehäuser nach den praktischen Resultaten der Reformkleid-Bewegung gefragt. Dieser antwortete folgendermaßen:

²⁶⁰ BRUNS 1901, S. 478.

²⁶¹ BRUNNEMANN 1906, S. 691.

²⁶² O.V. („Die Reformkleidung“) 1903, S. 3.

²⁶³ VAN DE VELDE 1902, S. 368.

²⁶⁴ Ab 1902 das Kaufhaus Gerson mit Alfred Mohrbutter, 1903 das Kaufhaus Wertheim mit Else Oppler und der Wiener Werkstätte und 1908 das Dresdner Warenhaus Renner mit Anna Muthesius. Zur Zusammenarbeit mit Kaufhäusern siehe auch BERGER 2018.

²⁶⁵ 1905 forderte Margarete Pochhammer zwar, auch die Konfektion den Grundsätzen dienstbar zu machen, um die Reform trotz Gemeingut aller Frauen werden zu lassen. Allerdings konnte ihr zufolge nur die Frage nach dem Reform-Straßenkleid durch die Konfektion entschieden werden. Vgl. POCHHAMMER 1905 (Teil II), S. 298.

„Es haben sich bisher zwei Richtungen herausgebildet. Die eine arbeitet mit den Künstlern, die konstruiert das Gewand, das Festkleid. Es beherrscht schon einen Teil unserer Festsäle und dürfte sich da auch behaupten, für die Anforderungen des täglichen Lebens kommt es aber nicht in Betracht. Da will die Frau nicht auffallen, sondern sich einordnen.“²⁶⁶

Gerade die frühen Künstlerkleider konzentrierten sich, wie das Zitat des Berliners Geschäftsführers zeigt, auf den repräsentativen Bereich abendlicher Gesellschaften und vernachlässigten den umsatzstarken privaten Bereich des Hauskleids, vor allem aber den des Arbeitskleids, das die durchschnittliche Frau vermehrt suchte.²⁶⁷ De facto lieferten die Künstler „weite, wallende, fließende Schleppengewänder, herrlich für den Saal und als Empfangstoilette, aber unbrauchbar für die Straße“, wie Josefine Mayer beschrieb.²⁶⁸ Der Verein für Verbesserung der Frauenkleidung formulierte hingegen seit 1898 Lösungsansätze für adäquate Berufskleider mit aufgesteppten Taschen, die alle fußfrei und ohne Korsett zu tragen waren und deren Material auf den jeweiligen Arbeitsplatz etwa im Bereich Pflege oder in der Fabrik abgestimmt war.²⁶⁹

Margarete Pochhammer stellte in ihrem Aufsatz „Der Einfluss der Künstler auf die Verbesserung der Frauenkleidung“ die Nachhaltigkeit des Künstler-Einsatzes infrage, da sich „durch Hintersetzen der Forderung nach dem Praktischen“ Vorurteile gegen das reformierte Kleid nur vertieften.²⁷⁰ Aussagen wie diese bleiben unberücksichtigt, wenn Daniela Richter-Wittenfeld behauptet, der Verband für Verbesserung der Frauenkleidung hätte in den Gestaltungsprinzipien der Künstler seine Auffassung einer gesunden und praktischen Kleidung bestätigt gesehen.²⁷¹ Henry van de Velde distanzierte sich in seiner 1902 erschienenen Schrift „Das neue Kunstprinzip in der modernen Frauenkleidung“ von der Reformkleid-Bewegung, die „ihre Berechtigung nur in dem Kampf gegen das Korsett sucht“, was für die Künstler wiederum nur eine Nebensächlichkeit wäre.²⁷² Statements wie diese kollidieren mit anderen von van de Velde selbst manifestierten Grundsätzen für die Umgestaltung der Frauenkleidung. Immerhin benannte er als ein moralisches Element seiner Ziele, dass nicht mehr länger bestimmte

²⁶⁶ PLOTHOW 1903, S. 7.

²⁶⁷ Vgl. REICHEN 1900, S. 5. Anna Reichen zeigt sich in ihrer Besprechung zwar begeistert von den Krefelder Künstlerkleidern, schließt aber mit dem Satz ab: „Bei aller künstlerischen Bedeutung, bei aller Berücksichtigung des hygienischen Standpunkts, [...] kann allen der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß sie vorläufig keine Kleider, in denen sich arbeiten läßt, geschaffen haben.“ In der Ausstellung wurden etwa doppelt so viele Gesellschafts- und Abendkleider wie Straßen- oder Hauskleider gezeigt.

²⁶⁸ MAYER 1905/1906, S. 102.

²⁶⁹ In den Mitteilungen des Allgemeinen Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung 1898/10, S. 96 waren „Arbeitsanzüge“ z.B. für eine Gartenschülerin abgedruckt. Auguste Tacke lieferte zudem konkrete Vorschläge für Fabrikarbeiterin, Waschfrau und Dienstmädchen, die deren Bedürfnissen nach Bequemlichkeit und leichter Waschbarkeit entgegenkamen (vgl. TACKE 1903/1906).

²⁷⁰ POCHHAMMER 1902, S. 392.

²⁷¹ RICHTER-WITTENFELD 2006, S. 2.

²⁷² VAN DE VELDE 1902, S. 370.

weibliche Körperteile zur Schau oder sogar bloßgestellt werden.²⁷³ Dennoch ging es Künstlern wie van de Velde und Mohrbutter bei ihrem Engagement für das Reformkleid nicht primär um die Frau und ihr körperliches Wohlergehen. Vielmehr betrachteten sie die Übertragung ihrer kunstgewerblichen Maßstäbe auf den menschlichen Körper als Teiletappe zur Erreichung eines höheren Ziels: die Durchsetzung eines Neuen Stils in allen Lebensbereichen. Diese Sichtweise schlägt sich auch in einer Karikatur Theodor Zasches aus dem *Neuen Wiener Witzblatt* 1901 nieder, die das „System van der [sic!] Velde“ (Abb. 13) persifliert. Van de Veldes Anspruch einer homogenen Anpassung der neuen Kleider an das Interieur wird hier durch einen typisch im Jugendstil eingerichtetes Wohnzimmer verbildlicht, in dem vier übermäßig geschmückte Damen arrangiert sind und durch die Ornamente ihrer Kleider gleichsam mit dem Mobiliar verschmelzen. Dass die Zeichnung diese umfängliche Anwendung von van de Veldes Ornamentik-Idealen bei der Erneuerung des Kunstgewerbes als System bezeichnet, bestätigt die Sinnhaftigkeit eines direkten Vergleichs der Künstlerkleider mit anderen Reformkleidern in einem systemischen Ansatz.

Die Widersprüche in den Anschauungen der Künstler und denen des Verbands für Verbesserung der Frauenkleidung setzten sich bei der Zusammenarbeit mit dem Deutschen Werkbund fort, dem sie 1912 beigetreten waren. In der großen Kölner Werkbund-Ausstellung zwei Jahre später hatten Vertreterinnen des Verbands eine Chance dafür gesehen, das Potenzial deutscher Kunstgewerblerinnen demonstrieren zu können.²⁷⁴ Statt der gewünschten idealen Synergie hielt Else Wirminghaus dem Werkbund schließlich vor, dass in der Kölner Ausstellung „Korsetts und Büsten verunstalteter Frauenkörper ausgestellt worden [waren]“ und dass Peter Behrens sich aus einem rein volkswirtschaftlichen Nutzen für den raschen Modewechsel ausgesprochen hatte.²⁷⁵ Wirminghaus positionierte sich als Vertreterin des Verbands für Frauenkleidung klar gegen einen schnellen Wechsel der Moden, da dieser für sie eine künstliche Beschleunigung des Verbrauchs darstellte und so für Privathaushalte zu problematischen Ausgaben führte. Da die Ausstellung außerdem größtenteils Luxusware gezeigt hatte,

²⁷³ VAN DE VELDE (HENRY) 1900, S. 27.

²⁷⁴ Vgl. SANDER 1913, S. 110/COERPER 1913, S. 70-71. Ein „Haus der Frau“ (Plan und Beschreibung in „Offizieller Katalog der Deutschen Werkbund-Ausstellung Köln 1914“, S. 198-200) sollte den weiblichen Anteil am künstlerischen Schaffen der Gegenwart im Bereich Kunstgewerbe zur Anschauung bringen. Seine Errichtung war in die Hände von Anna Muthesius, Lilly Reich und Else Oppler-Legband gelegt worden. Neben dem „Haus der Frau“ gab es eine „Kölner Frauenwoche“ mit sechs Vortragsabenden (hierzu auch Mitteilungen NFFK 1914/7, S. XVI-XVII).

²⁷⁵ WIRMINGHAUS 1914, S. 99-101. Es handelt sich um einen Brief, der infolge der eintretenden Verkehrsstörung durch den Krieg dem Vorstand des Werkbunds nicht vorgelegt werden konnte und lediglich in NFFK abgedruckt wurde.

wünschte sie sich eine Erweiterung der Programmatik des Werkbunds in Hinblick auf Frauenkleidung für die „minderbemittelten Kreise des Volkes“. Das Streben nach Förderung der Qualitätsarbeit war aus Sicht der enttäuschten Reformerinnen in der Praxis zu sehr aus einer künstlerisch-wirtschaftlichen Perspektive und zu wenig aus sozial-ethischen Überlegungen heraus angegangen worden.

Als sich der Deutsche Werkbund mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs der Genese einer Deutschen Mode widmete,²⁷⁶ betrachtete er erneut die Mitarbeit von KünstlerInnen als maßgeblich. Aus deren Versuchen einer Erneuerung der Frauenkleidung in den Jahren um 1900 hatte man allerdings eine Lehre gezogen:

„Wenn er [der deutsche Künstler] sich wirklich mal für Mode interessierte, so beging er immer den Grundfehler, nicht mit dem Fachmann Fühlung zu nehmen und schuf so die sog. ‚Übermode‘, die zur Karikatur wurde, weil sie sich nicht der Eigenart der Frau und dem Körper anpasste. Der Fehler muss selbstverständlich in Zukunft vermieden werden. Die Forderung der Schönheit kann nicht ohne die der Zweckmäßigkeit erfüllt werden.“²⁷⁷

Fritz Stahl betonte 1915, dass gerade bei der zum Kunsthantwerk gehörenden Modearbeit der Weg durch die Praxis notwendig sei.²⁷⁸ Kunstschaffende sollten sich zurückhaltend in einer sekundären, rein beratenden Position nützlich machen – als „moralische Hilfsfaktoren“,²⁷⁹ wie der Mode-Unternehmer Hermann Gerson es bezeichnete. Auch andere Konfektionshäuser wie die Firma Valentin Manheimer und Kersten & Tuteur lehnten eine weitreichende künstlerische Unterstützung ab, weil diese keine Kleider für das Durchschnittspublikum schuf. *Der Konfektionär* warnte sogar ausdrücklich vor einem erneuten Hinzuziehen der Künstler, weil man die einst von Künstlerhand ins Leben gerufene Reformtracht „noch in zu schaudernder Erinnerung“ habe.²⁸⁰

3.3 Expertentum: Die Bedeutung des Schnitts für den Frauenkörper

Ein hohes Maß an technisch-handwerklichen Fähigkeiten blieb die wichtigste Voraussetzung zur Schaffung einer neuen Frauenkleidung. Der Verband zur Verbesserung der Frauenkleidung trat 1910 dem Verband für handwerksmäßige und fachgewerbliche Ausbildung der Frau bei, um sich für eine effiziente Ausbildung in der Schneiderei einzusetzen. Umso mehr setzte der Verband auf die Reformkleid-Ateliers, die überwiegend – wie auch im Falle Emmy Schochs – von Schneidermeisterinnen geleitet

²⁷⁶ Dazu vertiefend Kap. 6.2.

²⁷⁷ ZILLKEN 1914, S. 176.

²⁷⁸ STAHL 1915, S. 42. Fritz Stahl war das Pseudonym für den Kunstkritiker Siegfried Lilienthal.

²⁷⁹ „Stimmen über die durch den ‚Reichausschuss für deutsche Form‘ [Deutscher Werkbund, Ausschuss für Mode-Industrie] geplante deutsche Mode“, in: NFFK 1914/8, S. 88.

²⁸⁰ *Der Konfektionär* vom 27.08.1914.

wurden. Welches weitreichende Wirkungsfeld man sich von ihnen versprach, verdeutlichen Vorschläge zu Schulungen in ihren Ateliers in den Bereichen Kostümkunde, Ästhetik, künstlerischem Zeichnen und Anatomie als Grundlage für den mustergültigen Aufbau des neuen Frauenkleides.²⁸¹

Nur das einwandfreie handwerkliche Können in allen Schritten der Kleid-Produktion garantierte, dass ein bekleideter Körper sich annähernd so frei bewegen konnte wie ein unbekleideter. Ein eingepresster Körper, so bemerkte die in Berlin lebende Schottin Jeannie Watt²⁸² (1866–1953) in ihrer 1903 veröffentlichten Schrift „Das Zukunftskleid der Frau“, verliere die Herrschaft über seine Bewegungen und werde steif und ungelenk.²⁸³ Rückblickend beschrieb Emmy Schoch 1928 in ihrem Aufsatz „Kleid und Bewegung“, wie sich Kleider vor der Reform in Verbund mit körperlicher Regung verhielten: Solange man stillhielt oder äußerst gehemmte Bewegungen ausführte, saß das Kleid wie angegossen; wollte man sich lebhaft bewegen, so musste man das Kleid schnell ausziehen, um es nicht „aus der Fasson“ zu bringen.²⁸⁴ Bei rascher Bewegung zeigte es Verzerrungen.

Kleider mit einem Sitz „wie angegossen“ gingen um 1900 also noch vom ruhenden, regungslosen Körper aus. Die vorherrschende Mode, die ihr Extrem in der *sens-ventre*-Linie fand, ließ vor allem den Beinen, der Taille, den Armen und dem Hals keinen Spielraum, da diese vom Stoff und durch das Korsett mit Fischbein streng in Form gehalten wurden und Frauen zu Passivität zwangen. Weibliche Körperaktivität galt als ein Verstoß gegen Moral und Anstand, weil – so der Sittenkodex im Bürgertum – sportliche Betätigung den natürlichen Eigenschaften der Frau nicht entsprach.²⁸⁵ Emmy Schoch widmete sich diesem Problem mehrheitlich in Bezug auf die Bewegung im Alltag, befasste sich aber bereits 1908 im Zuge der ersten, zögerlichen Impulse des Frauensports mit praktischer Bergsteigerkleidung.²⁸⁶ Schnitt, Fadenlauf und Nahtlinien sollten ihr zufolge immer so gestaltet sein, dass sie mit der Bewegung gehen und

²⁸¹ Vgl. dazu DREHER 1898, S. 110 bzw. JUST 1907: In der Zeitschrift *Die Frauenbewegung* wurde die Nutzung von der Schneiderwerkstätte als „Versuchsstation“ gefordert, um die Entwicklung des Reformkleids zu fördern. Dort sollten die Kleider am lebendigen Körper statt an der Holzpuppe studiert und angepasst werden. Mehr noch wollte die Autorin den Bau und die Funktion des Körpers in laufenden Vorträgen mit reichem Demonstrationsmaterial erklären lassen, um dadurch neue Schönheitsbegriffe zu definieren.

²⁸² Jeannie von Mumm, geb. Mackay-Watt war mit ihrer Familie 1900 aus Glasgow nach Deutschland umgezogen und heiratete 1918 den deutschen Diplomaten Philipp Alfons Mumm. Verbindungen zur Glasgow School und daraus entstandene Anregungen in Watts Heimat liegen nahe.

²⁸³ WATT 1903, S. 6.

²⁸⁴ SCHOCH 1928a, S. 43.

²⁸⁵ Dazu HÄRTEL 2020, S. 176.

²⁸⁶ Vgl. SABOR 1987, S. 15. Schoch soll 1908 einen Gebirgsanzug aus Loden (einem dicht gewebten, aber luftdurchlässigen Wollstoff) entworfen haben, der u.a. eine Sporthose enthielt.

diese auf das Material übersetzen. Falten sollten die schöne Linie unterstreichen und das Unvorteilhafte verwischen, nicht aber – wie es bei einigen künstlerischen Frauenkleidern den Anschein machte – die Konstruktion verschleiern.²⁸⁷ Noch um 1880 wurden Falten hingegen kunstvoll gelegt und unverrückbar fixiert, sodass ihre natürliche Ausrichtung allein durch die Verarbeitung gestört wurde und statt des Effekts von leichter Drapierung den von Schwere erzeugte.²⁸⁸ Bei leichten Stoffen für Haus- oder Straßenkleider wurden sogar Bleigewichte eingesetzt, um die verlangte Silhouette zu erzeugen. Emmy Schoch trat daher leidenschaftlich für die freie Bewegung des Körpers ein, der gleichsam zur Marionette der Mode geworden war:

„Die ursprünglich zum Schutz für den Körper geschaffene Kleidung wurde bald zum Selbstmord. Der Körper war nur noch da, um der Kleidung Geltung zu verschaffen. Das Kleid ist zum selbständigen Ding geworden, das die natürlichen Formen des Körpers beliebig variiieren und beinahe negieren zu können glaubt. Doch der Körper ist kein Ding, dessen willkürliche Umformung und Umgestaltung in des Menschen Hand gegeben ist.“²⁸⁹

Schoch vertrat wie die meisten Reformschneiderinnen ein künstlerisches Credo mit der Prämissen, dass Kleidung dem Körper die Möglichkeit geben müsse, gesund und schön zu bleiben oder es wieder zu werden. Erst im nächsten Schritt folgten Fragen nach Zweck, Material und Schmuck. Wenn Schoch von „verbildeten Körper[n]“²⁹⁰ spricht, die mit der neuen Tracht allmählich gesunden sollten, verwendet sie rhetorische Muster aus Schriften, die sich Kleidung aus medizinisch-hygienischer Sicht widmeten und davon entstandene Deformationen beschrieben.

Vorbild für viele Akteurinnen der Reformkleid-Bewegung war Paul Schultze-Naumburgs Werk „Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung“ von 1901, das allein durch den Titel eine moralisch-ethische Perspektive auf den Umgang mit dem Frauenkörper versprach.²⁹¹ Die darin diskutierte Priorisierung des Körpers statt des Ornaments deckte sich mit der Position des Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung und erklärt dessen Wertschätzung für Schultze-Naumburg.²⁹²

²⁸⁷ Vgl. dazu MICHEL 1908 („Die weibliche Frauenkleidung ist kein Faltenproblem, sondern ein Schnittproblem.“)

²⁸⁸ LÖSEL 2020, S. 32.

²⁸⁹ Emmy Schoch: „Die neue deutsche Frauentracht“, Vortrag vom 22.10.1909, gehalten anlässlich des Vortragsabends des Badischen Verbands zur Verbesserung Frauenkleidung, zitiert nach *Karlsruher Tagblatt*, 26.10.1909, S. 9-10 / *Badische Presse*, 25.10.1909, S. 5.

²⁹⁰ Emmy Schoch: „Die Neutracht“, Vortrag vom 14.11.1910, gehalten in Hamburg, zitiert nach *General-Anzeiger für Hamburg Altona*, 19.11.1910, S. 4.

²⁹¹ Laut SCHULTZE-NAUMBURG 1901, S. 12 sei es nötig, das Kleid-Thema „aus dem nur Hygienischen, aus dem nur Ästhetischen auf das Ethische zu erheben“.

²⁹² Vgl. GRATZ 1904, S. 13-14. Laut Josefine Gratz erhebe sich Paul Schultze-Naumburg mit seinen Aussagen „turmhoch“ über seine Berufskollegen. Auch POCHHAMMER 1910 grenzt ihn direkt von Henry van de Velde ab, da Schultze-Naumburg am meisten von allen Künstlern in die Tiefe gegangen sei, nur er habe den Aufbau des Gewandes logisch gefolgt. 1916 bezeichnet sie ihn in einem Aufsatz als „wirklich denkenden Künstler“ (POCHHAMMER 1916, S. 119).

Dieser distanzierte sich in seinem Buch ausdrücklich von seinen Künstlerkollegen, die mit der Ornamentik begonnen hatten, statt mit dem Neu-Begreifen des Körperprinzips, wie es der eigentliche Grundgedanke der Kleid-Reform war.²⁹³ Schultze-Naumburg erklärte in seinem Buch die differente Silhouette der Geschlechter als etwas künstlich erzeugtes und demonstrierte anhand der Gegenüberstellung eines männlichen und eines weiblichen Torsos den geringen Unterschied in den körperlichen Umrisslinien.²⁹⁴ Die so vermittelte Angleichung an den Männerkörper war allerdings nicht im Sinne der meisten bürgerlichen Frauen. Das mit dem Rock verknüpfte, eng definierte Weiblichkeit-Bild war der Grund, warum in Deutschland die Hose als sichtbare Oberbekleidung trotz vereinzelter Vorstöße lange nicht durchgesetzt werden konnte.²⁹⁵ Zudem bedingte das weibliche Ideal der Zeit noch eine klare Taillelinie, sodass der erste Typus der Reformkleider nach rein hygienischen Prinzipien als formloses, den Körper verhüllendes Hängekleid oder Sackkleid in Verruf geriet.

Eine empathische Berücksichtigung der körperlichen Eigenheiten der Frauen, die nur im direkten Kundinnenkontakt möglich war, kristallisierte sich nicht nur als wesentlicher Unterschied zu den Reformkleid-Versuchen der Jugendstil-Künstler heraus, sondern auch zu der bisherigen Arbeit der „Modeschneiderinnen“²⁹⁶. Die an externe Schneider-Ateliers zur Umsetzung gegebenen Künstlerkleider waren auf standardisierte Modellkörper und damit auf das Korsett gearbeitet. Dieser Herstellungsprozess bedingte ein grundlegendes Problem, das der Verein für Verbesserung der Frauenkleidung bereits 1897 erkannt hatte. Er gab daher eine „Übergangs-Büste“ mit fünf Zentimetern mehr Tailenumfang als bei der bisherigen „Schnür-Büste“ und eine „Reform-Büste“ mit zehn Zentimetern mehr in Auftrag, die sich den Idealen der erneuerten Frauenkleidung anpasste (Abb. 14).²⁹⁷ Zudem regte der Verein an, die Zahl der bisherigen neun Konfektionsgrößen zu verdoppeln, um der Individualität der Frauenfigur mehr entgegenzukommen und so einen Wandel in den Körpermaßen anzustoßen.

²⁹³ Vgl. SCHULTZE-NAUMBURG 1901, S. 10 bzw. SCHULTZE-NAUMBURG 1902, S. 60.

²⁹⁴ SCHULTZE-NAUMBURG 1901, S. 53.

²⁹⁵ Dazu WOLTER 1994, S. 92-95. Der Verein für Verbesserung der Frauenkleidung verkündete 1901, dass er zwar für einen fußfreien Rock über einem geschlossenen Beinkleid, nicht aber für Hosenkostüme eintrete, da „das deutsche Auge“ sich noch lange durch den Anblick einer Frau in Hosen beleidigt fühlen würde. In diesem Aspekt unterscheidet sich die deutsche Reformkleid-Bewegung grundlegend von den Vorstößen aus dem anglo-amerikanischen Raum in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

²⁹⁶ Der Begriff Modeschneiderinnen findet sich in zeitgenössischen Quellen als Abgrenzung zu den Reformschneiderinnen bzw. künstlerischen Schneiderinnen.

²⁹⁷ Vgl. GEBSER 1897, S. 89. Die Berliner Büstenfabrik Paul Baschwitz hatte die Reform-Büste nach einem Mädchen modelliert, das noch nie Korsett getragen hatte. Bei Größe 42 betrug der Tailenumfang der Reform-Büste 68 cm, der der Übergangsbüste 63 cm und der der bisherigen „Schnür-Büste“ 58 cm.

Margarete Pochhammer grenzte die bisherige Schneiderei als einfaches Handwerk, das durch Dressur erlernt werden könne, von der Kunst der richtigen Herstellung eines Reformkleids ab.²⁹⁸ Während SchneiderInnen sich bisher an den stilisierten Illustrationen in Modejournals orientiert hatten, sollten die Reformschneiderinnen keinem vorgeschriebenen Schema mehr folgen, das sie „sklatisch“ nachahmten.²⁹⁹ Ein Vergleich von Modejournals in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts mit Fotografien aus privatem Umfeld zeigt, dass der real bekleidete Körper dem gezeichneten Ideal der zeitgenössischen Illustrationen nur selten nahekam.³⁰⁰ Die Herstellung eines Reformkleids war nicht nur viel aufwendiger und zeitintensiver, sondern deshalb auch teurer als die gängigen Modelle. Kleinere Schneiderwerkstätten konnten auf diese Umstrukturierung der Arbeitsvorgänge flexibler reagieren als große Konfektionshäuser, deren ArbeiterInnen auf die übliche Tracht geschult waren und deren Käuferinnen günstige Ware erwarteten. Bei der Einrichtung einer neuen Abteilung für gesundheitliche Kleidung hätten immer mehrere ArbeiterInnen, die jeweils nur kleine Gebiete beherrschten, auf neue Bahnen gelenkt werden müssen.³⁰¹ Deshalb wurde nur in wenigen, hochgradig durchorganisierten Konfektionshäusern wie etwa im Warenhaus Wertheim eine eigene Abteilung für Reformkleidung eingerichtet.

Zur langfristigen Etablierung musste sich auch das Reformkleid, das eigentlich dem ständigen Wechsel in der Mode entgegenwirken wollte, konstant weiterentwickeln. Wesentlich trug dazu der Verband zur Verbesserung der Frauenkleidung bei, indem er junge Kunstgewerblerinnen dazu motivierte, ihr Potenzial auf diesem Gebiet zu erproben. Ab etwa 1906 wurde nach dem formlosen Hängekleid und dem Künstlerkleid ein dritter Typus erschaffen. Dieser neuen Generation lag die Erkenntnis der Reformschneiderinnen zugrunde, dass trotz Korsettlosigkeit äußerlich nicht zu stark von der bekannten Modelinie abgerückt werden durfte, um eine große Anhängerschaft zu gewinnen. Genau daran waren frühere Reformversuche wie das „Bloomerkostüm“ um 1850 oder die an das Mittelalter angelehnten Schnitte der englischen *Rational Dress Society* um 1880 gescheitert: Wegen der auffällig fehlenden Eleganz hatten sich die Frauen nicht getraut, die neuen Kleider im Alltag etwa als Straßenkleider zu tragen.³⁰²

²⁹⁸ POCHHAMMER 1905 (Teil II), S. 298.

²⁹⁹ Vgl. o.V. („Wie die Reformschneiderin das Kleid baut“) 1913, S. 57.

³⁰⁰ KRAFT 2020c, S. 116.

³⁰¹ POCHHAMMER 1905 (Teil II), S. 297.

³⁰² Interessanterweise setzt hier das von Soziologen vielfach beobachtete Phänomen der Mode als Mittel der Distinktion im Sinne eins „Unterscheidungsbedürfnisses“ (SIMMEL 1895, S. 24) aus. Nach Simmel wird dieses durch Mode befriedigt, andererseits folgt die Mode paradoxerweise in Form von Nachahmung dem „Bedürfnis nach sozialer Anlehnung“. Eine zu starke Abweichung von der korsett-gemachten Silhouette, die mit weiblicher Erotik konnotiert war, war vermutlich deshalb verpönt.

Zum Ausgleich der fehlenden, formenden Unterbekleidung kamen für die neueren Reformkleid-Modelle besser ausgearbeitete Seitenteilen und -nähte zum Einsatz, die sie anschmiegsamer werden ließen.

In diesem zweiten Entwicklungsstadium des Reformkleids kehrte man zur Empire-mode zurück, die hundert Jahre zuvor nach der antikisierenden Chemisen-Mode in Erscheinung getreten war und denselben Effekt einer natürlich proportionierten Figur generierte: Das Oberteil mit der hochgerückten Taille kurz unter der Brust erschien schlank, der die Füße freigebende Rock begann entsprechend weit oben und fiel glatt herunter, ohne die Hüften künstlich hervorzuheben. Ein so an die Körperlinie angepasster Rock stand im Gegensatz zur Ästhetik der glockenartigen Röcke von Margarete von Brauchitsch und wurde durch eine Reduzierung der Stoffbahnen ermöglicht.³⁰³ Steife Stehkrägen, die den Hals unverrückbar machten, verschwanden weitestgehend. Auch die freie Bewegung der Arme wurde nicht mehr behindert, wie Modelle von Reformschneiderinnen ab spätestens 1910 in der Vereinszeitschrift zeigen: Gerade, dreiviertellange Ärmel ersetzten die seit den 1890er Jahren dominierenden, ausladenden Keulen- und Pagoden- und engen Puffärmel. Das einzige „Gesetz“ für das neue Reformkleid lautete, dass es die vorteilhafteste Umhüllung des natürlichen Körpers sein sollte.³⁰⁴

In dieser Phase verbanden die Reformschneiderinnen das künstlerische mit dem handwerklichen und vermieden übermäßiges Dekor. Für Haus- und Straßenkleider sah man höchstens bestickte Besätze am Kragen oder an den Ärmeln, die jeweils den Verlauf der Nähte betonten und den kunstgewerblichen Hintergrund ihrer Schöpferinnen hervorhoben. In einem 1913 gehaltenen Vortrag führte Emmy Schoch ihre Ansichten zum Schmuck des Kleides aus: Er dürfe nicht willkürlich an beliebigen Stellen angebracht werden, sondern müsse sich aus dem Schnitt und dem Material ergeben.³⁰⁵ Während Henry van de Velde genau diesen Anspruch nur in der Theorie vertrat, sah man ihn an Modellen, die Reformkleid-Ateliers veröffentlichten, praktisch umgesetzt.

³⁰³ Vgl. OBER 2005, S. 138-139. Emmy Schoch entwarf Kleider, bei denen Vorder- und Hinterbahn zwar durchgehend waren, jedoch um Seitenbahnen ergänzt wurden. Ab spätestens 1905 wurden auch bei anderen Schneiderinnen die Rockbahnen auf fünf oder sogar drei (von ehemals elf Bahnen in der Mode der 1890er Jahre) reduziert. Dies geht aus den Beschreibungen der in der Vereinszeitschrift vorgestellten Kleider zurück.

³⁰⁴ POCHHAMMER 1905 (Teil II), S. 297.

³⁰⁵ Emmy Schoch: „Über den Schmuck des Kleides“, Vortrag gehalten im April 1913 in Karlsruhe, zusammengefasst in: *Badischer Presse* vom 08.04.1913, S. 2 bzw. Mitteilungen NFFK 1913/5, S. XII.

3.4 Eigenkleid, Abformungskleid, Halbfertigkleid

Pierre Bourdieu benannte in seinem 1974 gehaltenen Vortrag „Haute couture und haute culture“ ein wichtiges Kontinuum sowohl im Feld der Kunst als auch der Mode: Der Wert eines Kunstwerks generiere sich nicht durch dessen Einzigartigkeit, sondern durch die Seltenheit des Produzenten.³⁰⁶ Sobald dieses Monopol des Schöpferischen durch die Annahme infrage gestellt würde, dass „jeder erste beste“ seine Kleider selbst machen könne, sei das „Sakrale in Sachen Schneiderkunst“ und somit das ganze Feld der Mode zerstört. Im System Reformkleid wurde das Aufbrechen dieses Monopols mithilfe der Reformschneiderinnen zur zentralen Mission. Die Reformkleid-Bewegung wehrte sich gegen eine Alleinherrschaft der Couturiers und öffnete die Produktionsseite inklusive ihrer gestaltenden Komponente für die Trägerinnen. Es war vor allem die Aufgabe der Frau, ihre Kleidung mit den Anforderungen der Zeit und den veränderten Lebensverhältnissen in Einklang zu bringen. Alfred Roller schrieb 1902: „Zu ihrem Zukunftsgewande kann der modernen, öffentlich thätigen Frau niemand helfen als sie selbst im Wege jahrzehntelanger consequenter Arbeit.“³⁰⁷ Auch die Künstler sahen sich mehr als Impulsgeber und vorübergehende Wegbereiter – die Frauen sollten eine eigenständige Lösung des Bekleidungsproblems finden,³⁰⁸ wurden mit der konkreten Umsetzung allerdings allein gelassen.

Einen solchen Anschub zur Selbständigkeit in der Kleiderfrage wollte auch Anna Muthesius mit ihrem 1903 erschienenen Werk „Das Eigenkleid“ leisten. Der Begriff Eigenkleid umfasste die Idee, dass Kleider nur für eine bestimmte Trägerin erdacht und in Material, Farbe und Form exakt auf deren Persönlichkeit und physische Erscheinung abgestimmt sind. Bei ihren Ausführungen berücksichtigte Muthesius unter anderem Frisur, Gesichts- und Schulterform. Die vielen damit zusammenhängenden Einzelfragen könne nur die Frau selbst beurteilen und solle daher die Sache besser von vornherein selbst in die Hand nehmen: „Erst wenn jede Frau ihr eigener Künstler ist, wird der Gedanke des Eigenkleides im ganzen Umfange verwirklicht werden können.“³⁰⁹ Um auch das Technische bewältigen zu können, empfahl Anna Muthesius jeder Frau einen praktischen Schneiderkurs. Vor allem aber sollte sie damit Kenntnisse gewinnen, mithilfe derer sie ihre Schneiderin anleiten könne, statt wie bisher

³⁰⁶ BOURDIEU 1993, S. 188.

³⁰⁷ ROLLER 1902, S. 651.

³⁰⁸ Für eine Zusammenfassung der von Henry van de Velde postulierten Grundsätze, die weitestgehend auf seine Kollegen übertragbar sind, siehe STAMM 1978, S. 55.

³⁰⁹ MUTHESIUS 1903, S. 78.

umgekehrt. Hier wird das Ideal der Unabhängigkeit fremder Hilfe formuliert, die laut Muthesius schon durch verpflichtende Zuschneidekurse in der Schule beginnen sollte. Wohl auch weil der Begriff Reformkleid durch die Häme der ersten Jahre in Verruf geraten war,³¹⁰ wurde das Eigenkleid schnell zum Synonym für künstlerisch reformierte Kleidung und damit zu einer Art Hybrid-Begriff für alle Strömungen einer erneuerten Frauenkleidung. So überschrieben manche Reformschneiderinnen ihr Atelier auch als „Werkstatt für Eigenkleidung“.³¹¹ 1908/09 gab das Modehaus Renner in Dresden einen „Künstler- und Eigen-Kleid-Bericht“ heraus, der die Verschmelzung der Begrifflichkeiten offenbart und in dem unter anderem Vorschläge von Anna Muthesius abgebildet und bestellbar waren.³¹² Ein darin enthaltener Beitrag beschrieb die Loslösung vom Künstlerkleid, mit der sich die Frau von der „Bevormundung der Künstler“ befreite und die Führung selbst übernahm.³¹³ Der Renner-Katalog gab mit dem Eigenkleid eine Kompromisslösung zwischen den bisherigen, extravaganten Lösungen des Reform- und Künstlerkleids vor, beinhaltete auf den letzten Seiten allerdings wieder klassische französische Modelle mit Korsett. Es ergibt sich ein Paradox daraus, dass Muthesius zunächst die „Schablonierung“³¹⁴ zugunsten einer der Frau entsprechenden Eigenart ablehnte und wenige Jahre später mit dem größten Kaufhaus in Dresden kooperierte, das die Modeindustrie für die Masse institutionell repräsentierte. Durch die Einbeziehung in das Warenhaus-Angebot wird spürbar, wie der Begriff Eigenkleid immer stärker zu Marketing-Zwecken genutzt wurde und sich von der Ursprungs-Idee der Individualität weg bewegte.

Laut Cornelia Albrecht-Matschiske holte Anna Muthesius mit ihrer Idee das Kleid vom „Künstler-Podest“ herunter und machte es zum Gebrauchsgegenstand der Frau.³¹⁵ Das ist nur teilweise überzeugend. Zwar schloss sich Anna Muthesius in ihrer Modekritik weitestgehend anderen ReformerInnen an, blieb als ausgebildete Konzertsängerin und Autodidaktin ohne Verbindung zur professionellen Schneiderei aber in der Theorie verhaftet und konnte ihre formulierten Mode-Ziele vermutlich nur extern realisieren lassen. Während ihrer Zeit in London 1896–1903, in der ihr Buch entstand, pflegte sie Kontakte zu wichtigen VertreterInnen der Arts and Crafts-Bewegung.³¹⁶ Im

³¹⁰ Dazu vertiefend Kapitel 5.3.

³¹¹ Beispielsweise Freya Bertelt in Hamburg.

³¹² RENNER 1908. Weitere darin enthaltene Entwürfe stammten von Alfred Mohrbutter, Marie Mezger-Geldern oder Johanna Dohrn. Die Fotografien stammten von Hugo Erfurth.

³¹³ WESTPHAL 1908, S. 11.

³¹⁴ MUTHESIUS 1903, S. 20.

³¹⁵ ALBRECHT-MATSCHISKE 2000, S. 39.

³¹⁶ Vgl. dazu EWERS-SCHULTZ 2018b, S. 150 (Anm. 33). Das Ehepaar Muthesius hatte enge Kontakte zur Glasgower-Gruppe bzw. den Ehepaaren Macintosh, MacNair und Newberry.

Anhang ihres Buches versammelte Anna Muthesius mehrere Fotografien von Entwürfen, die von Anhängerinnen der Glasgow-School wie Margaret MacDonald-Mackintosh, deren Schwester Frances MacDonald-McNair sowie von ihr selbst getragen werden. Die Mehrheit der veröffentlichten Entwürfe stammte von Alfred Mohrbutter, die anderen stammten vermutlich von ihr selbst, bleiben ohne konkreten Hinweis auf KünstlerIn oder UmsetzerIn. Die Modelle mochten farblich auf die Trägerin abgestimmt sein – ein solcher Gesamt-Eindruck ist durch die schwarz-weiß-Fotografien schwer nachvollziehbar. Nach wie vor weisen sie aber die für alltägliche Gebrauchskleider unpraktischen Elemente Stehkragen, Schleppe und weite, glocken- oder trichterförmige Ärmel auf (Abb. 15,16). Damit ist Anna Muthesius‘ Eigenkleid-Ästhetik eher in den Künstlerkleid-Kreis einzuordnen, der bezüglich der Erneuerung der Frauenkleidung in der Theorie wichtige Anreize schuf, in der Praxis aber in alten Mustern feststeckte, indem er sich auf einen dekorativen Gesamteindruck konzentrierte. Muthesius‘ Nähe zur bisherigen (Pariser) Mode zeigte sich auch in einer Rezension zu der von Else Oppler kuratierten Ausstellung im Warenhaus Wertheim, deren Stilistik bereits kurz beschrieben wurde. Hier bezeichnete sie Opplers Atlas-Kleid mit reich gepufften Einsätzen und Schleppe als „Glanzleistung“, auch mit den anderen Kleidern sei man „zum Wesentlichen vorgedrungen“.³¹⁷

Else Wirminghaus sah 1911 den Hauptfehler des Eigenkleides in der fehlenden Anpassung an die Umgebung und meinte damit wohl den Zweck oder Anlass, etwa die Differenzierung für ein Haus- oder Straßenkleid. Weiter kritisierte sie, dass sich gerade die Persönlichkeiten der Eigenkleid-Idee bemächtigten, die auch sonst ein überreichliches Maß von Freiheit in Anspruch nahmen.³¹⁸ Für „Das Eigenkleid der Frau“ posierten neben Muthesius selbst zwei Ehefrauen Berliner Architekten und die Glasgower Kunsthanderwerkerinnen, die durch ihr Umfeld bereits mit dem *Artistic Dress* vertraut waren. Sie alle bildeten weniger die durchschnittliche als vielmehr die wohlhabende Künstler-Ehefrau ab. Ähnliches ist bei den wenigen Käuferinnen der von de Velde-Kleider zu festzustellen, die sich aus der wohlhabenden kulturellen Elite formierten.³¹⁹ Die so zu erklärende eher distanzierte Bewunderung für Anna Muthesius gibt ein Bericht über einen Vortragsabend in Stuttgart Ende 1908 wieder, bei dem sie im Württembergischen Kunstverein zu Gast war. Hier wird sie als „vornehmes, fast

³¹⁷ MUTHESIUS 1904, S. 442.

³¹⁸ WIRMINGHAUS 1911, S. 244.

³¹⁹ NEUMANN/PETZOLD 2019, S. 328 nennen hier Sophie Herrmann, Alma Warburg, Wilma de Brion, Elisabeth Förster-Nietzsche und Gertrud Osthaus.

transzendentales Wesen“ beschrieben.³²⁰ Noch lange nach dem Vortrag umdrängte das Publikum das Podium, um Anna Muthesius seine Verehrung zu bezeugen, „vielleicht auch ein wenig aus weiblicher Neugier, um das wundervolle Kleid der Vortragenden aus nächster Nähe betrachten zu können.“³²¹ Eine Farbfotografie aus etwa derselben Zeit, die sie im extravaganten grünen Kleid in A-Linie und mit Pelz-Stola zeigt (Abb. 17), gibt einen vagen Eindruck ihrer Erscheinung im roten Liberty-Samtkleid mit Nerz-Pelz und besticktem japanischen Jäckchen, das sie in Stuttgart trug. Solche Auftritte repräsentierten zwar ihre eigenen Überzeugungen, schufen gleichzeitig aber aufgrund der Auffälligkeit und der von einem Gebrauchskleid abweichenden Opulenz erneut eine Barriere zu den Frauen, die mehr zu Muthesius als Wunschbild aufschauten, als sie als eine von ihnen zu begreifen. Margarete Pochhammer bezeichnete daher das „Persönlichkeitskleid in der Multiplikation“ als „Utopie“.³²²

Während Anna Muthesius die Frau dabei beriet, worauf sie theoretisch achten musste, wenn sie ihre eigene Künstlerin werden wollte, experimentierten die Reformschneiderinnen wiederum in der Praxis und schufen so alternative Versionen zum bisherigen Reformkleid. Besonders drei Schneiderinnen – Hedwig Buschmann, Marie Thierbach und Emmy Schoch – taten sich mit ihren Methoden und Lösungen hervor und stellten diese bei den Vereinen für Verbesserung der Frauenkleidung in den großen deutschen Städten vor. Seit etwa 1909 setzte eine Reihe fortschrittlicher Ideen ein, die es den Frauen erleichtern sollte, sich selbst gestalterisch einzubringen. Die beim Eigenkleid betonte Konzentration auf die richtigen Zier-Elemente verlagerte sich damit wieder zurück zur Kleid-Basis, dem möglichst einfachen Schnitt.

Die durch die Reform verbalisierte Unabhängigkeit begriffen die kunstgewerblichen Schneiderinnen in zweierlei Hinsicht: Zum einen vom ständigen Mode-Wechsel, zum anderen beim täglichen Einkleiden. Neben der Abschaffung der Korsetts verlegten sie den Verschluss ihrer Kleider oftmals auf die Schultern statt auf den Rücken, sodass die Frauen ganz ohne fremde Hilfe ihr Kleid öffnen und schließen konnten. Einfachheit und Praktikabilität beinhalteten allgemein einen Umschwung in der komplexen Kleiderpraxis, die bisher für verschiedene Anlässe während des Tages, aber auch abhängig von der Fortbewegungsform mehrfaches Umziehen vorsah. Zeitgenössische Benimm- und Anstandsliteratur empfahl der Dame, mindestens sieben bis acht Mal

³²⁰ O.V. („Aus dem Würtembergischen Kunstgewerbeverein“) 1908/1909, S. 80. Anna Muthesius hielt ihren Vortrag über das künstlerische Eigenkleid am 14.12.1908.

³²¹ Ebd.

³²² POCHHAMMER 1911, S. 98.

am Tag die Garderobe zu wechseln. Der daraus erwachsene Wunsch nach mehr Flexibilität hatte sich bereits Mitte des 19. Jahrhunderts in Form einer „robe à transformation“ angedeutet.³²³ Mithilfe von alternativen Oberteilen sollte so ein Tages- zum Abendkleid werden oder eine Zugvorrichtung des Kleiderrocks temporär Fußfreiheit verschaffen. Das darin sichtbar gewordene Anliegen einer Zeit- und Kostenersparnis popularisierte erstmals Hedwig Buschmann (1872–1950). Die in Berlin tätige Reformschneiderin war ursprünglich Pianistin und wandte sich der „Neuen Tracht“ zu, als sie sich selbst ein Konzertgewand schneidern wollte. Buschmanns Ansatz für die maximale Ausnutzung eines Kleides bestand in unverschnittenen Stoffteilen, die die Trägerin zu verschiedenen Gewändern zusammenstellen konnte (Abb. 18a,b).³²⁴ Die einfachsten Unterkleider bestanden aus einem Stoffquadrat mit einem Loch für den Kopf und angeschnittenen Ärmeln, wie Musterzeichnungen zeigen (Abb. 19). Diverse Überwürfe garantierten kreative Kombinationsmöglichkeiten, zudem gaben Druckknöpfe die Möglichkeit den Faltenfall und die Ärmellänge zu variieren (Abb. 20). Buschmann kritisierte die aufwendige Zuschneide-Technik und erhebliche Näharbeit der bisherigen Kleidung in ihrer mehrfach aufgelegten illustrierten Broschüre:

„Die Schere [...] übt die barbarische Tätigkeit, schöne Stoffe in lauter kleine Fetzen zu zerschneiden, bevor sie wieder zusammengesetzt werden. Streifen und Punkte stoßen hierdurch in den Nähten falsch aneinander; Ornamente werden da, wo Schere und Naht sich trifft, zerhackt und geben oft eine lächerliche Wirkung.“³²⁵

Hedwig Buschmann sah sich insofern weniger den klassischen Fertigkeiten einer Schneiderin verpflichtet, sondern wollte den Zuschnitt als solches reformieren. Vielmehr konzentrierte sie sich auf einen sinnvollen Umgang mit dem Material, das möglichst wenig bearbeitet werden sollte. Sie versprach, dass für die Herstellung ihrer Kleider nur ein Drittel der Zeit nötig sei, die man für die Anfertigung eines Modekleides brauche und somit auch der Preis erheblich verringert werde.³²⁶ Die im Rahmen von Vortragsabenden präsentierte „Buschmann-Tracht“ fand gerade in den Zweigvereinen des Verbands für Verbesserung der Frauenkleidung großen Anklang. 1912 vergrößerte Buschmann ihr Geschäft am Kurfürstendamm. Durch die verschiedenen Kombinationsverfahren ermöglichte sie die Mitbestimmung der Trägerin, die nun dank weniger Griffe ihr Kleid auf ihren persönlichen Alltag abstimmen konnte. Dieses

³²³ KRAFT 2019. Der Begriff Transformations- oder Verwandlungskleid ist weder eindeutig definiert noch historisch gebunden, aber durchaus materiell existent. Erst durch eine rekonstruktive Kleiderpraxis können viele Kleidungsstücke heute als solche identifiziert werden.

³²⁴ Ausführlich erläuterte Buschmann ihr Konzept in einer Broschüre, die 1910 in drei Auflagen erschien (BUSCHMANN 1910a).

³²⁵ BUSCHMANN 1910a, S. 35.

³²⁶ Ebd.

originelle System bezeichnete Max von Boehn später als „Reform der Reform“ und das Buschmann-Kleid als „Universalkleid für alle Gelegenheiten“. ³²⁷

Die Kölnerin Marie Thierbach empfand Buschmanns Idee als bahnbrechend und ließ sich ab 1911 ebenfalls von dem Gedanken zu „praktischen Kleiderformen für die arbeitende Bürgersfrau und die Frau aus dem Volk“ leiten.³²⁸ Auch sie versprach für die Herstellung eine Zeitspanne von nur sechs Stunden, die auch viel beschäftigte Frauen erübrigen könnten sowie die geringen Kosten von knapp 18 Mark für ein komplettes Kleid. Zur Veranschaulichung schnitt Thierbach bei ihren Vorträgen vor den Augen der Zuschauerinnen in wenigen Minuten ein Kleid zu und steckte es zur Bewunderung des Publikums ebenso schnell ab, sodass es sich an die Körperform anschmiegte. Ihren Lösungsansatz bezeichnete sie als „Abformungskleider“ und meinte damit in der Grundform aus zwei Stücken zusammengenähte Kleider („Herrgottskittel“), die durch eine einzige Raffung im Rücken oder unter der Brust bei der Anprobe an die Trägerin angepasst wurden. Was die Idee einzigartig machte, war der fehlende Verschluss – die Kleider konnten wie ein Hemd über den Kopf gezogen werden. Individualisierung versprachen verschiedene Stoffe, wobei überflüssige Garnierung – wie der Grundsatz aller Reformschneiderinnen lautete – vermieden werden sollte.³²⁹

Das Maßnehmen für die „Methode Thierbach“, wie sie fortan genannt wurde und auch von anderen Reformschneiderinnen übernommen wurde,³³⁰ erläuterte Marie Thierbach in einem Aufsatz und vier dazugehörigen Fotografien. Darauf ist sie selbst zu sehen, wie sie einer Frau das Maßband anlegt und im folgenden Bild die rückwärtige Raffung vornimmt (Abb. 21). Auf den anderen beiden Fotografien sieht man ihr eigenes Kleid von hinten im ungeschlossenen und im geschlossenen Zustand (Abb. 22) und gewinnt so einen Eindruck ihrer Technik, wie es die reine Beschreibung kaum leisten könnte. Die Fotografie erweist sich für die Dokumentation der aufeinanderfolgenden Schritte als das unmittelbarste Medium, das einerseits Marie Thierbach als Persönlichkeit in Szene setzt und andererseits die zeitliche Abfolge verstehbar macht. Es handelt sich um eine eigene Form der Modefotografie, indem nicht inszeniert,

³²⁷ VON BOEHN 1918, S. 116.

³²⁸ THIERBACH 1912, S. 3. Auf ähnlichen Grundsätzen beruhte zeitgleich das schlichte „Idealkleid“ von Lola Haase-Frisch aus Berlin-Zehlendorf, das aus dem Wunsch nach einer „Grundform als bleibende Tracht“ entstanden war. Ihre Modelle vereinten in der Grundform die Prinzipien von Hedwig Buschmann und Marie Thierbach, vermeiden laut ihr selbst aber technische Fehler des Hemdenkleids wie hässliche Falten am Arm oder einen zu engen Rock. Sie seien sehr bequem und in kürzester Zeit ohne Schwierigkeiten auszuführen (dazu HAASE-FRISCH 1913, S. 8-9).

³²⁹ Ebd., S. 4.

³³⁰ Die Hamburgerin Elsa Koyen warb für ihre Werkstatt mit der „Anfertigung von Thierbach-Kleidern“, vgl. Anzeigen in NFFK 1913.

sondern rein sachlich und deskriptiv über eine handwerkliche Anleitung informiert wird. Kurz darauf erschienen diese Abbildungen zusammen mit elf weiteren und einer Schnittmusterzeichnung in einem kleinen Buch, das Thierbach mit dem Untertitel „eine neue Art, ohne besondere Vorkenntnisse billige Kleider herzustellen“ bewarb.³³¹ 1903 war Jeannie Watt überzeugt, jede Frau könne sich auch ohne Ausbildung und Talent ein einfaches Kleid schneidern und wollte ihre Leserinnen ebenfalls dazu ermutigen.³³² Spätestens ab 1909 erschienen mehrere praktische Lehrbücher wie das illustrierte Hausbuch „Ich kann schneidern“, das „materiellen Nutzen und innere Befriedigung“ versprach.³³³ 1910 sah eine Autorin in der Zeitschrift *Frauenbestrebungen* in der Selbstanfertigung noch das „wirksamste Mittel zur Sanierung“ der Kleidung, weil jede Frau am besten wisse, was ihr steht.³³⁴ Demgegenüber urteilte die Fachwelt die laienhafte Selbstschneiderei vielfach kritisch, lieferte sie in der Realität doch kaum zufriedenstellenden Ergebnisse und diskreditierte die Bewegung somit eher. Die „Gefahr unförmiger Gebilde“ problematisierten in diesem Kontext Frauen wie Männer.³³⁵ Allen voran männliche Kunsthistoriker beklagten die Nachteile in der Ästhetik der Hausschneiderei ohne technische Kompetenzen: Frauen, die Jahrzehnte lang ihren Modezeitschriften und Modehäusern willenlos gefolgt waren, hätten zum allergrößten Teil technische Fertigkeit und künstlerisches Urteil in der Kleiderfrage verloren.³³⁶ So war die Frau als ihre eigene Künstlerin eine Programmatik, die sich zwar steigender Beliebtheit erfreute. Zugleich blieb sie aber eng mit dem zeitgenössischen Komplex des Dilettantismus verbunden, der sich auf kunsthandwerkliche Erzeugnisse aus Frauenhand bezog. 1913 äußerte sich der Münchner Professor für Kunstgeschichte Ludwig Segmiller zu den Mängeln an den Reformkleid-Bestrebungen: Schuld an der fehlenden Geschmackskultur sei neben dem Einsatz männlicher Künstler die eifrig betriebene Hausschneiderei, die er als „krassen Dilettantismus“ und noch drastischer als „Krebs-schaden“ bezeichnete.³³⁷ Weiter schrieb er:

„Kein Gebiet hat eigentlich den kunsthandwerklichen Charakter länger zu wahren gewußt als die Frauenkleidung, vor allem in der Hinsicht, daß der Ausführende direkt mit dem Besteller in Berührung gelangt. [...] Diesen innigen Kontakt zwischen dem Produzenten und dem Erwerbenden, diesen kunstgewerblichen Charakter müssen wir der

³³¹ Werbe-Anzeigen etwa in *NFFK* 1913/6.

³³² WATT 1903, S. 31-32.

³³³ STEIMANN 1909.

³³⁴ SCHURTER 1910, S. 91.

³³⁵ MANN 1907, S. 21. Die *Wiener Illustrierte Frauenzeitung* nannte den Gedanken, dass eine Hausschneiderin ein brauchbares und schönes Reformkleid schaffen könnte, absurd, vgl. O.V. („Auf zur Körper-Freiheit“) 1905, S. 18.

³³⁶ O.V. („Die Umgestaltung der Frauenkleidung. Betrachtungen eines Kunsthistorikers“) 1903, S. 532.

³³⁷ SEG MILLER 1913/14, S. 195-196.

Frauenkleidung zu wahren suchen und ihn wieder auffinden wissen, falls er verloren ging. Man glaubte ihn vielleicht am besten durch die Hausschneiderei zu erhalten. Das war ein Irrtum; [...] Es ist unmöglich, daß jede Frau, die nähen kann, auf dem Gebiet der Bekleidungskunst mit Erfolg schöpferisch tätig ist. Dazu gehört zunächst Talent und Geschmack, dann aber auch die nötige kunstgewerblich-ästhetische Ausbildung.“³³⁸

Segmiller setzte Dilettantismus damit nicht mehr länger generell mit weiblichem künstlerischem Schaffen gleich, sondern betrachtete die Kunstgewerblerin in Abgrenzung zur Hausschneiderin sogar als einzigen Hoffnungsschimmer der verbesserten Frauenkleidung.

Emmy Schoch erkannte 1912, dass trotz der oben beschriebenen Bedenken das „moderne Hausschneiderei-Kleid“ ein dringendes Bedürfnis war.³³⁹ Das galt zum einen für Frauen mit schwachem Einkommen, die sich maßgeschneiderte Kleidung nicht leisten konnten, zum anderen für diejenigen, die schlichtweg Freude daran hatten, für sich und ihre Kinder zu schneidern und schließlich für jene Frauen, die abgelegen auf dem Land wohnten und Schwierigkeiten in der Anschaffung von Kleidung hatten. Hier kommen die sozial-ethischen und demokratisierenden Tendenzen zum Ausdruck, die der Verband zur Verbesserung der Frauenkleidung beim Werkbund später vermisste. Laut Schoch sollte jedem die Möglichkeit gegeben sein, sich auch für wenig Geld ein gutschendes Kleid künstlerischer Geschmacksrichtung zu verschaffen: „Die neue Tracht ist kein Vorrecht einer einzelnen Klasse – sondern eine Sache von allgemeinem Interesse“, betonte sie in einem Vortrag 1910.³⁴⁰ Bei der modernen Reformkleidung habe das Selbstschneidern aber seine Schwierigkeit, da „die Anforderungen an Geschmack, Farbensinn und Linienverständnis nicht übersehen werden dürfen“.³⁴¹ Diese Beobachtung ließ sie eine Abteilung für sogenannte halbfertige Kleider schaffen, die etwa ein Drittel weniger als die komplett fertigen Kleider kosteten und in ihrer Konstruktion den modernen Lebensbedürfnissen entsprachen. Es handelte sich hier um unfertige, teils bestickte Kleider, die die Kundinnen selbst oder mit Hilfe der Hausschneiderin fertigstellen konnten, sodass Stoffqualität und Farbe frei bestimmbar waren. Halbfertigkleider waren keine gänzlich neue Erfindung Emmys Schochs, sondern halbfertige Artikel als Grund-Prinzip im Angebot von Warenhäusern wie dem Wertheim 1903/04 bereits vorhanden³⁴² und so ein Indiz dafür, wie die Unternehmerin

³³⁸ Ebd., S. 196.

³³⁹ SCHOCH 1912, S. 44.

³⁴⁰ Emmy Schoch: „Die Neutracht“, Vortrag gehalten am 14.11.1910 in Hamburg, zitiert aus *General-Anzeiger für Hamburg Altona*, 19.11.1910, S. 4.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Siehe Mode-Katalog 1903/04, hrsg. vom Warenhaus Wertheim Berlin (Nachdruck), Hildesheim 1979, S. 4-21.

Vermarktungsstrategien der populären Modehäuser in einen kleineren Maßstab transferierte und aufwertete. Von den Kundinnen eines Konfektionshauses wurden solche Angebote wohl nur vereinzelt wahrgenommen; Emmy Schoch traf 1912 eher den Nerv der Zeit, als die Selbstschneiderei sich stärker verbreitet hatte.³⁴³ Mit ihrem Ansatz versuchte sie die oben beschriebene Dilettantismus-Problematik zu lösen, ohne die Eigenkleid-Idee völlig zu verwerfen und versprach damit eine günstigere Alternative. Der Befürchtung der Moderedakteurin Elsa Herzog, dass die „Eigenkleid-Idee“ mit der alleinigen, selbständigen Arbeit der Frauen das professionelle Schneiderinnengewerbe überflüssig machen könnte,³⁴⁴ setzte Schoch das Modell Halbfertigkleider entgegen. Gewinne erzielten die Ateliers weiterhin auch dadurch, dass sie Laien spezielle Anleitungen in Tages- und Abendkursen erteilten. Wenig Bedenken hatten daher auch andere Schneiderinnen, die 1910 immer noch von großer Arbeitslast und Wartelisten berichteten.

Die Lösungsansätze von Hedwig Buschmann, Marie Thierbach und Emmy Schoch teilten die allgemeine kunstgewerbliche Anforderung der Vereinfachung von Gebrauchsgegenständen bei gleichzeitiger künstlerischer Wertigkeit. Für Reformkleider bedeutete das einfache Verschlüsse einzusetzen, sachlich und sparsam zu verzieren und weniger Einzelbestandteile, die kompliziert zugeschnitten und genäht werden mussten. Eine wachsende Zahl von Frauen sollten ihren Kleiderschrank durch eigens hergestellte Teile ergänzen und so unter professioneller Anleitung selbst tätig werden, um aus der ihnen zugeschrieben Passivität auszubrechen. Im direkten Kundinnen-Kontakt wurde die Aufgabe der künstlerischen Reformschneiderinnen in einer zurückhaltend beratenden, als Vertreterinnen der gesamten Bewegung in einer erzieherischen Funktion gesehen. Der Unterschied zum bisherigen Wirken der männlichen Künstler war, dass die Kunstgewerblerinnen nicht das Kleid an sich zum Kunstwerk machten, sondern die Trägerin mithilfe des Kleids. Dass die Kleider aus dem eigenen Willen der Frau heraus entwickelt wurden und nicht das „Produzenteninteresse absolut vorherrschend“ war, war laut Schoch zudem der grundlegende Unterschied zur französischen Mode.³⁴⁵

³⁴³ Vgl. Mitteilungen *NFFK* 1912, o.S. (aus Hannover): „Schoch kam damit wohl den Wünschen vieler entgegen, reges Interesse daran bewies, dass der Sinn für Selbstschneiderei sehr rege ist.“ Ebenso aus Karlsruhe: „Das große Interesse der Anwesenden bewies, dass Frau Schoch einem Bedürfnis der Zeit entgegenkam.“

³⁴⁴ HERZOG 1915, S. 3. Elsa Herzog (1876–1964) hatte ihre Laufbahn 1893 in der Redaktion des *Konfektionärs* begonnen, arbeitete an STEIMANN 1909 mit und war in den 1920er Jahren für verschiedene Zeitschriften und Zeitungen tätig. Als verfolgte Jüdin emigrierte sie 1939 nach London und nahm 1951 ihre Arbeit als Moderedakteurin wieder auf.

³⁴⁵ SCHOCH 1911, S. 22.

4. Emmy Schochs Propaganda des Reformkleids in Theorie und Praxis

Dieses Kapitel zeichnet Emmy Schochs Bewegungsräume³⁴⁶ und die Grundlagen ihrer Argumentation in Vorträgen und Aufsätzen der Jahre 1905–1933 nach, beginnend mit ihrem Weg zur Modeschöpferin in Berlin. Während dieses Kapitel den Schwerpunkt auf ihre Propaganda in der Hochzeit der Reformkleid-Bewegung legt, wird ihr Wirken nach der Machtübernahme Hitlers in Kapitel 6 skizziert.

In Ergänzung zur bisherigen, lückenhaften Forschung zu Emmy Schoch geben die folgenden Ausführungen einerseits Einblick in ein weiblich geführtes Modeatelier im beginnenden 20. Jahrhundert und verifizieren oder falsifizieren andererseits Vermutungen zu ihrer Person. Bis in die jüngste Forschungsliteratur von 2020 übernommen ist beispielsweise eine Fotografie, von der fälschlicherweise angenommen wurde, sie zeige Emmy Schoch selbst.³⁴⁷ Tatsächlich handelt es sich hier aber um eine ehemalige Gesellin Schochs, die gelegentlich auch als Modell für sie arbeitete.³⁴⁸ Auch fragliche Angaben zu Emmy Schochs Teilnahme an der Dresdner Hygiene-Ausstellung belegen den Bedarf einer umfassenden Rekonstruktion und kritischen Analyse ihres Wirkens. Zur Aufarbeitung des Bereichs Distribution innerhalb des Systems Reformkleid folgt eine Untersuchung von Emmy Schochs Öffentlichkeitsarbeit als besonders engagierter Vertreterin der Erneuerung der Frauenkleidung um 1900. Vor allem die Vereinszeitschrift des Verbands für Verbesserung der Frauenkleidung bot ihr die Plattform für eine schriftliche Auseinandersetzung mit Beobachtungen zur Modebranche. In den publizierten Texten und mit ihren Entwürfen nahm Schoch aufmerksam an den Debatten um das Reformkleid teil. Dass sie sich eingehend mit theoretischer Fachliteratur zum Themenkomplex Reformkleid und Mode befasste, belegt ihr literarischer Nachlass.³⁴⁹ In den Schriften und Vorträgen verbreitete Emmy Schoch auch ihre

³⁴⁶ Eine chronologische Aufzählung ihres Wirkens in Karlsruhe, sowie ihrer Reisen und Vorträge befindet sich in Anhang 2.

³⁴⁷ Der Identifikations-Fehler wurde in ASCHE 1992 (S. 237), im Online-Stadtlexikon Karlsruhe (FÖRSTER 2014), in BRAUN 2016 (S. 107), in HOLZHEY 2018b (S. 142/143) und in ANTON 2020 übernommen.

³⁴⁸ Im Mai 2009 bewies der Enkel der abgebildeten Person den Fehler durch weitere Recherchen. Bei dem Modell handelt es sich um Linda Frieda Neck, geb. Hanselmann (1895-1974), die von Emmy Schoch ausgebildet wurde und auch als Mannequin arbeitete. Die Dame auf dem Portrait wird bis heute [Stand 20.11.2021] im Museum beim Markt, der Jugendstil-Abteilung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe, fälschlicherweise als Emmy Schoch betitelt.

³⁴⁹ Im Nachlass befanden sich u.a. BRUNS 1902, SCHULTZE-NAUMBURG 1902a, MOHRBUTTER 1904, STERN 1915 sowie „Hygiene der Kleidung“ von Heinrich und Anna Jäger (1906). Emmy Schoch vermachte ihren Nachlass 1961/62 der Bibliothek des Landesgewerbeamtes Baden-Württemberg in Karlsruhe. Anlässlich der Schließung des Amtes im Zuge der Verwaltungsreform zum 31.12.2004 wurde die Bibliothek aufgelöst und die Bestände auf verschiedene Institutionen aufgeteilt bzw. an Privatpersonen verkauft. Die Aufzählung des Nachlasses folgt daher dem Literaturverzeichnis in SABOR 1987, S. 99-100. Neben der Schließung des Landesgewerbeamts trägt auch die Umstrukturierung des Heimatmuseums in Zell am Harmersbach (Schwarzwald), dem Schoch laut GOLDSCHMIT 1961 einen Teil ihrer Arbeiten vermacht haben soll, zu einem unvollständigen Bild der Person Schoch bei. Nachfragen bei den

patriotischen Gedankengänge zur französischen Mode, deren Ablehnung von vielen ZeitgenossInnen geteilt wurde – eine Tendenz, die während des Ersten Weltkriegs politisch vertieft wurde.³⁵⁰ Weiterhin wird Schochs praktisches Agieren als kunstgewerbliche Schneiderin sowohl vor Ort in ihrem Karlsruher Atelier als auch überregional in den Blick genommen. Dem liegt die Analyse der Vernetzung in ihrer Heimat sowie die Art und Weise der Präsentation ihrer Entwürfe und Modelle auf Reisen zugrunde.

4.1 Der Weg zur Mode und Ausbildung in Berlin

Emmy Schochs Ausbildungszeit in Berlin, für die nur wenige Daten gesichert sind, bildete den ersten und entscheidenden Berührungs punkt mit der deutschen Reformkleid-Bewegung, die dort 1896 mit dem „Internationalen Kongreß für Frauenwerke und Frauenbestrebungen“ ihren Anfang genommen hatte. Obgleich Schoch auch Pianistin in Karlsruhe hätte werden können, entschied sie sich für eine Laufbahn als kunstgewerbliche Schneiderin. Eine erste Motivation dazu dürfte bereits in ihrer Kindheit zu finden sein: Zum einen war Schochs Vater lange als Textilienhändler tätig.³⁵¹ Zum anderen sind im Adressbuch der Stadt Karlsruhe im Haus der Familie Schoch für das Jahr 1888 eine Kleidermacherin, für die Jahre 1892/93 eine Näherin als Nachbarinnen oder Untermieterinnen verzeichnet.³⁵² Da die Heimarbeit eine gängige Arbeitspraxis war, ist es durchaus möglich, dass Emmy Schoch durch sie in Kontakt mit diesem Berufsstand kam und Gefallen am textilen Gestalten fand.

Mit Anfang Zwanzig verließ Schoch Karlsruhe, um nach Berlin zu gehen. Vor allem die Vorstellung vom erfolgreichen Aufstieg im luxuriösen Westen der Stadt, außerhalb der von Armut geprägten Arbeitervierteln, lockte viele junge Menschen in die Hauptstadt. Berlin reagierte bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf die Defizite der städtischen und staatlichen Kunstgewerbeschulen in Bezug auf die Ausbildung kunsthandwerklich begabter Frauen³⁵³ und bot gleichzeitig ein günstiges Klima für neue Ansätze im Entwerfen von Frauenkleidung. Nach dem Frauenkongress und der

heutigen Zuständigen haben ergeben, dass die Provenienzen des Nachlasses durch personelle Neubesetzungen und fehlende Dokumentation nicht mehr nachvollziehbar sind.

³⁵⁰ Dazu Kap. 6.

³⁵¹ LIESSEM-BREINLINGER 2013, S. 384.

³⁵² Vgl. Adressbuch der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe. Karl Friedrich Schoch war ab 1888 der Eigentümer des Hauses in der Lessingstraße 3a (Weststadt), wo neben der Familie selbst auch die Kleidermacherin Stefanie Unsinn und dann die Näherin Josefine Brunner wohnten. 1886-1888 hatte die Familie in der Marienstraße 22 gewohnt.

³⁵³ Insbesondere zwei Schulen zeigten sich für diese Entwicklung verantwortlich: die 1865 gegründete Letteschule und die 1902 gegründete Reimann-Schule, die ab 1913 zur „Kunst- und Kunstgewerbeschule“ wurde. Albert Reimann, der Gründer der Reimann-Schule, eröffnete eine Klasse für Modezeichnen und Modeentwürfe, verbunden mit Kenntnissen des Schneiderns. Zu den Mode- und Textilabteilungen der Reimann-Schule siehe KUHFUSS-WICKENHEISER 2009, S. 49-220.

darauffolgenden Formierung des ersten „Allgemeinen Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung“³⁵⁴ hatte die Reformkleid-Bewegung in Berlin wie in keiner anderen deutschen Stadt eine frühe Intensität erreicht. Zahlreiche Artikel in Berliner Tageszeitungen der Jahre 1900–1905 kommentierten die hohe Dichte an Reformkleidern und kommentierten ihre Entwicklung:

„Man kann keine Zeitung lesen, ohne spaltenlange Artikel darüber zu finden, und nicht etwa nur in Frauenblättern, sondern auch in politischen Tageszeitungen bemächtigt man sich des dankbaren Stoffes. [...] Was keinen Raum mehr in Artikeln findet, verarbeitet man zu umfangreichen Broschüren. [...] Auf den Straßen Berlins wie am Ufer des Meeres, in den Luxusbädern wie auf der Bühne, überall zeigt sich das Reformkleid.“³⁵⁵

Diese öffentliche Debatte sowie das Engagement der frühen AkteurInnen der Kleider-Reform konnten Schoch in Berlin also kaum entgehen. Neben Frauen wie Jeannie Watt und Margarete Pochhammer, der ersten Vorsitzenden des neu gegründeten Berliner Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung,³⁵⁶ war dort der Architekt Paul Schultze-Naumburg tonangebend für die „Bildung einer neuen Frauentracht“³⁵⁷. Die Stadt Karlsruhe stellt insofern einen Bezugspunkt zwischen ihm und Emmy Schoch dar, als er für sein Studium an der Kunstgewerbeschule und Kunstabakademie im selben Jahr wie sie in die badische Hauptstadt gezogen war. In Berlin könnte Schoch im Herbst 1902 die von Schultze-Naumburg initiierte „Ausstellung für die Neue Frauentracht“ im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus³⁵⁸ besucht haben. Mit den Schwerpunkten seiner Ideen war Schoch vertraut: In ihrem Nachlass befindet sich seine Monografie „Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung“, dessen Argumentation bei den Kleid-Reformerinnen eine breite Anhängerschaft fand.

Mehrere neu eröffnete Warenhäuser versprachen Arbeitsplätze für junge Frauen, die sich im Bereich Kleidung, in herstellender wie in beratender Position, betätigen konnten. Die Entscheidung für eine Ausbildung in dem von Pauline Winker 1900 gegründeten, privat geführten Mode-Atelier³⁵⁹ in unmittelbarer Nähe zum Kurfürstendamm war zukunftsweisend für Schochs eigenen Weg, der sich durch das wiederholte

³⁵⁴ Zur Entwicklung des Verbands und dessen Folgeorganisationen siehe Anm. 82, sowie WOLTER 1994, S. 90-91/OBER 2005, S. 30-50.

³⁵⁵ PLOTHOW 1903, S. 7. Zur Auseinandersetzung in den Medien siehe auch Kap. 5.

³⁵⁶ Pochhammer hielt am 17.11.1905 in Karlsruhe den Vortrag „Was der Mann mit der Frauenkleidung zu tun hat?“ (vgl. Stadtchronik Karlsruhe). Es ist denkbar, dass Pochhammer und Emmy Schoch sich persönlich kannten und die Einladung in ihre Heimatstadt durch sie zustande gekommen war.

³⁵⁷ Vgl. Titel seines Vortrags, SCHULTZE-NAUMBURG 1903. Schultze-Naumburg war 1897 nach Berlin gezogen und eröffnete im selben Jahr dort eine Malschule.

³⁵⁸ Nach Krefeld, Dresden und Leipzig handelte es sich hier um die vierte große Ausstellung, die Frauenkleider nach Künstler-Entwürfen zeigte. Zu den Ausstellungen der Künstlerkleider siehe STAMM 1976, S. 53-91.

³⁵⁹ Der Hinweis zur Ausbildung bei Pauline Winker findet sich in GOLDSCHMIT 1961. Winkers Atelier ist im Berliner Adressbuch mit der Adresse Schillstraße 19 (direkt an der Ecke zum Kurfürstendamm) vermerkt, ab 1911 bis 1915 in der Kurfürstenstr. 119.

Eintreten für die Maßschneiderei definierte. Ein „Die schaffende Frau“ überschriebener Artikel der *Illustrierten Frauen-Zeitung* stellte 1907 vier Leiterinnen von Werkstätten für künstlerische Frauenkleidung vor, die den Idealen einer Reformschneiderin mit sowohl künstlerischen als auch fachtechnischer Vorbildung entsprachen. Porträt-fotografien von Emmy Schoch und ihrer ehemaligen Lehrmeisterin Winker illustrieren neben denen der Berlinerinnen Marianne Steffenhagen und Hedwig Buschmann den Beitrag (Abb. 23). Dass alle vier die eigenen Kreationen wie Testimonials für erneuerte Frauenkleidung tragen, zeugt von dem in Kapitel 2 angedeuteten Anspruch der Personifizierung der Reformkleid-Bewegung. Schoch selbst präsentiert sich auf dem Foto in selbstbewusster Pose in einem Kleid, das lediglich im oberen Teil durch angesteckte Blumen und durch spitzenbesetzte Pagodenärmel aufwendig verziert ist, ab der Taille abwärts aber einfarbig schlicht gehalten ist. Auffällig ist dagegen das lange und breite Seidenband um ihren Hut, dessen Enden ihr Gesicht rahmen und sich zu einer Schleife geknotet über die Brust legen.

Im Artikel ist zu lesen, dass Winkers „Atelier für individuelle und künstlerische Frauenkleidung“ pionierhaft dem Berufsbild der Schneiderin den Zusatz des Kunstgewerbes verliehen hatte.³⁶⁰ Weiterhin zeigt sich eine klare Verbindung des Ateliers zur künstlerischen Reformkleid-Bewegung darin, dass Winkers Kleider auf der bereits erwähnten Berliner Ausstellung von 1902 zu sehen waren und 1904 fünf ihrer Entwürfe von Alfred Mohrbutter publiziert wurden.³⁶¹ Manche davon präsentierte Pauline Winker auch hier am eigenen Körper (Abb. 24,25). Da diese Kooperationen genau in Emmy Schochs Ausbildungszeit fallen, ist ein persönlicher Kontakt zwischen Schoch und den zeitgleich in Berlin agierenden und Kleider entwerfenden Künstlern wie Schultze-Naumburg und Mohrbutter denkbar. Die theoretische Auseinandersetzung mit Künstlerkleid-Entwürfen – auch Mohrbutters „Das Kleid der Frau“ mit über 70 Fotografien und Zeichnungen sowie 32 farbigen Stoffmustertafeln befand sich in Schochs literarischem Besitz – mündete in eine praktische Orientierung an

³⁶⁰ Laut O.V. 1907 („Die schaffende Frau“) errichtete Pauline A. Winker im Jahr 1900 ihr „Atelier für individuelle und künstlerische Frauenkleidung“ in Berlin, nachdem sie in Dresden bereits ein solches auf dem Weißen Hirsch geleitet hatte. Das Villenviertel Weißer Hirsch wurde um 1890 wesentlich vom Sanatorium des Arztes Heinrich Lahmann geprägt, der sich als Lebensreformer auch mit der Reformierung der Frauenkleidung befasste (LAHMANN 1903). Die Anregung auf diesem Gebiet durch Lahmann ist für Pauline Winker also naheliegend. Nach der Heirat mit dem Komponisten Hermann Durra führte sie ihr Atelier zeitweise unter dem Doppelnamen Winker-Durra.

³⁶¹ In „Das Kleid der Frau“ verweist Alfred Mohrbutter anerkennend auf die Kleider aus Winkers Atelier, die „ganz selbständig“ und „ohne Anregung von außen“ entstanden seien (MOHRBUTTER 1904, S. 16, Abbildungen ihrer Modelle S. 9, 35, 47 und 48) Auch der Reformer Heinrich Pudor sah bei Winker neben Else Oppler als einziger Künstlerin die von ihm erwartete monumentale Wirkung eines Kleides umgesetzt (PUDOR 1903, S. 7).

gestalterischen Merkmalen der Künstlerkleider. So zeigt eine von Schochs ersten offiziell präsentierten Kreationen, ein plissiertes Abendkleid von 1905 (Abb. 26), in der Stickerei auf dem breiten, mittig rautenförmigen Miedergürtel eine Anlehnung an die Jugendstil-Ornamentik der kurz zuvor veröffentlichten Künstlerkleider von Mohrbutter und van de Velde. Doch bereits zu diesem Zeitpunkt unterscheiden sich ihre Kleider von denen ihrer Lehrmeisterin und denen der Künstler: Statt die Stickerei-Muster wie Winker auf einer Stola zu applizieren, auf der sie wie im ursprünglichen Kontext des liturgischen Ornats als Längsstreifen über Schulter und Brust lagen, verdeckt Schochs Gürtel den Oberkörper nicht, sondern strukturiert lediglich die Taillenlinie. Ihr Kleid wirkt durch den plissierten Voile leichter als die Künstlerkleider aus Samt und Tuch, lässt die Umrisslinien des Körpers erkennen und entbehrt einengender Elemente wie dem hohen Stehkragen. Schochs Talent innerhalb der Bestrebungen zur künstlerischen Frauenkleidung wurde von Pauline Winker früh erkannt. Eine Notiz in der Dokumentensammlung des Badischen Landesmuseums besagt, ihre Lehrmeisterin soll ihr erlaubt haben, ihre Kleider unter eigenem Namen in einer Ausstellung zu zeigen, obwohl sie zu diesem Zeitpunkt noch kein eigenes Atelier besaß.³⁶²

Die etwa dreijährige Ausbildung setzte entscheidende Impulse für die Spezialisierung der Werkstätte Emmy Schoch auf neue Frauenkleidung mit künstlerischem Impetus und war somit richtungsweisend für erste handwerkliche und gestalterische Grundlagen. Dieser Schwerpunkt ihres eigenen Unternehmens ist auf den Aufenthalt in Berlin als Zentrum der Reformkleid-Bewegung zurückzuführen. Ebenso prägend war die Lehre bei Pauline Winker, die über eine klassische Ausbildung zur Schneiderin hinausführte. Praktische Erfahrungen im Umgang mit eigenen Kundinnen erlangte Schoch aber erst in ihrer beruflichen Phase in Karlsruhe, wo sie die Leitlinien ihrer zukünftigen Arbeit in Bezug auf das Reformkleid definierte. Ihre endgültige Rückkehr dorthin ist nur ungefähr auf Ende des Jahres 1905 datieren.³⁶³ Geschäftliche

³⁶² Vgl. Dokumentensammlung zu Emmy Schoch im Archiv des Badischen Landesmuseums, Ordner 61/77, 62/60,66/162 a-f, 90/451. Joanna Flawia Figiel danke ich herzlich für den Zugang zu den Dokumenten. Bei der in der Notiz erwähnten Ausstellung handelt es sich entweder um die Ausstellung „neuer Frauentracht“ am 09.12.1904, bei der laut LAW 1905 Winkers Atelier mitwirkte; oder um die „Ausstellung gesundheitlicher und künstlerischer Kleidung für Mädchen und Frauen“, die im September 1905 im Berliner Architektenhaus stattgefunden hat (vgl. *Berliner Tageblatt* 16.09.1905, S. 7). Das Architektenhaus gehörte zum Architekten- und Ingenieurverein Berlin, dort fanden u.a. Versammlungen von Frauenvereinen wie dem Verein Frauenwohl und dem Verein Volkshygiene mit Vorträgen über Reformkleidung statt.

³⁶³ In der *Badischen Presse* vom 21.02.1906 (S. 3) wird Schochs Vortrag am darauffolgenden Tag folgendermaßen angekündigt: „[...] die junge Künstlerin ist soeben aus Berlin, wo sie ihre Studien beendete, zurückgekehrt, und wird viel Neues und Wissenswertes über den Stand der Reformkleiderfrage in Berlin zu berichten wissen.“ Unter Aufsätzen des Jahres 1905 (SCHOCH 1905 und SCHOCH 1905b)

Interaktionen mit Karlsruhe in den Jahren zuvor lassen die Vermutung zu, dass sie während ihrer Ausbildung bereits eine Rückkehr plante und ihren Namen dafür in der Heimat präsent halten wollte.³⁶⁴

4.2 Vor Ort: Atelier, Vernetzung und Marketing in Karlsruhe

Karlsruhe reagierte im Kaiserreich auf die wachsende Bevölkerungszahl und baute vor allem ab 1900 die städtische Infrastruktur aus. Neubauten wie ein Gas- und Elektrizitätswerk, das Klinikum, der 1901 eröffnete Rheinhafen und die Verlegung des Bahnhofs setzten wirtschaftliche Impulse.³⁶⁵ Die Residenzstadt wurde zu einem der wichtigsten Industriestandorte in Baden, in dem lange die Konsumgüterindustrie mit Genussmitteln, Schmuck und Textil eine starke Stellung hatte.³⁶⁶ Die Eröffnung eines Mode- und Stickerei-Ateliers in Karlsruhe hatte damit eine solide Basis und erschien insofern günstig, als die Stadt auch auf dem Gebiet des Kunstgewerbes progressiv agierte.³⁶⁷ Seit 1902 leistete dort der Ortsverband für Verbesserung der Frauenkleidung seinen Beitrag für die Erneuerung der Damenmode und veranstaltete ein Jahr später in der Landesgewerbehalle eine „Ausstellung von gesundheitsgemäßer und künstlerischer Frauenkleidung“, in deren Rahmen die besten Kleider mit Diplomen ausgezeichnet wurden.³⁶⁸

Die Konkurrenz im Bereich Frauenkleidung war um das Jahr 1905, in dem Emmy Schoch ihre Werkstatt gegründet hatte, groß: In den ersten fünf Jahren nach der Gründung waren mit ihr durchschnittlich knapp 140 weitere „Kleidermacherinnen“ im örtlichen Verzeichnis der Handel- und Gewerbetreibenden aufgelistet.³⁶⁹ Hinzu kamen noch einmal insgesamt über 100 DamenschneiderInnen, Putzmacherinnen und Konfektionsgeschäfte für Damen.³⁷⁰ An dieser terminologischen Unterscheidung im

schreibt sie hinter ihren Namen „Karlsruhe-Berlin“ – 1905 könnte sie also noch in beiden Städten einen Wohnsitz gehabt haben. In Berliner Adressbüchern findet sich kein Hinweis.

³⁶⁴ 1903 war ein Blusenrock von Emmy Schoch auf der Karlsruher „Ausstellung von Reformtrachten“ mit einem der ersten Preise ausgezeichnet worden, O.V. („Ausstellung von Reformfrauentrachten“) 1903, S. 2. Zu den Preisträgern gehörte auch Paul Schultze-Naumburg.

³⁶⁵ WELKER 2015.

³⁶⁶ KOCH 1992, S. 111/130. Das Bevölkerungswachstum in Karlsruhe betrug zwischen 1871 und 1910 362 %. Zwischen 1875 und 1907 wuchs die Zahl industrieller und gewerblicher Betriebe von 2914 auf 7120, die der Beschäftigten von 11488 auf 43785, also auf das Vierfache (S. 138.)

³⁶⁷ Seit 1901 veranstaltete der örtliche Kunstgewerbeverein mehrere renommierte Ausstellungen, ebenso erlangte die im selben Jahr gegründete Majolika-Manufaktur sukzessive internationales Ansehen.

³⁶⁸ Ankündigung zur Ausstellung im *Berliner Tageblatt* vom 14.02.1903, S. 7.

³⁶⁹ Adressbuch der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe, Verzeichnis der Handel- und Gewerbetreibenden 1907-1912.

³⁷⁰ Die Fabrikinspektorin Marie Baum zählte in ihrem Bericht über Lohnarbeiterinnen in Karlsruhe für das Jahr 1904/05 insgesamt 88 Betriebe dieser Art; die Zahl hat sich in den folgenden Jahren also leicht erhöht (vgl. BAUM 1906, S. 82).

Verzeichnis lässt sich ablesen, dass den „Kleidermacherinnen“ neben der handwerklichen wohl eine kreative Komponente zugesprochen wurde, sodass sie am ehesten mit heutigen ModeschöpferInnen verglichen werden können. Emmy Schoch reagierte umgehend auf diesen Wettbewerb und hob in der Gewerbeliste ihre Firma durch Fettbeschreibung und Umrahmung hervor, sodass diese auf den ersten Blick unter hunderten hervorstach. Während in der Karlsruher Bekleidungsindustrie also zahlreiche Betriebe miteinander konkurrierten, richteten in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts dort nur wenige ihr Geschäftsprofil auf die Reformkleidung aus.³⁷¹ Auch bei Konfektionshäusern wie dem bis heute am Karlsruher Marktplatz bestehenden Traditions-Modehaus Carl Schöpf (gegründet 1899) war in keiner der prominent platzierten, großformatigen Werbe-Anzeigen in Zeitungen und Zeitschriften von Reformkleidern die Rede, obwohl dort seit 1903 eine Abteilung für Damenkonfektion existierte.³⁷² Stattdessen konzentrierte sich Schöpf ganz im Sinne des zeitgenössischen Konfektionsbetriebs auf Rabatte und niedrige Preise als Verkaufsargument und bewegte sich damit in einem anderen Zielgruppen-Segment als die kleineren Ateliers, die für einzelne KundInnen maßschneiderten. Mit der Verbreitung von Konfektionshäusern war der Ort der Herstellung immer seltener auch der Ort des Verkaufs. So verfügte Emmy Schochs Werkstätte mit ihrem Schwerpunkt auf Reformkleidung über ein Alleinstellungsmerkmal in Karlsruhe.

Eine hilfreiche Vernetzung im Kampf gegen das Korsett und der darauf basierenden Mode fand Emmy Schoch als aktives Mitglied im Karlsruher Verein für Verbesserung der Frauenkleidung, der sich 1907 dem reichsweiten Dachverband angliederte. Seit 1904 veranstaltete der Verein regelmäßig Ausstellungen und Bunte Abende mit musikalischen und Theater-ähnlichen Darbietungen, bei denen Emmy Schoch mitwirkte und sich die Damen ähnlich eines Dress-Codes in Reformkleidern präsentierten.³⁷³

³⁷¹ Otilie Renftle-Heiß besaß zwar eine Werkstätte für künstlerische Frauenkleidung und Stickerei und stand in dieser Bezeichnung Emmy Schochs Atelier sehr nahe. Da ihr Name bzw. ihre Modelle allerdings nie bei entsprechenden Ausstellungen oder in der Vereinszeitschrift des Verbands für Neue Frauenkleidung und Frauenkultur auftauchten, ist davon auszugehen, dass ihr Engagement für die Reform-Bewegung nicht über den Verkauf hinaus reichte. Auch die bereits erwähnte Else Dentz fokussierte sich mit ihrem Atelier spätestens nach ihrer Heirat mit dem Kunstmaler Johann Ferdinand Winkler 1911 auf Hand- und Kurbelstickereien in allen Techniken, verfügte über keine Ausbildung in der Schneiderei und war nie mit Kleider-Entwürfen bei Veranstaltungen der Reformkleid-Bewegung präsent.

³⁷² Vgl. *Badische Presse* vom 30.06.1932. Nach eigener Auskunft des Modehaus Schöpf sind für die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg wegen eines Bombenangriffs und darauffolgenden Brands leider keine Dokumente wie etwa Kataloge oder Fotografien von Modeschauen mehr existent (Telefonat vom 08.09.2020). Dass Reformkleider nie Teil des Angebots waren, kann deshalb nicht endgültig belegt werden.

³⁷³ Über mehrere solcher Bunter Abende mit ähnlichem Programm (musikalische und turnerische Aufführungen, Vorträge von Gedichten und Tänze) berichtete das *Karlsruher Tagblatt*, etwa 19.03.1905,

Neben dem mehrheitlich weiblichen Vorstand, der unter anderem aus der Kommunalpolitikerin Anna Richter und der Malerin Dora Horn bestand, waren dort auch die Kunstmaler Hellmuth Eichrodt und Gustav Kampmann vertreten.³⁷⁴ Der Verein blieb mit über 300 weiblichen und nur zehn männlichen Mitgliedern (Stand 1908) von dem Engagement der Frauen geprägt und stand mit 450 Mitgliedern im Jahr 1912 an der Spitze aller deutschen Vereine zur Verbesserung der Frauenkleidung. Insgesamt spielte Karlsruhe für die Entwicklung des Dachverbands eine wesentliche Rolle. Zum einen erfolgte dort auf einem Delegierten-Tag 1912 die Umbenennung zum „Deutschen Verband für Frauenkleidung und Frauenkultur“, zum anderen erschien die Zeitschrift als Verbandsorgan ab 1910 in dem Karlsruher Verlag der „Braunschen Hofbuchdruckerei“. Die Stadt war außerdem seit 1908 der Sitz der „Zentralstelle für erprobte Unterkleidung“, die Wäschemodelle und Schnittmuster für Veranstaltungen sammelte und von Anna Richter geleitet wurde; Emmy Schoch war Teil der Kommission.³⁷⁵

Obwohl die *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* den 5. März 1906 als offizielles Gründungsdatum von Schochs „Werkstätte für neue Frauentracht und künstlerische Stickerei“ benannte, bestand der Betrieb in Grundzügen bereits Ende 1905. Im Herbst desselben Jahres ist er unter einer Abbildung im Zusammenhang mit der vielbesuchten Stuttgarter „Ausstellung für gesundheitliche und künstlerische Kleidung“ im königlichen Landesgewerbemuseum, auf der Emmy Schoch mit dem oben erwähnten plissierten Abendkleid und einem Satintuchkleid vertreten war (Abb. 27), erwähnt.³⁷⁶ Der Kommentar der Rezentsentin, Schoch sei nicht mit ihrem Besten vertreten gewesen, legt bereits für diesen frühen Zeitpunkt einen über Karlsruhe hinausgehenden Bekanntheitsgrad nahe.³⁷⁷ Im Februar 1906 hielt Schoch auf einer Veranstaltung des Vereins den ersten von zahlreichen Vorträgen mit dem Titel „Stand der

S. 4/12.02.1909, S. 3 bzw. die Vereinsnachrichten in der Verbandszeitschrift. Emmy Schoch brachte sich mehrfach durch das Rezitieren von Texten in Elsässer Dialekt ein.

³⁷⁴ ASCHE 1992, S. 236. Die Gründung des Ortsvereins initiierte der Schularzt Hermann Paull. Am 05.01.1903 hielt Eichrodt in Karlsruhe den Vortrag „Die künstlerische Bedeutung der Frauenkleidung“ (vgl. Stadtchronik Karlsruhe). Beispiele für konkrete Programm-Punkte von Gesellschaftsabenden des Vereins unter der Leitung von Dora Horn liefern zwei im Karlsruher Stadtarchiv erhaltene Ankündigungen (StA KA 8/StS20/474,475).

³⁷⁵ Mitteilung in *Neue Frauentracht* 1908/1, S. 10.

³⁷⁶ 1905 als Gründungsjahr beweisen auch Handwerkskarten bzw. die Betriebsanmeldung zur Handwerksrolle sowie die Angabe „seit 1905 in Karlsruhe“ auf dem geschäftseigenen Briefpapier des Jahres 1945.

³⁷⁷ Der Kommentar stammt aus MAYER 1905/06, S. 108. Ähnliches schließt daraus LIESSEM-BREINLINGER 2013, S. 384.

Reformkleiderfrage“ und positionierte sich darin als Expertin für die Thematik.³⁷⁸ Das erste Jahr der Werkstätte lag in einer Zeit, in der Karlsruhe Anziehungspunkt für zahlreiche BesucherInnen aus dem Umland wurde. Grund dafür waren mehrere Jubiläumstage zu Ehren des Großherzogs Friedrich I. in den Monaten Juli bis September.³⁷⁹ Nicht nur zeitlich, auch geografisch lag die Gründung der Werkstätte günstig direkt neben der Kaiserstraße als einziger großer Einkaufs- und Flaniermeile, nur wenige Meter vom repräsentativen Schlossplatz entfernt. Die Werkstätte befand sich im vierten Stockwerk, sodass davon auszugehen ist, dass hier ausschließlich Kundengespräche, die Fertigung der bestellten Kleider und die Anproben stattfanden. Ein zusätzliches Ladengeschäft, bei dem auch ein spontaner Besuch möglich war, kam erst 1933 hinzu. Wenn Emmy Schoch das gesamte Stockwerk nur für ihre Werkstätte genutzt haben sollte, standen ihr ab 1912 etwa 300 qm² zur Verfügung.³⁸⁰

Schoch blieb mit ihrer Werkstätte bis 1938 in der Herrenstraße, wechselte lediglich 1912 zum Gebäude auf der gegenüberliegenden Straßenseite, das sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts im Besitz der jüdischen Familie Ettlinger befand.³⁸¹ Jonas und David Ettlinger führten dort als wohlhabende, mittelständische Unternehmer gemeinsam mit der ebenfalls jüdischen Familie Wormser, die im Nebengebäude wohnhaft war, eine Eisenwarenhandlung.³⁸² Insgesamt war die Herrenstraße in dieser Zeit jüdisch-orthodox geprägt: Direkt neben Schochs Mode-Werkstätte befand sich in der Hausnummer 14 das israelitische Gemeindehaus.³⁸³ Wie die Kontakte zwischen Schoch und den

³⁷⁸ Ankündigung des Vortrags in der *Badische Presse* vom 21.02.1906, S. 3. Der Vortrag selbst fand am 22.02.1906 im Gartensaal des Hotel Tannhäuser statt.

³⁷⁹ Zu den Feierlichkeiten kamen allein mit der Eisenbahn zwischen dem 15. und 23. September etwa 150.000 Menschen nach Karlsruhe. In diesen Wochen fanden zahlreiche Feiern zum 80. Geburtstag des Großherzogs Friedrich I., zur Goldenen Hochzeit des Großherzogs Friedrich I. mit Großherzogin Luise und der Silberhochzeit des schwedischen Kronprinzenpaars statt. Siehe Stadtchronik Karlsruhe (KOCH 1992).

³⁸⁰ Dies ergibt sich aus dem originalen Grundriss des Gebäudes der Herrenstraße 11, einsehbar in StA KA 8/BOA/P 11319. Selten waren die Räume solcher Werkstätten bereits für gewerbliche Zwecke ausgerichtet; vielmehr mieteten die Leiterinnen Wohnräume, die daraufhin umfunktioniert wurden. Der Grundriss macht das deutlich: neben den insgesamt zehn etwa gleich großen Zimmern sind zwei Küchen und ein Bad eingezzeichnet.

³⁸¹ Adressbuch der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe 1913, S. 71 (Eintrag Herrenstraße). Der Familie Ettlinger (Jonas und David) gehörten die Gebäude der Hausnummern 7, 9, 11 und 13. Emmy Schochs Werkstätte befand sich ab 1912/13 im vierten Stockwerk der Hausnummer 11. Ab diesem Zeitpunkt hatte das Gebäude einen umfassenden Umbau erfahren, sodass in den ersten beiden Geschossen ein Lichtspielhaus eingerichtet werden konnte. Der spätere Kino-Palast „Lichtspiele“, der sich über die ersten zwei Stockwerke ausbreitete, wurde bald in „Palast-Lichtspiele“ umbenannt und hielt sich bis 1963.

³⁸² KALISCH 2013. Weitere Mitglieder der Familie Ettlinger führten in der Kaiserstraße ein Spezial-Geschäft für Besatzartikel und andere Zutaten für Damenschneiderei.

³⁸³ Vielen Dank für den Hinweis von Jürgen Schuhladen-Krämer (Stadtarchiv Karlsruhe): Die Familien Ettlinger und Wormser waren die Gründer und Mitglieder der 1869 abgespaltenen neo-orthodoxen Israelitischen Religionsgesellschaft, zusammen mit der Bankierfamilie Straus. Alle gehörten zur Oberschicht und waren kulturell „sehr deutsch“, im Alltag waren sie in keiner Weise auffällig mit dem, was

jüdischen Nachbarn konkret beschaffen waren, ist durch keine Quellen belegt. Diese Verortung ihres Geschäfts in der jüdisch geprägten Herrenstraße muss allerdings bei dem in den 1930er Jahren aufkommenden Antisemitismus Schochs, der in Kapitel 6.4 behandelt wird, mitgedacht werden.³⁸⁴ Die Boykotte jüdischer Geschäfte im April 1933 betrafen neben der Kaiserstraße auch die Herrenstraße, sodass nicht jüdisch geführte Unternehmen wie das von Schoch von der Kampagnen-Parole „Kauft nicht bei Juden“ und (späteren) Schließungen profitierten.

Emmy Schoch war stadtweit bekannt, engagierte sich wie ihr Vater auch auf kommunalpolitischer Ebene und pflegte Bekanntschaft zu KünstlerInnen wie Hans Thoma, der seit 1899 das Amt des Direktors der Karlsruher Kunsthalle innehatte.³⁸⁵ Wichtige erste Kontakte zur örtlichen Kunstszene knüpfte sie vermutlich auf der großen Jubiläums-Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe 1906, auf der sie als einzige unter den Karlsruher KunstgewerblerInnen mit Kleidern vertreten war. Die darauffolgende Rezension in der Vereinszeitschrift *Die neue Frauentracht* hob ihr blaues Gesellschaftskleid aus Seidenvoile mit einem gelungenen Übergang zwischen Gürtel und Kragen (Abb. 28) sowie ihr Leinen-Sommerkleid (Abb. 29) in allen Aspekten als Paradebeispiele für Reformkleider hervor. Die Freiburger Konkurrenz diente hingegen aufgrund der Farb- und Materialwahl („schreiendes Gold und Giftgrün“, „starre[r] Taffet“) als Negativbeispiel.³⁸⁶ Einen wesentlichen Grundsatz der neuen Frauentracht, Harmonie in Material und Konstruktion in Bezug auf den Zweck, hatte Emmy Schoch mit ihren ersten Modellen auf offizieller Ebene bewiesen. Auf den Erfolg in Karlsruhe folgte nahtlos die Einladung zur „Internationalen Mode-Ausstellung“ in Wien 1907, auf der die junge Modeschöpferin die Goldmedaille erhielt. Im selben Jahr folgte der erste Preis für ein Samtkleid und die „künstlerische Gesamtleistung“ bei der „Ausstellung für neue Frauentracht“ in Karlsruhe.³⁸⁷

heute mit der „Orthodoxie“ sichtbar oder verbunden ist. Bei dem Jüdischen Gemeindehaus handelte es sich um das der liberalen Israelitischen Religionsgemeinschaft.

³⁸⁴ Zum Antisemitismus bei Emmy Schoch siehe Kap. 6.4.

³⁸⁵ Kontakte zur Karlsruher Künstlerszene versprach die Mitgliedschaft im Verein zur Verbesserung der Frauenkleidung, Schoch verfolgte sie aber auch privat: Im Stadtarchiv befindet sich ein Brief von Hans Thoma an Emmy Schoch-Leimbach vom 03.07.1914 (StA KA 8/Autographen A-Z/2323). Emmy Schoch hatte ihm von einem Erlebnis auf der Sonderausstellung in der Galerie Moos (Kaiserstraße Karlsruhe) erzählt, bei dem ein Kind ein Bildnis von Hans Thoma mit dem „lieben Gott“ verglichen hatte. Vermutlich kannten die beiden sich von städtischen Ereignissen und Veranstaltungen.

³⁸⁶ EGEL 1907, S. 2-3. Bei der Freiburger Ausstellerin handelt es sich um Anna Stang. Emmy Schoch stellte neben ihren beiden Kleidern auch bestickte „Accessoires“ (Gürtel, Kissen, Gardinen) in Raum 44 aus, wie aus dem Katalog der Jubiläums-Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe Karlsruhe 1906, S. 73 hervorgeht.

³⁸⁷ Vgl. o.V. 1907 („Ausstellung für neue Frauentracht“), S. 1.

Nachdem Emmy Schoch im Oktober 1909 vor dem badischen Verband zur Verbesserung der Frauenkleidung den Vortrag „Die neue deutsche Frauentracht“ gehalten hatte, stellte das Karlsruher Kunstgewerbemuseum ihre Kleider eine Woche lang aus und förderte damit die allgemeine Wahrnehmung von Reformkleidung als Element des modernen Kunstgewerbes. Im November 1911 wurde ihr im Künstlersaal der traditionsreichen Gaststätte „Krokodil“, dem Treffpunkt des Vereins bildender Künstler, ein „Emmy Schoch-Leimbach-Abend“³⁸⁸ gewidmet. Zu diesem Zeitpunkt hatte sie nicht nur in Karlsruhe, sondern in ganz Deutschland einen „bedeutenden Ruf als Bahnbrecherin auf dem Gebiete der Bekleidungskunst“, wie die Presse berichtete.³⁸⁹ Auf der gut besuchten Veranstaltung führte sie einige Modelle vor und unterhielt ihre ZuhörerInnen mit einer Rede auf der kleinen Bühne des Saals. Immer wieder liest man in Presseberichten von ihrer humorvollen und fesselnden Vortragsweise.³⁹⁰ Schoch trat nicht nur bei Veranstaltungen des eigenen Vereins, sondern auch beispielsweise bei derjenigen der lokalen Frauenstimmrechtsbewegung oder dem Straßburger Verein Frauenbildung als Referentin auf.³⁹¹ So suchte sie für den Verkauf ihrer praktischen Reformkleider gezielt nach Frauen, die sich mit den emanzipatorischen Ansichten der bürgerlichen Frauenbewegung identifizierten.

Zur bildhaften (Re-)Präsentation ihrer Werkstätte und zur öffentlichen Kommunikation ihrer Entwürfe nutzte Emmy Schoch ihr künstlerisches Netzwerk in Karlsruhe. Während die konventionelle Modewerbung im deutschsprachigen Raum zur selben Zeit noch weitestgehend mit Zeichnungen und Stichen funktionierte, die die Möglichkeit zur Idealisierung und Vereinheitlichung boten, nutzten die ReformerInnen bereits seit 1905 die Fotografie.³⁹² Seinen zukunftsgerichteten Zielen entsprechend verortete der Verband zur Verbesserung der Frauenkleidung sich mit dem noch jungen Medium der Fotografie in der Moderne. Die durch das Eigenkleid propagierte Individualität vermochten die auf ein einheitliches Schönheitsideal gemünzten, anonymisierten

³⁸⁸ Den Doppelnamen führte sie seit ihrer Heirat 1910 mit Max Leimbach (1880–1964), der ab diesem Zeitpunkt als Prokurist und technischer Leiter in der Firma von Emmy Schoch tätig war.

³⁸⁹ Ankündigung des „Emmy Schoch-Leimbach-Abends“ am 23.11.1911 in der *Badischen Presse* vom 21.11.1911, S. 1.

³⁹⁰ Den „Frauenstimmrechtstee“ vom 01.04.1911 in Karlsruhe kündigte die *Badische Presse* am 29.03.1911, S. 2, wiefolgt an: „Letztere [Schoch], die auch als Rednerin schon wegen ihres Humors geschätzt ist, wird bei ihrem Demonstrationsvortrage hauptsächlich praktische Kleider (namentlich Touristenkostüme) vorführen. Wir wollen der Rednerin nicht vorgreifen, die im Ernst und Scherz allerlei Beweise an diese praktische Tracht knüpfen wird. [...]“.

³⁹¹ 1911 führt Emmy Schoch Kleider vor Mitgliedern der Frauenstimmrechtsbewegung, beim „Frauenstimmrechtstee“ des Karlsruher Ortsvereins, vor (Notiz in der *Badischen Presse* vom 29.03.1911, S. 2).

³⁹² Zum Einsatz der Modefotografie innerhalb der Reformkleid-Bewegung siehe auch BERGER 2022. Laut RASCHE 2007 wurde Modefotografie erstmals 1901 in der Pariser Zeitschrift *Les Modes* in vollem Umfang zur Präsentation neuer Modelle eingesetzt.

Mannequins der Modekupfer³⁹³ ebenso wenig abzubilden wie die lebendigen Gesichtsausdrücke und unterschiedlichen Figurtypen realer Personen. Weil die Grafik ein Modeideal am besten ausdrückte, zeigte sich beispielsweise Paul Poiret der Fotografie gegenüber skeptisch und blieb zur Verbreitung seiner Entwürfe bei künstlerischen Zeichnungen.³⁹⁴ Durch die Zusammenarbeit mit bekannten Künstlern wie im Falle von Poiret oder der Wiener Werkstätte erhielt die Mode-Illustration kurz vor dem Ersten Weltkrieg ein neues Image, indem sie sich in künstlerische Strömungen der Moderne einfügte. Ab den späten 1920er Jahren verdrängte die Fotografie die Illustration dennoch zunehmend aus Zeitschrift und Zeitung.

Neben der Werbe-Intention im klassischen Sinne eines Kauf- oder Bestell-Anreizes hatten die Fotografien in der Zeitschrift des Verbands für Verbesserung der Frauenkleidung den Zweck, die Bandbreite von Reformkleid-Modellen zu demonstrieren und so zum Nachschneidern anzuregen. Dies galt auch für die Fotos von Schochs Modellen. Wenn selbstschneidernde Frauen nur nach gezeichneten Modellen arbeiten, erlebe man immer Überraschungen, nur die Fotografie offenbare die Wirklichkeit, heißt es in einem Leserbrief an die *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1914.³⁹⁵ In ihr finden sich auch Fotografien von Frauen und jungen Mädchen bei Turnübungen,³⁹⁶ die das Repertoire der noch immer steif wirkenden Posen um lebhaftere erweiterten und so dem Anspruch an Bewegungsfreiheit gerecht wurden.

Für die fotografische Inszenierung ihrer Modelle beauftragte Emmy Schoch verschiedene Ateliers nicht nur in Karlsruhe, sondern beispielsweise auch das Freiburger Atelier Ruf oder das Kölner Atelier Unverdruss.³⁹⁷ Die Mehrheit der in der Vereinszeitschrift abgebildeten Aufnahmen stammt aber von dem Karlsruher Hoffotografen Oscar Suck, der in der Kaiserstraße ein erfolgreiches Atelier für Portrait-, Architektur-, Landschafts- und Reproduktionsphotographie unterhielt. Wie der Bestand des Karlsruher Stadtarchivs suggeriert, hatte sich das Atelier Suck vornehmlich auf das Porträtieren hochrangiger Karlsruher Persönlichkeiten spezialisiert und kann mit dem Status als

³⁹³ Zwar löste seit den 1840er Jahren der Stahlstich und seit den 1850er Jahren der Holzstich den Kupferstich bei den Modeillustrationen der Journale ab, der von letzterem abgeleitete Begriff „Modekupfer“ hat sich bis heute beibehalten, siehe dazu KOLLER 1996, S. 10-11.

³⁹⁴ Vgl. DOGRAMACI 2001, S. 146 und Anm. 530. Eine Ausnahme bildet die Zusammenarbeit Poirets mit Edward Steichen 1911, aber auch die mit dem Foto-Atelier Henri Manuel für die Aufnahmen, die in NFFK 1911 abgedruckt sind.

³⁹⁵ Vgl. „Sprechsaal“ NFFK 1914/3, S. XI.

³⁹⁶ Z.B. NFFK 1911/6, S. 55 (Abb. VII-X) sowie 1912/2, S. 20 (Abb. VII).

³⁹⁷ In der NFFK finden sich unter Abbildungen von Schochs Modellen die Kölner Ateliers Ernst Ohle (ab 1911) und Unverdruss (ab 1916), mit denen auch andere Reformschneiderinnen wie Fanny Herz, Lisbet Maaß und Else Bürgereit sowie die Wiener Werkstätte zusammenarbeiteten. Ab 1914 folgen Foto-Ateliers aus Freiburg (O. Ruf) und Heidelberg (E. Gottmann). Bis zum Ersten Weltkrieg taucht auch das Karlsruher Atelier Rembrandt häufiger auf.

Hoffotograf als renommierte Institution gelten.³⁹⁸ Mit klassischen atmosphärischen Mitteln wie der Involvierung eines Spiegels bei der Fotografie eines handbedruckten Sommerkleids von Emmy Schoch 1914 (Abb. 30) zeigte sich das Atelier Oscar Suck durchaus vertraut mit zeitgenössischen Modebild-Motiven.³⁹⁹ Auch das Bildnis von Emmy Schoch selbst, das im März 1911 die Titelseite der *Neuen Frauenkleidung und Frauenkultur* zierte, hatte Oscar Suck fotografiert (Abb. 3). Hier trägt sie ein plissiertes Voilekleid mit besticktem Besatz über der Brust und einen federgeschmückten Hut. Wenn in einer Hamburger Zeitung 1910 im Rahmen eines Vortrags von Emmy Schoch berichtet wurde: „Sie hatte eine so schöne Linie in der korsettlosen Neutracht, sah so blühend und gesund aus, die Kleider, die sie am eigenen Leibe zeigte, zeugten von so feinem Geschmack [...]“⁴⁰⁰ wird erneut deutlich, dass sie selbst ihr bestes Marketing-Instrument war. Auf Sucks Fotografie posiert sie zurückhaltend mit gesenktem Kopf, wobei die linke Hand auf der geschwungenen Linie einer vom Bildrand beschnittenen Récamiere liegt. Die Inszenierung der Modelle mit großbürgerlichem Mobiliar im Innenraum wurde zum wiederkehrenden Moment in den Fotografien der Reformkleider, um die Trägerin im alltäglichen Umfeld wiederzugeben. Während diese Kombination von Kleid und Möbel bei Künstlerkleidern wie denen von Henry van de Velde auch den dekorativen Bezug des Kleides zur häuslichen Ausstattung betonte, etablierten sich die Möbelstücke bald als gängige Requisiten für das Ambiente der ersten Phase der Portrait- und Modefotografie. Anders als die Fotografien der Poiret-Kleider in der Vereinszeitschrift 1911, die vermutlich in dem Garten seines eigenen Anwesens entstanden sind, blieben die deutschen Frauen entsprechend gesellschaftlichen Normen meist in ihrem häuslichen Umfeld positioniert. Der bescheiden zum Boden gerichtete Blick und die gerade Haltung Emmy Schochs auf dem Portrait von Oscar Suck erzählen exemplarisch von der unaufgeregten Natürlichkeit, die das Reformkleid verkörpern sollte, ohne die Grazie zu vernachlässigen. Die Zusammenarbeit zwischen dem Atelier Suck und Emmy Schoch blieb über mindestens zwanzig Jahre bis in die späten 1920er Jahre bestehen.

Die kostengünstigere monochrome Druckgrafik behielt Emmy Schoch als Medium der Modevermittlung für ihren 1913 erschienenen Katalog „Deutsche Typenkleider“ bei.

³⁹⁸ Dazu zählten Mitglieder des Stadtrats, ein Hochschullehrer der Technischen Hochschule Karlsruhe, eine Kammersängerin des Hoftheaters und der Schriftsteller Heinrich Vierordt.

³⁹⁹ Auch Edward Steichen griff 1911 den Spiegel in seinen Fotografien von Paul Poirets Modellen auf, um so Rücken- und Vorderansicht zu gewährleisten und nutzte ihn gleichermaßen als raum-konstituierendes Element. Vgl. dazu DOGRAMACI 2015, S. 154-155.

⁴⁰⁰ O.V. („Die Neutracht“) 1910, S. 4., Vortrag „Die Neutracht“, gehalten in Hamburg am 14.11.1910.

Das Angebot reichte von allen gängigen Kleidertypen der Zeit für Gesellschaft, Straße und Haus bis hin zum Sport- und Arbeitskleid. Die Authentizität, mit der die Fotografie Reformkleider in die Zweidimensionalität überführte, diente dabei als Vorbild zur Inszenierung. Das demonstriert das Modell sieben aus dem Katalog, ein Tanzkleid aus Seidenkrepp, für dessen grafische Umsetzung exakt auf eine zwei Jahre zuvor entstandene Fotografie von Oscar Suck zurückgegriffen wurde (Abb. 31). Die Modehistorikerin Adelheid Rasche zeigte, dass ab den 1880er Jahren die Verwendung von Fotografien als Bildvorlage für Stiche in Modejournals eine gängige Praxis war.⁴⁰¹ Dieser Medienübergang konnte die Nachteile der Fotografien – Unschärfen oder überbelichtete Stellen – ausgleichen, sodass der Reproduktionsstich eine präzisere Information zum Kleid lieferte und sich für einen Bestellkatalog umso besser eignete. Bei Emmy Schochs Tanzkleid sitzt das Mannequin in beiden Fällen auf der Armlehne eines Sessels, den Kopf ins Profil gedreht, die rechte Hand anmutig auf dem Schoß und die linke auf die andere Armlehne abgelegt. Den auf dem Foto fehlenden Teil unterhalb des Knöchels kann die Grafik (Abb. 32) ergänzen und so einen vollständigen Eindruck von Länge und Fall des Kleids geben. Auch das violette Abendkleid, das Schoch selbst auf dem Portrait-Foto von 1911 trägt, kehrt in den „Typenkleidern“ als Modell Nummer vier zurück (Abb. 33). In der Grafik wiederholt sich die Pose mit dem Arm auf dem Rücken, die Fotografie kann im Vergleich aber ein spezifischeres Abbild des plissierten Voiles liefern. An diesen Beispielen einer medienspezifischen Wechselwirkung lässt sich beobachten, wie genau die Grafiken im Katalog nach dem Original gearbeitet waren, ebenso aber, welche Technik bestimmte vestimentäre Details wirklichkeitsnah rekonstruieren kann.

Wer die Illustrationen der „Typenkleider“ angefertigt hat, wird nicht erwähnt. Stilistisch reihen sie sich in die Ästhetik der gängigen Modejournale in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts und brechen nicht mit zeitgenössischen Sehgewohnheiten. Emmy Schoch selbst hat wohl keine Modezeichnungen angefertigt, da sie das direkte Modellieren mit dem dreidimensionalen Stoff dem zweidimensionalen Skizzieren im Entwurfsprozess vorzog.⁴⁰² Bei den grafischen Reproduktionen ihrer Kleider in der Vereinszeitschrift findet man mehrfach das Monogramm eines/r nicht weiter identifizierbaren „W.S.W.“, ebenso wie die Signatur der Karlsruher Kunstgewerblerin Gertrud

⁴⁰¹ RASCHE 2007, S. 87-89.

⁴⁰² In SCHOCH 1922, S. 82 schreibt sie: Ihre eigenen „Sachen [...] werden vollendet mit dem Können der feinnervig tastenden, nadelgeübten Hand, mit wenig Zeichnung eigentlich stets, nur als Arbeitshilfsmittel oder Schablone festgelegt in wenigen Strichen oder Farbflecken auf Pappe, festem Stoff oder Papier.“

Köpp-Römhildt, die sich selbst mit reformierter Kinderkleidung auseinandersetzte.⁴⁰³

Die wenigen Karlsruher Kunstgewerblerinnen waren also miteinander in Kontakt und unterstützten sich gegenseitig in ihrem Schaffen.

Die „Typenkleider“ sind weniger als reiner Verkaufskatalog der 56 darin abgebildeten Kleider zu verstehen; vielmehr fungierten sie als Werbemittel für die Marke Emmy Schoch. So sind dem Heft im DIN A4-Format vorne ein „Geleit“ und zum Schluss neben Angaben zur Bestellung (Preise, Maße und Lieferung) auch Ausschnitte aus Presseartikeln verschiedener Stadtzeitungen beigelegt. Ihrem Katalog stellte Schoch ein Motto voran, das sie auch in ihre Vorträge einbaute und als dessen Urheber sie Michelangelo angab: „Geschmack ist: Reinigung von allem Überflüssigen“. Damit etikettierte sie ihre Kleider mit dem modernen kunstgewerblichen Prinzip der Schlichtheit, das sich in der Forderung der Jugendstil-Künstler widerspiegelt, jegliche funktionslosen Verzierungen zu entfernen. Schon die Autorin Josephine Gratz hatte sich 1904 auf diese Michelangelo zugeschriebene Definition von Geschmack berufen, als es um die Übersetzung von üppiger französischer Mode in „edle, große Einfachheit“ ging.⁴⁰⁴ Auch der von den Reformkleid-AkteurInnen viel zitierte Ausspruch Goethes „Eines schickt sich nicht für alle“ taucht zu Beginn des Katalog-Vorworts auf und wirkt beinahe wie ein Wahlspruch. Folgend charakterisierte Schoch das Ideal der modisch reformierten Frau: Diese strebe nach Kleidformen, die

„ihrem eigenen Frauentypern sich anzugeleichen imstande sind, ohne aus dem Rahmen ihrer Umgebung herauszufallen. Gestalt, Lebensalter, Verhältnisse und Gebrauchsweck des Kleides im Verein mit dem lebendigen Gefühl für die Ästhetik des Frauenkörpers bedingen diese Kleidformen, während Art und Farbe der Stoffe und Ausschmückung des Kleides sich ganz nach der Erscheinung der Trägerin richten müssen.“⁴⁰⁵

In diesen Sätzen schwungt die Grundidee des Eigenkleides nach Anna Muthesius mit, die mit Emmy Schochs eigenem Begriff „Typenkleider“ praktikabler wird. Statt für jede Frau ein Einzelstück neu zu erfinden, schlug sie im Katalog bewährte und in der Praxis erprobte Kleidformen vor, die den Bestellerinnen die Auswahl erleichterten. Diese Typisierung ist allerdings nicht mit einer Serien-Herstellung im Sinne der Konfektion zu verwechseln, von der sich Schoch dezidiert distanzierte. Alle Typenkleider wurden eigens den Maßen der Bestellerin angepasst. Daraus ergebe sich die

⁴⁰³ In Karlsruher Adressbüchern war Gertrud Köpp-Römhildt zusammen mit Emmy Schoch und Else Nowack als einzige mit der Bezeichnung „Kunstgewerblerin“ eingetragen. 1911-14 wirkte sie mehrfach bei Ausstellungen, u.a. mit Plakaten und Reform-Kinderkleidern mit. 1915 heiratete sie laut *Badischer Presse* den Kölner Architekten Fritz Kopp von Bonndorf. Eine eigene Werkstatt oder ein Atelier konnten nicht nachgewiesen werden.

⁴⁰⁴ GRATZ 1904, S. 27. Nachdem sich BRUNS 1901 in Emmy Schochs literarischem Nachlass befand, ist eine Lektüre von Gratz‘ Werk ebenfalls naheliegend.

⁴⁰⁵ SCHOCH 1913, o.S.

Legitimation für Preise, die mit durchschnittlich 90 Mark für Straßenkleider und 130 Mark für Abendkleider vergleichsweise hoch angesetzt waren.⁴⁰⁶ Die häufig proklamierte Demokratisierungstendenz konnte auch bei den Arbeitskleidern für 50 Mark kaum eingehalten werden.

Dass die Karlsruher Werkstätte mit dem Anspruch auf langlebige Produkte qualitativ hochwertig produzierte, ergibt sich aus der langjährigen Verwendung von Stoffen der Londoner Firma *Liberty*. Diese verkaufte seit 1884 eigene Reformkleider und genoss früh auch vonseiten der Vereinigung für Verbesserung der Frauenkleidung herausragendes Ansehen, als sich die Stoff-Erzeugnisse der deutschen Industrie noch nicht dem neuen Stil anpassten.⁴⁰⁷ Neben den Musterproben von *Liberty & Co*, darunter kostbarer Seidenbrokat, sind heute auch Proben Pariser Hersteller im Depot des Badischen Landesmuseums aus dem Besitz Schochs erhalten.⁴⁰⁸ Die Gestaltung des von *Liberty* 1912 herausgegebenen Katalogs „Picturesque Dresses“⁴⁰⁹ und den darin enthaltenen auf Sepia gedruckten Illustrationen weist im Layout auffällige Ähnlichkeiten zu den „Typenkleidern“ auf. Es ist denkbar, dass Emmy Schoch durch ihre geschäftlichen Kontakte zu *Liberty* regelmäßig deren Kataloge zugesandt bekam und sich in der formalen Gestaltung daran orientierte.

Aus Emmy Schochs Mode-Atelier sind nur wenige dreidimensionale Objekte erhalten geblieben. Dauerhaft im Museum am Markt in Karlsruhe ausgestellt sind der sogenannte japanische Mantel aus blau-gelb changierendem Seidengewebe, datiert auf 1911 (Abb. 34) und das Oberteil eines ursprünglichen Teekleids aus rosa schimmern dem Seidenatlas von *Liberty*, datiert auf 1912/13 (Abb. 35).⁴¹⁰ Daneben befinden sich

⁴⁰⁶ Ende 1910 wird anlässlich eines Vortrags von Emmy Schoch und der Vorführung ihrer Kleider berichtet, dass die Begeisterung etwas „abflaute“, als die Preise genannt wurden. „Die arbeitenden Frauen, die geistig hochstehenden Frauen, die auf zusammengeschnürte Röcke verzichten können“ hätten kaum das Geld für Neutracht aus den Ateliers übrig, da hier der Entwurf mitgezahlt werden musste. Durchschnittliche Konfektionskleider wurden für etwa 20-40 Mark verkauft. Marie Thierbach berechnete für ihre Abformungskleider nur knappe 18 Mark. Auch die Preise der Halbfertigkleider fand man in Leipzig „unverhältnismäßig hoch“ (Mitteilung in NFFK 1912/5, S. XII).

⁴⁰⁷ In der *Neuen Frauentracht* 1907/2 wurden mehrere Abbildungen abgedruckt, die Vorschläge zur Verwendung der Stoffe darboten und dabei die Stoffe (darunter Orion-Satin und Chatungseide) konkret benannt. Zur Firma *Liberty* siehe DOGRAMACI 2018, S. 193-194/FLEISCHMANN-HECK 2019, S. 87/BERGER 2018a, S. 209.

⁴⁰⁸ Liberty-Stoffmuster: Inv.-Nr. 62/62 a-j, Pariser Stoffmuster (Hersteller u.a.: Ducharme, Soieries Pehel) Inv.-Nr. 62/63 a-f.

⁴⁰⁹ Picturesque Dresses Designed by Liberty & Co, Werbekatalog 1912, Museum of Applied Arts & Sciences Sydney, Inv.-Nr. P3597.

⁴¹⁰ Der japanische Mantel (Inv.-Nr. 61/77) konnte offen oder gewickelt getragen werden. Gewickelt trägt ihn das Modell auf einer Fotografie aus dem Bildarchiv des Badischen Landesmuseums (BLM) (61/677 D14927). Von dem Teekleid ist nur das Oberteil (mit Schärpe und Überwurf) erhalten (Inv.-Nr. 61/78). Auffällig sind der asymmetrische Schnitt und die Kimonoärmel. Eine weitere Fotografie aus dem BLM-Archiv (61/78 R6088) zeigt, wie das Kleid ursprünglich gedacht war: mit einem schmalen, bodenlangen Rock (entweder in schwarz oder grün) und einem aufgestellten Stuartkragen aus rosa Tüll (nicht erhalten).

im Depot des Badischen Landesmuseums diverse kleinformative Exponate, denen bisher weniger Beachtung geschenkt wurde. Dazu zählen als eine Art Markenzeichen bunte Gürtelschließen, die die Taille nach außen betonten, ohne sie von innen künstlich zu verengen. Damit wurde ganz im Sinne der Reformkleid-Ideale das Kleid nur an einer ausgewählten Stelle geschmückt und der restlichen Fläche Ruhe verliehen. Bei den Gürteln handelte es sich um kunstgewerbliche Objekte verschiedener Knüpf-Techniken mit abstrakter oder blumiger Ornamentik, bei der Schoch ihrer Fantasie freies Spiel ließ. Neben mehreren Ansteck-Blumen aus Samt und Wolle sind fünf solcher Gürtel(schließen) im Badischen Landesmuseum Karlsruhe erhalten.⁴¹¹ Diese Originale geben einen wertvollen Einblick in die Farbigkeit von Schochs Entwürfen, deren vollständiger Eindruck anhand der die schwarz-weißen Reproduktionen begleitenden Beschreibungen nur erahnt werden kann. Bunte Knospen, Blüten und Haselnüsse sind als komplexe Gebilde gemeinsam mit Seidenfäden in die Häkelarbeiten verknüpft worden (Abb. 36,37,38,39). Zwar liegt vonseiten des Museums keine Datierung der Gürtel vor, da einer von ihnen aber als Accessoire in Verbund mit einem violetten Hauskleid auf einer Fotografie in der Vereinszeitschrift 1916 abgebildet ist (Abb. 40), kann er in diesen Zeitraum eingeordnet werden. Der Gürtel aus Seidensamt mit einem bunten Mittelteil in Makramee-Technik wurde direkt unter der Brust angelegt, taillierte damit den schweren Waschsammler des Kleides und diente gleichzeitig als Schmuckelement. Eine Rückansicht zeigt zudem, dass die langen grauen Bänder zur Schleife gebunden ein weiteres Detail bildeten. Während Schochs Kleider mithilfe von Schnittmustern, Zeichnungen und Beschreibungen in der Vereinszeitschrift von den Leserinnen nachgeschneidert werden konnten, blieben die Stickereien und Gürtel Unikate und mussten einzeln aus dem Atelier bezogen werden.

4.3 Auf Reisen: Vorträge, Vorführungen, Ausstellungen

In der März-Ausgabe der *Neuen Frauenkleidung und Frauenkultur* 1916 wird auf das zehnjährige Jubiläum der Werkstatt Emmy Schoch aufmerksam gemacht. Ihr Verdienst bestehe darin, dass sie durch ihre Reisen Frauen aller Gegenden Deutschlands Gelegenheit gab, sich gut zu kleiden und in Vorträgen lebhaft für die Bestrebungen einer reformierten Kleidung eintrat.⁴¹² Diese Form der „Grand Tour“ innerhalb des

⁴¹¹ Gürtelteile/-schließen: Inv.-Nr. 66/162 a-e, Gürtel mit Makramee-Technik (in Fotografie zum Kleid aus Waschsammler) Inv.-Nr. 90/453. In einem Aufsatz zur Nadelkunst ihrer Werkstatt (SCHOCH 1922) sind einige Gürtelteile fotografisch reproduziert, darunter ist die heute erhaltene Nr. 66/162 e als Gürtelspange „Rose“ identifizierbar.

⁴¹² O.V. („Ein Gedenktag“) 1916, S. 45.

Deutschen Reichs mit Vorführungen von neuen Reformkleid-Modellen war deshalb so wichtig, da nicht in jeder Stadt Ateliers nach den Grundsätzen des Verbands für Verbesserung der Frauenkleidung arbeiteten und daher nicht überall die Möglichkeit zum unkomplizierten Erwerb solcher Kleider bestand.

Seit spätestens 1906 wurde Emmy Schoch von verschiedenen Städten dazu aufgefordert, ihre Vorträge vor Ort zu halten.⁴¹³ Ab diesem Zeitpunkt können bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs für jedes Jahr mehrere Reisen, unter anderem auch ins schlesische Breslau und nach Straßburg (zu diesem Zeitpunkt Hauptstadt Elsass-Lothringens) nachgewiesen werden. Ähnliche, aber auf die Jahre 1910 und 1911 begrenzte „Promotionstouren“ unternahmen Hedwig Buschmann und Marie Thierbach anlässlich ihrer neu vorgestellten Techniken. Eingeladen wurde Emmy Schoch neben den örtlichen Vereinen zur Verbesserung der Frauenkleidung auch von anderen Vereinigungen und Institutionen, die sich aus rein weiblichen Mitgliedern konstituierten, so etwa vom Kölner Frauenklub. Für alle Reisen muss grundsätzlich mitgedacht werden, dass die Modeschöpferin zwei unterschiedliche Ziele verfolgte: Einerseits konnte sie als erfahrene kunstgewerbliche Schneiderin und Repräsentantin des Verbands mit ihren Vorträgen aufklärerisch wirken und so die Anhängerschaft der erneuerten Frauenkleidung erweitern. Dies bezeugen die inhaltlichen Schwerpunkte ihrer Vorträge mit Titeln wie „Reformkleid und Eigenkleid“, „Die Neutracht“ oder „Der neuzeitliche Geschmack und das Frauenkleid“. Dabei wurde sie nicht müde zu betonen, dass nicht die Umrisslinie des Körpers, sondern nur das schmückende Beiwerk von der Modeströmung umgestaltet werden darf. Außerdem kritisierte sie die bisherigen Versuche sowohl der Hygiene-Bewegung als auch der Künstler und sprach den Bemühungen der kunstgewerblichen Schneiderinnen als dritte Akteur-Gruppe, zu denen sie selbst zählte, den eigentlichen Erfolg zu.⁴¹⁴ Andererseits trieb Emmy Schoch ein geschäftliches Interesse an, nämlich die Bewerbung ihrer eigenen Werkstätte und letztlich der Verkauf der vorgeführten Modelle. Vor Ort konnte sie bei den begeisterten Damen direkt Maß nehmen, sodass die Anfertigung der Kleider ohne großen Zeitaufwand für die Kundinnen erfolgte. Während ihres mehrtägigen Köln-Aufenthalts 1911 wurde sogar der Name ihres Hotels publik gemacht, damit Interessentinnen sie dort aufsuchen konnten,

⁴¹³ Der erste Hinweis auf eine Darbietung ihrer Kleider mit lebenden Modellen außerhalb von Karlsruhe ist in der *Badischen Presse* vom 06.11.1906, S. 6 bzw. 22.11.1906, S. 1 zu finden: Kurz vorher soll sie von Freiburg aufgefordert worden sein, dort zu referieren.

⁴¹⁴ Vgl. Vortrag von Emmy Schoch: „Die neue deutsche Frauentracht“, vorgetragen am Vortragsabend des Badischen Verbands zur Verbesserung der Frauenkleidung am 22.10.1909. Auszüge in O.V. („Verbandstag des Badischen Verbandes zur Verbesserung der Frauenkleidung“) 1909, S. 5.

um mit ihr ins Gespräch zu kommen. Im selben Jahr war sie im Mai in Hannover, um Bestellungen entgegenzunehmen und kehrte im Oktober dorthin zurück, um vermutlich bis dahin gefertigte Kleider selbst auszuliefern und bei Anproben letzte Änderungen vorzunehmen. Insbesondere in den Jahren 1912 und 1913 war Emmy Schoch vermehrt unterwegs, um ihre neu aufgenommenen Halbfertigkleider zu bewerben.

Nach ihren Vorträgen in Köln, Düsseldorf und Krefeld im Oktober 1908 wurde sie von den rheinischen Zeitungen, die die Veranstaltungen mit großem Interesse verfolgten, als „erfolgreiche praktische Propagandistin“ bezeichnet. Ein „großer Zuhörerkreis“ habe „ihren geistvollen und fesselnden Ausführungen und nicht minder ihren mit hoher Künstlerschaft und mit praktischem Können geschaffenen Gewändern“ Beifall gespendet.⁴¹⁵ In demselben Jahr wurde im Kölner Kunstgewerbemuseum eine „Ausstellung moderner Kleider aus der Werkstatt von Emmy Schoch Karlsruhe“ initiiert. Das *Kölner Tagblatt* behauptete gar, Emmy Schoch wäre dazu berufen, „eine Führerin für die deutsche Mode“ zu werden.⁴¹⁶ Die Wertschätzung ihres Kundenkreises auf rheinischem Gebiet führte 1914 schließlich zu dem bezuschussten Angebot, in Köln eine Werkstatt zu errichten, das sie allerdings nicht annahm.⁴¹⁷

ModeschöpferInnen präsentierten ihre aktuellen Kreationen bis in das zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhundert noch an Modellpuppen aus verschiedenen Materialien, vornehmlich Holz.⁴¹⁸ Zwar hatte bereits Charles Frederick Worth seine Kleider in Anwesenheit der Kundin an seiner Verkaufsdame und späteren Ehefrau Marie Vernet vorführen lassen, doch handelte es sich hier wegen der Beschränkung auf meist nur eine Zuschauerin noch nicht um eine organisierte Modenschau im heutigen Sinne. Modenschauen als institutionalisiertes, regelmäßig stattfindendes Phänomen wurden in Paris erst ab circa 1910 etabliert. Dennoch setzte sich seit Worth die Erkenntnis durch, dass lebendige Mannequins im Gegensatz zu steifen Puppen einen unmittelbareren Eindruck der Kleider vermitteln konnten und sich die Verkaufschancen somit immens steigerten. Wenn Paul Poirets Vorführpraxis am lebendigen Modell in Berlin 1911 von dem Modehistoriker Uwe Westphal als „unverschämt neu“⁴¹⁹ bezeichnet wird, liegt hier eine Übertreibung vor. Korrekt ist zwar, dass nun die Mannequins selbst in ihrer

⁴¹⁵ O.V. („Karlsruher Frauentrachtreform am Niederrhein“) 1908, S. 4.

⁴¹⁶ Die *Badische Presse* fasste am 24.03.1911 die Berichterstattung der auswärtigen Zeitungen über Emmy Schochs Vorführungen zusammen.

⁴¹⁷ Laut GOLDSCHMIT 1961 soll Emmy Schoch im Zuge des Angebots ein Zuschuss von 10.000 Goldmark versprochen worden sein.

⁴¹⁸ Zur Distribution der Modepuppen als „Modebotschafterinnen“ seit dem 14. Jahrhundert und einem kurzen Abriss zur Geschichte der Modenschau siehe KÜHL 2015, S. 115 ff.

⁴¹⁹ WESTPHAL 2019, S. 56.

Art des Posierens ungewohnte Aufmerksamkeit erhielten. Theater-ähnliche Spektakel inszenierte allerdings die englische Designerin Lady Lucy Duff Gordon bereits 1901 mithilfe von rund 30 Mädchen und auch Emmy Schoch pflegte die Präsentation ihrer Modelle mithilfe mitreisender Assistentinnen – wenn auch in reduzierter Form – schon seit 1906. In Freiburg und bei ihrem Besuch in Essen und Bonn brachte Schoch nicht nur einen Koffer voller Gewänder mit, sondern auch ein junges Mädchen, das alle Kleider nacheinander anzog und dabei stets die „lebende Illustration zum Texte lieferte“.⁴²⁰ 1912 ist bereits von mehreren „lebendigen Modellen“ die Rede. Gerade für die Ziele der neuen Frauentracht wäre eine Präsentation an einer steifen Puppe undenkbar gewesen, galt doch der „Fluss der Körperlinie“⁴²¹ als Grundprinzip für Emmy Schochs Arbeit. Während ihrer Reden bewegte sie sich in ihren eigenen Kleidern frei im Publikum zwischen den Zuhörerinnen und gab ihnen durch diese Interaktion die Gelegenheit, die mitgebrachten Kleider aus nächster Nähe zu betrachten und Fragen zu stellen. Heute dienen Modenschauen vor allem dazu, eine neue Kollektion vor Fachpublikum (Yuniya Kawamura nennt diese „gatekeeper“⁴²²) zu präsentieren, die diese bewerten und so an potenzielle KundInnen empfehlen. Die Vorführung der Reformkleid-Modelle der Werkstatt Emmy Schoch funktionierte noch ohne diese Vermittlung, vielmehr nahm Schoch selbst diese Position ein. Das Publikum konstituierte sich nicht aus ModejournalistInnen, sondern aus Laien beziehungsweise Interessentinnen, aus denen später Kundinnen werden sollten. Den persönlichen Kontakt zu ihnen empfand Emmy Schoch als besonders anregend für ihre „schöpferische Modearbeit“ und schöpfte im Austausch mit ihnen wertvolle Erkenntnisse.⁴²³

Auch ohne die unmittelbare Anwesenheit ihrer Leiterin konnte sich die Werkstatt Emmy Schoch außerhalb von Karlsruhe einen Namen machen. In regelmäßig stattfindenden Ausstellungen standen die Kleider repräsentativ für das Wirken ihrer Schöpferin und ihres Ateliers. Neben der Angabe „Viele erste Preise und Auszeichnungen“ bleibt auf Schochs Briefkopf bis in die 1940er Jahre der Hinweis auf die 1907 erhaltene

⁴²⁰ O.V. („Künstlerische Neutracht“) 1907, S. 3. Auch Hedwig Buschmann führte die 30 Modelle ihrer „Neuen Frauentracht“ im Februar 1910 im Künstlerhaus an einer Reihe junger Mädchen vor. Dies war notwendig, um die Verwandlungsmöglichkeiten der Modelle zu demonstrieren, die die jeweilige Trägerin live vor Publikum selbst vornehmen musste.

⁴²¹ Vortrag Emmy Schoch: „Die Neutracht“, gehalten in Hamburg 14.11.1910.

⁴²² KAWAMURA 2005, S. 76-80.

⁴²³ Vgl. SCHOCH 1931: „Es gibt so etwas wie das absolute Gehör in der Musik auch in der Mode. Und zwar ist die Begabung nicht an das ausübende Modefach gebunden. Auch in mancher Kundin regt sich diese Eigenschaft, so wie es Menschen gibt, die fähig sind die Töne zu bestimmen, ohne ausübend musikalisch zu sein. Der Kontakt mit solcher Kundin gehört zum anregsamsten was uns der Beruf bescheert [sic!].“

Goldmedaille in Wien bestehen. Durch die Verdienste der Wiener Werkstätte war die Stadt neben Paris und Berlin ab den 1910er Jahren zur Modemetropole schlechthin geworden, der man die Lösung der deutschen „Modefrage“ während der Kriegsjahre besonders zutraute.⁴²⁴ Eine Auszeichnung aus Wien war daher ein vorzeigbares Aushägeschild in der Modebranche.

Einen weiteren Meilenstein in Schochs Karriere bildet die Teilnahme an der internationalen Hygiene-Ausstellung in Dresden (Mai bis Oktober 1911), bei der auch der Bereich Kleidung und Körperpflege in einer der insgesamt 66 Hallen und Pavillons vertreten war.⁴²⁵ Der Deutsche Verband zur Verbesserung der Frauenkleidung hatte sich als eine von drei Frauenvereinigungen erfolgreich beteiligt und wurde mit einer Silbermedaille in der Abteilung Industrie ausgezeichnet.⁴²⁶ Zum Ende der Ausstellung bat die Stadt Dresden den Verband sogar, besonders gut gelungene Kleider für die Sammlung des neu gegründeten beständigen Museums zur Verfügung zu stellen und bestätigte somit die Tragweite des Projekts Reformkleidung. Neben Hedwig Buschmann, dem Modehaus Renner und anderen VertreterInnen des Verbands stellte auch Emmy Schoch drei ihrer Modelle in Dresden aus, ist dabei aber die einzige kunstgewerbliche Schneiderin, die namentlich im Katalog erwähnt wird. Zu den aus ihrer Hand stammenden Exponaten zählen eine „Hemd hose Schoch“ sowie zwei nicht weiter beschriebene Sommerkleider.⁴²⁷ Auf dem Objektblatt des Badischen Landesmuseums ist vermerkt, dass der dort ausgestellte japanische Mantel von 1911 nach Angaben von Emmy Schoch ebenfalls in der Dresdner Ausstellung zu sehen war und sogar von Paul Poiret bewundert worden sei. Im Katalog wird der Mantel allerdings nicht explizit erwähnt. Aufgrund seines eindeutigen Schnitts mit Verschluss- und Wickelmöglichkeit scheint es unwahrscheinlich, dass er mit einem der „Sommerkleider“ gemeint gewesen ist. Zum einen werden die Kleidungsstücke im Dresdner Katalog begrifflich detailliert und in Einzelteilen unterschieden, zum anderen wurden später in den Mantel zwei Zettel mit der Aufschrift „jap. Mantel“ beziehungsweise „gestickter Mantel

⁴²⁴ Vgl. etwa STERN 1915, ab S. 97.

⁴²⁵ Vgl. Plan der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden Mai bis Oktober 1911, Deutsches Historisches Museum Berlin (Inv.-Nr.: R 92/2614 – 1911), Halle 55. Die Einteilung der Halle 55 selbst sowie ein Grundriss-Schema, auf dem die Aufteilung der Exponate im Bereich Kleidung ersichtlich wird, ist dem Sonderkatalog für die Gruppe Kleidung vorangestellt (siehe Anm. 84). Die mitgebrachten Abbildungen und Modelle (laut Katalog Exponatnummern 42-60) bezogen sich sowohl auf die Schaffung ewandfreier Unterkleidung als auch, darauf aufbauend, Typen von Oberbekleidung. U.a. stellte der Verband Turnanzüge mit kurzem Hosenbein sowie Berufskleider, etwa für Krankenpflegerinnen, aus. Die jeweiligen SchöpferInnen wurden nicht explizit genannt.

⁴²⁶ Vgl. NFFK 1911/10, S. 89 (Mitteilung o.T.).

⁴²⁷ Sonderkatalog für die Gruppe Kleidung der Wissenschaftlichen Abteilung der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1911, S. 14-18. Die Hemdhose hat die Exponat-Nummer 32, die Sommerkleider haben die Nummern 49 und 60.

Blau“ eingehetzt, eine Bezeichnung als Kleid seitens der Schöpferin also ausgeschlossen.⁴²⁸ Wäre der Mantel ausgestellt gewesen, wäre er im Katalog als solcher deklariert worden. Die Anwesenheit Poirets in Dresden im Zeitraum der Hygiene-Ausstellung kann weder bestätigt noch widerlegt werden. Zwar hielt sich Poiret im Herbst 1911 während seiner Europa-Tournee in Berlin und München auf, um von dort in weitere Hauptstädte des Ostens aufzubrechen.⁴²⁹ Es scheint aber sonderbar, dass keine deutsche Zeitung darüber berichtet hätte, wenn der berühmte, medial stets Aufmerksamkeit weckende Pariser Modeschöpfer die Ausstellung mit seiner Anwesenheit geehrt hätte.⁴³⁰ Gesichert ist hingegen Poirets Besuch der Ausstellung des Deutschen Werkbunds 1914, wo er im österreichischen Haus und im „Haus der Frau“ Einkäufe tätigte.⁴³¹ Dort war auch Emmy Schoch mit ihrem japanischen Mantel präsent und nahm zusätzlich im Herbst an einer Ausstellung „Deutscher Frauen- und Kinderkleider“ im Kunstmuseum Köln teil.⁴³² Die als Anekdoten überlieferte Bewunderung Paul Poirets für ein Kleid aus Emmy Schochs Atelier erscheint für Köln naheliegender als im Kontext der Dresdner Hygiene-Ausstellung drei Jahre zuvor.

Insgesamt diente die Kombination aus Ausstellungen, Vorträgen und Erläuterungen gemeinsam mit der Präsentation am lebendigen Modell der sinnvollen Verknüpfung von Theorie und Praxis und verhalf der Marke Emmy Schoch auf deutschsprachigem Gebiet zu einem hohen Bekanntheitsgrad.

⁴²⁸ An dieser Stelle bedanke ich mich für Fotografien aus der Textilrestaurierung des Badischen Landesmuseums, zur Verfügung gestellt von Joanna Flavia Figiel [per Mail, 09.08.2021]. Den lose angefügten Zettel mit der Überschrift „No. 4666 jap. Mantel“, der in Maschinenschrift eine Trage-Anleitung enthält, datiere ich auf das Jahr 1914, als der Mantel in Köln ausgestellt wurde. Das anhängende Etikett mit der Info „gestickter Mantel Blau No. 5707“ datiere ich wegen der Geschäftsbezeichnung „Modewerkstätten Emmy Schoch“ auf nach 1917. Das eingestickte Label am Kragen mit der Angabe „Herrenstraße 12“ sichert allerdings die Entstehung vor 1912, vor dem Umzug in die Herrenstraße 11.

⁴²⁹ Ende Oktober berichtet o.V. („Eine neue Poiret-Premiere“) 1911, S. 5 nach einer Modenschau im Hause Gerson, dass Poiret sich nun auf Tournee befindet, neben Berlin fahre er nach Wien, Petersburg, Moskau, Warschau und Bukarest. Anfang Dezember zeigte sich Poiret allerdings zunächst bei einer „Toilettenschau“ in München, wie ETTLINGER 1911 berichtet.

⁴³⁰ Die Zeitungsrecherche im Raum Dresden, Leipzig, Berlin, Wien, München mit der verknüpften Suche nach „Poiret“ und „Dresden“/„Hygiene-Ausstellung“ in den Monaten der Ausstellung ergab keine Artikel, die von dem Besuch des Pariser Modeschöpfers in Dresden berichteten. Auch in seiner Autobiographie erwähnt Poiret selbst bei seinen Reisen durch Deutschland nur Besuche in Berlin und Wien (POIRET 2019/1931, S. 93-95).

⁴³¹ ZILLKEN 1914, S. 174. Laut NFFK 1914/7, S. 84 soll Poiret im „Haus der Frau“ einen Kronleuchter, Damenwäsche, Puppen und ein Puppentheater gekauft haben.

⁴³² Der „Offizielle Katalog zur Werkbund-Ausstellung Köln 1914“ widmet dem „Haus der Frau“ lediglich zwei Seiten und nimmt in diesem Bereich keine Aufzählung der ausstellenden KünstlerInnen oder ihrer Exponate vor. Der Plan im Katalog (S. 198) zeigt, dass in Raum 6 und 7 der insgesamt 31 Räume Mode ausgestellt war. Laut GOLDSCHMIT 1961 wurde ihr in Köln 1914 „das Anerbieten des Kölner Oberbürgermeisters Rehorst“ zuteil.

4.4 Internationale Konflikte: Frankreich zwischen Feind und Vorbild

In der Reformkleid-Bewegung galt die aus Frankreich stammende Mode in all ihren system-konstituierenden Facetten als die zu überwindende Barriere für die Erneuerung der Tracht. Diesbezügliche Äußerungen drehten sich stets um eine der Willkür oder gar der Tyrannie unterworfenen Mode, die Paris – so die Ansicht der Kleid-ReformInnen – dem Rest der Welt oktroyierte. Solche Vorwürfe kollidierten allerdings mit der Erkenntnis, dass Frankreich konkurrenzlos führend auf diesem Gebiet war. Die deutschen Mode-AkteurInnen erhofften sich langfristig die Strategien der Landesnachbarn anzueignen und von ihnen lernen zu können, um sich in einem weiteren Schritt von Paris unabhängig zu machen. Inwiefern genau dieses Ziel der Unabhängigkeit während des Ersten Weltkriegs instrumentalisiert wurde und sich zur nationalistischen Weltanschauung eines deutschen Reformkleids als Politikum entwickelt, behandelt Kapitel 6.3.

Die ambivalente Reaktion auf die Erfolge Frankreichs – lobende Anerkennung einerseits und kritische Distanzierung andererseits – spiegelt sich besonders in zwei von Emmy Schochs Aufsätzen zwischen 1911 und 1912 wider, die jeweils in der Zeitschrift *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* erschienen waren.⁴³³ Dabei stellte sie sich ähnliche Fragen wie Yuniya Kawamura 2005, die soziologisch untersuchte, welche kulturellen Prozesse Paris zur Modehauptstadt werden ließen.⁴³⁴ Der dauerhaften Etablierung einer „deutschen Mode“, wie Schoch einen ihrer Aufsätze mit Fragezeichen betitelte, ging eine Analyse des herrschenden französischen Mode-Systems und damit dessen Vorzügen voraus. Schoch begründete die Errungenschaften zum einen mit seiner „älteren Ausdruckskultur“ und damit einer traditionsbedingten Monopolstellung. In diesem Aspekt teilte sie die Sichtweise des Leiters der Magdeburger Kunstgewerbeschule Rudolf Bosse, der Frankreichs Modesystem mit einem eingespielten Orchester verglich.⁴³⁵ In diesem sprechenden Bild steckt die Erkenntnis, dass die verschiedenen Parteien – die Textilfabriken, die ModeschöpferInnen, die ausführenden SchneiderInnen und NäherInnen sowie die Konsumentinnen – ineinandergriffen und aufgrund ihrer logistischen Abhängigkeit voneinander nur in der Zusammenarbeit funktionieren. Wegweisend schien für Schoch daher auch die französische Infrastruktur, wenn es um die Lancierung neuer Modelle ging. Diese wurden in Paris mithilfe von geübten Mannequins, Schauspielerinnen und durch Vertreterinnen der

⁴³³ SCHOCH 1911 und SCHOCH 1912a.

⁴³⁴ KAWAMURA 2005, S. 51-54.

⁴³⁵ BOSSELT 1915, S. 6.

sogenannten *Demimonde*⁴³⁶ auf Rennplätzen und in Theatern präsentiert. Eine solche öffentliche und fast beiläufige Vorführpraxis hatte sich in deutschen Großstädten nicht durchgesetzt. Bis in die 1930er Jahre interessierte sich Schoch für die Organisation des Pariser Modegeschäfts, wie ihre Lektüre von Helen Grunds Essay „Vom Wesen der Mode“ (1935) belegt.⁴³⁷

Ihrer eigenen Riege, also dem Produktionssektor, warf Emmy Schoch ein verkopftes Vorgehen bei zu wenig Schneiderkunst und technischer Intuition vor. Der „deutschen Gewandkunst“ hafte noch zu viel „mühsam ersonnene Konstruktion, zu viel Zeichnerisches und zu viel Gewolltes“ an.⁴³⁸ Demgegenüber lobte sie das Feingefühl der Pariser Couturiers und deren meisterhafte Technik. Umso paradoxer erscheint dies, wenn sie wenig später solche antagonistischen Mode-Charaktere nutzt, um nationale Stereotype gegeneinander auszuspielen: So attestierte sie den Franzosen Unvernunft, Sensations- und Profitgier, während sie die Deutschen als treu, ernsthaft und vornehm beschrieb.⁴³⁹

Die arbiträre Einstellung der ReformerInnen gegenüber Frankreich kulminierte in der Bewertung der Erfolge von Paul Poiret. 1910 und 1911 hatte er vor großem Publikum und mithilfe der mit ihm reisenden Mannequins seine neuesten Schöpfungen im Berliner Modehaus Gerson Berlin und ebenso 1911 in München vorgestellt. Anschließend entbrannte bei den VertreterInnen der Reformkleid-Bewegung und allgemein in deutschen Zeitungen eine kontroverse Debatte zwischen befürwortender Bewunderung angesichts der schillernden Exotik der Roben und kritischem Widerwillen angesichts der Theatralik des Gesehenen. Ausschlaggebend war vor allem die hybride Position des neuen Modekönigs als typischer Pariser Couturier, der allerdings durch seine Erfindungsgabe anders als seine traditionell gesinnten Vorgänger für Veränderungen in der Modesilhouette bereit schien. Die Hoffnung der deutschen Frau lag offenbar in dem

⁴³⁶ *Demi-Mondaine* war eine im späten 19. Jahrhundert, beginnenden 20. Jahrhundert auch im Deutschen verwendete, oft abwertende Bezeichnung für Damen der (Pariser) „Halbwelt“. Der ihnen zugesprochene Lebensstil zeichnete sich durch extravagante Kleidung und ein ausschweifendes Liebesleben aus, sodass mit *Demi-Mondaines* vor allem Schauspielerinnen und Kurtisanen gemeint waren.

⁴³⁷ Das Essay der vor allem aus Paris berichtenden Modejournalistin Helen Grund (GRUND 1935), das sich in Schochs literarischem Besitz befand, wurde mit einer Auflage von 1000 Exemplaren veröffentlicht. Es handelt es sich um den Sonderdruck eines Vortrags für die Münchner Meisterschule für Mode, gehalten im November 1934.

⁴³⁸ SCHOCH 1912a, S. 43. Diese Defizite im Schneider-Fach betonte auch Else Wirminghaus 1911 in ihrem Buch, als sie die Überlegenheit Frankreichs in Bezug auf die Kleiderkultur thematisierte: Paris lasse sich seine Schneiderschulen viel kosten und habe darin ein gut angelegtes Kapital erkannt (WIRMINGHAUS 1911, S. 21-23 bzw. S. 55).

⁴³⁹ Vgl. SCHOCH 1912a, S. 43 und SCHOCH 1911, S. 22. Die Abgrenzung der „vornehmen deutschen Frau“ und dem typischen Pariser Mannequin nahm Schoch auch im Geleit ihres Katalogs „Typenkleider“ von 1913 vor (SCHOCH 1913). Zum Fremd- und Selbstbild vertiefend Kap. 5.2.

Kompromiss, nun endlich bequem anzulegende Kleider aus Pariser Hand zu erhalten.⁴⁴⁰ Da die deutschen Frauen bereits mehr als eine Dekade mit den Reformgedanken vertraut waren, fanden die Poiret-Kleider im Directoire-Stil bei ihnen, vor allem bei Bühnen-Künstlerinnen, sogar mehr Anklang als bei den Pariserinnen.⁴⁴¹

Sowohl in Berliner Zeitungen als auch in der *Neuen Frauenkleidung und Frauenkultur* tauchten 1911 verstärkt Artikel und Leserbriefe zum neuen Modezaren auf. In der Februar-Ausgabe der Vereinszeitschrift waren dazu Stimmen von Frauen wie beispielsweise Else Oppler und Anna Muthesius gesammelt worden, die in die Reformkleid-Bewegung involviert und wegen ihrer Meinung geschätzt waren.⁴⁴² Die eine Seite bekundete Sympathie für Poirets Arbeitsweise und bezeichnete seine Mode als anregend und nachahmenswert. So lobte Anna Muthesius seine Methoden, besonders das Konsultieren von Künstlern und seine Präsentations-Praxis mit „Probierdämmchen“, die sie vermutlich selbst in Berlin erlebt hatte. Die von Muthesius bewunderten zierlichen und tadellosen Körper der Poiret-Mannequins stellten sich für viele allerdings eher als Makel heraus. Wie die *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* auf Nachfrage einer Leserin erklärte, wurde bei den Poiret-Modellen wie auch auf anderen französischen Mode-Fotografien die Taillengegend retuschiert,⁴⁴³ sodass ähnlich wie bei heutiger Nachbearbeitung in der Modefotografie ein verfälschter Eindruck des Frauenkörpers entstand. Im Körperbau stärkere Frauen konnten sich ebenso wie sozial Schwächere kaum mit dem neuen Stil identifizieren, lag ihm doch eine gewisse Extravaganz zugrunde.

Während im *Kunstwart* 1911 trotz aller Geringschätzung französischer Mode-Ausschweifungen verhaltene Dankbarkeit für Poirets Vermittlung eines „deutsche[n] Kulturbedanke[ns]“ auf französischem Gebiet durchklang,⁴⁴⁴ sahen einige Reformerinnen genau diesen Aspekt kritisch: Sie problematisierten, dass Poiret mit seinem Ideal des unverschnürten Körpers so viel Anerkennung zukam, während die deutschen

⁴⁴⁰ Vgl. dazu A.W. 1910, S. 2: „[...] Andere Gewänder Paul Poirets ähneln im Stil unseren deutschen Reformgewändern, haben aber viel mehr Grazie als diese, vermeiden die Plumpheit mancher übermäßig weiten [...] Reformröcke, folgen mehr den Linien des Körpers und zeigen dieselbe Farbenschönheit wie seine orientalischen Kleider.“ Gegenteiliger Meinung war JOLLES 1910, S. 5: „Was die Meute hier angafft, hätte sie im besseren Stil oft [...] bei uns sehen können [...]. Seine [Poirets] Technik ist nicht besser, sein Geschmack viel geringer als bei den im Gewandfache tätigen deutschen Künstlern. Er spekuliert mit Erfolg auf die perverse Vorliebe für französische Mode. [...]“.

⁴⁴¹ Vgl. O.V. („Von Künstlerinnen und Reformkleidern“) 1911, S. 33-34.

⁴⁴² O.V. („Stimmen über Poiret“) 1911, S. 14-15.

⁴⁴³ Vgl. Anmerkung im „Sprechsaal“ der NFFK 1911/3, S. 28, der zufolge bei französischen Modefotografien „bis zu einem Fünftel des Körperfotografen“ weggenommen wurde. MODEREGGER 2000, S. 30 bestätigt, dass besonders zur Zeit des Korsets in der Modefotografie die Negativretusche eingesetzt wurde, um die Tailen der Mannequins noch weiter zu schmälern.

⁴⁴⁴ O.V. („Zum Poiret-Rummel“) 1911, S. 356-357.

Reformerinnen nach wie vor Geringschätzung und Hohn ertragen mussten. Solcherlei Äußerungen spitzten sich bis hin zum Vorwurf eines regelrechten Diebstahls der deutschen Erfindungen zu. Auch Emmy Schoch wollte die Erzeugnisse deutscher Reformkleidung als maßgebend für die deutsche Frau anerkannt wissen, zumal diese der französischen Mode die entscheidende Richtung gegeben hätten.⁴⁴⁵ Poirets Bewunderung für deutsche und österreichische Künstlerkreise und seine Vernetzung mit ihnen, von der seine Autobiografie berichtet, legt zumindest einen gegenseitigen Austausch nahe.⁴⁴⁶

Schochs Feststellung, dass es in deutschen Städten als Forderung des guten Tons galt, ein Kleid von Poiret oder im Stil Poirets gefertigt zu besitzen, nutzte sie für ihr eigenes Geschäft. Wie ihr Nachfolger berichtete, bewunderte Emmy Schoch ihren französischen Kollegen,⁴⁴⁷ der seine erste Kollektion im selben Jahr herausbrachte, in dem sie ihre Karriere in Karlsruhe startete. Einige der Poiret'schen Markenzeichen goutierte sie als so ästhetisch, dass sie deren Motivik auf ihre Entwürfe übertrug. Dazu zählt sogar der 1910/11 lancierte „Humpelrock“, der trotz seiner bewegungshemmenden Enge an den Knöcheln bei Schoch unter einem Sommermantel auftaucht (Abb. 41). Zudem werden an Schochs Modellen eine Vorliebe für leuchtende Farben und schneidetechnische Details wie den seitlich gerafften Schüsselfalten augenscheinlich. Die beiden erhaltenen Objekte, der japanische Mantel und das Oberteil eines Teekleides aus schillerndem Seidenatlas, zieren mit dem Kimono-Schnitt und den japanischen Blumenmotiven in Maschinenstickerei außereuropäische Stilelemente, wie sie auch Poiret interessierten.

Am deutlichsten spiegelt sich Paul Poirets Ästhetik in einem 1911 entstandenen Briefkopf beziehungsweise Exlibris für die Werkstatt Emmy Schoch wider, der von dem Karlsruher Künstler Willi Münch-Khe⁴⁴⁸ gestaltet und signiert worden war (Abb. 42). Auf der Radierung ist eine zentral ins Bild gesetzte Frau zu sehen, deren Körper frontal

⁴⁴⁵ SCHOCH 1911, S. 21. In den Werbeanzeigen großer Modehäuser der 1910er und 1920er Jahre findet sich bei den Informationen der Produkte vielfach der Hinweis „nach Art/Facon Poiret“.

⁴⁴⁶ POIRET 2019/1931, S. 93-95. Poiret hatte um 1911 mehrere Reisen nach Deutschland und Wien unternommen und verkehrte dabei in den elitären Berliner Kreisen wie den Brüdern Freudenberg, die das Modehauses Gerson leiteten. Die bei seiner Rückkehr nach Paris gegründete Schule Martine baute er auf Grundsätzen auf, die sich aus den Lehren der Wiener und Berliner Professoren ableiteten und dabei beobachtete Defizite ausgleichen sollte.

⁴⁴⁷ SABOR 1987, S. 48, Anm. 5.

⁴⁴⁸ Der Maler und Keramiker Willi Münch (1885-1960) hatte aus Sorge, mit einem gleichnamigen Münchner Maler verwechselt zu werden durch die Anfügung „Khe“ der Verbundenheit zu seiner Heimatstadt Ausdruck verliehen. Seine Laufbahn hatte er als Glasmalerlehrling begonnen, war später an der Karlsruher Kunstakademie Schüler von Maler Ludwig Schmid-Reutte und 1909 letzter Meisterschüler von Hans Thoma. Zwischen 1910 und 1914 widmete er sich der Gebrauchsgrafik; dazu zählten neben Exlibris und Vignetten zahlreiche Entwürfe für die Majolika Manufaktur.

zum Betrachter steht, während ihr Kopf ins Profil gedreht und einem Vogel auf ihrer linken Hand zugewandt ist. Sie lehnt an einer ihr zur Taille reichenden Säule, auf der sie ihren rechten Arm abgelegt hat und die wie ein Echo ihrer schlanken Linie wirkt. Verstärkt wird dieser Eindruck durch ihren langen Schlagschatten. Die Frau trägt ein bodenlanges, enges Kleid im einfachen T-Schnitt, darüber eine knielange, ausgestellte Tunika mit grafischer Ornamentik, die von einer Schärpe zusammen gehalten wird. Diese ist um ihre rechte Schulter drapiert und mehrfach um ihre Taille gebunden, um die Silhouette an dieser Körperstelle zu verengen. Die Kombination von weiter Tunika über engem Rock (oder sogar Pluderhose) war charakteristisch für die Kreationen Poirets der frühen 1910er Jahre, in denen er auf fernöstliche, orientalische Mode rückte.⁴⁴⁹ Die gebundene Schärpe übernahm Emmy Schoch bei einem auf 1912/13 datierten Teekleid mit Cape-artigem Überwurf in ihre Entwurfspraxis.⁴⁵⁰ Ebenso emblematisch für Poirets Entwürfe ist der Turban, unter dem auch die Haare der Dame auf Münch-Khes Radierung versteckt sind. Auf Höhe des Ohrs sind lange Federn am Turban befestigt, die im Halbrund nach unten fallend das Modell umrahmen. Damit spiegeln sie die geschwungenen Schwanzfedern des exotischen Fantasievogels auf der anderen Seite, deren Spitzen mit dem Dekor des Kleides verschmelzen.

Im Vergleich mit weiteren Radierungen von Willi Münch-Khe fällt auf, dass dieser sich sonst weniger realistisch und vielmehr stimmungshaft vereinfacht mit lockeren, zarten Strichen ausdrückte.⁴⁵¹ Trotz seiner Vielseitigkeit in verschiedenen Genres und einer kurzzeitigen Beschäftigung mit Gebrauchsgrafik war die Modegrafik kein Gebiet, mit dem er sich länger aufhielt. Das bekräftigt die Vermutung, dass die Auftraggeberin bei der Gestaltung des Briefkopfes entscheidend mitwirkte. Das Entstehungsjahr 1911 deutet darauf hin, dass Emmy Schoch auf die in der Zeitschrift *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* im Februarheft veröffentlichten Poiret-Entwürfe reagierte und die Eindrücke in ihrem eigenen Schaffen verarbeitete. Die Fotografien hatte sie vermutlich an Willi Münch-Khe weitergegeben, um so möglichst konkrete Vorgaben für ihren Auftrag machen zu können. Besonders die Körper- und Kopfhaltung der

⁴⁴⁹ Für den Orientkult, den Poiret in der Pariser Mode etablierte und der zu seinem Markenzeichen wurde, wurde 1911 zum Schlüsseljahr: Im Juni veranstaltete Poiret in seinem Palais ein Fest, das er mit dem Motto „1002. Nacht“ überschrieb, für dessen Gestaltung viele Künstler beauftragt worden waren und an dem er sich selbst als Sultan inszenierte. Im November besuchte Poiret während seiner Europa-Tour die Wiener Werkstätte und kaufte dort handgefertigte Stoffe mit abstrakten Motiven für sein Atelier ein. Ab diesem Zeitpunkt mehren sich orientalistisch anmutende Teile wie die „Lampenschirm-Tunika“ und die Haremshose, für die Poirets Mode bis heute steht.

⁴⁵⁰ Auch wenn sich bei ihr vereinzelt exotische Elemente in der Ornamentik finden lassen, sind diese eher dem Japonismus zuzuordnen, welcher Schochs Japanische Mantel demonstriert. Zum Japonismus in Schochs Modellen siehe auch SABOR 1987, S. 37-42.

⁴⁵¹ Vgl. TEUPSER 1925, S. 206-211.

sich auf einer antiken Säule abstützenden Frau erinnert an eine Fotografie auf der Titelseite der Ausgabe, auf der das Poiret-Modell mit Turban ebenso ins Profil gedreht ihren Ellbogen auf einer großen, antik anmutenden Vase ablegt (Abb. 43). Das Abstützen auf (dorischen) Säulen war bereits seit der frühesten Portraitfotografie populär. So transferierte Willi Münch-Khe die Mode und ihre durch die Fotografie ausgedrückte Atmosphäre in die Druckgrafik. Insbesondere durch das Ambiente des Interieurs, das sich neben der Säule durch zwei verschattete Gemälde und eine üppig gefüllte Blumenvase in der Ecke zusammenfügt, werden hier Referenzen an die Grafik im Poiret-Umfeld offenbar. Im Entstehungsjahr der Radierung war auch das Mappenwerk „*Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*“ in Pochoir-Technik erschienen, das Poirets Entwürfe aus der Perspektive eines Künstlers illustrierte. Drei Jahre zuvor hatte Poiret den Künstler Paul Iribe zu einem ähnlichen, exklusiven Album beauftragt. Seite 14 in Lepapes Werk zeigt eine Figurine in einem schmalen, fauvistisch-zitronengelben Kleid, auf deren linker Hand ein blauer Papagei mit langen Schwanzfedern sitzt. Emmy Schochs Briefkopf nähert sich dieser Bildidee an. Passenderweise charakterisierte die Malerin Dora Hitz 1911 in einem kritischen Kommentar die in Poiret-Designs gehüllten Frauen wegen der goldenen Fransen und schimmernden Steine als „fremdartige Vögel“.⁴⁵² Damit gewinnt der Fantasievogel, der in der Radierung von Münch-Khe kompositionell wie ein Spiegelbild der Dame erscheint, eine ironische Bedeutungskomponente.

Die zeitgleiche Diskussion um die Modelle des Pariser Modeschöpfers im deutschsprachigen Raum macht es wahrscheinlich, dass viele Vereins-Kolleginnen und auch Kundinnen in Emmy Schochs Briefkopf einen direkten Rückbezug auf Poirets Exotismus erkannten.⁴⁵³ Es ist erstaunlich, dass sich Schoch bei ihrem Briefkopf für ein Modell entschied, das explizit Poiret-Mode trägt und durch die beschriebenen Elemente einen unübersehbaren Verweis an Frankreich darstellt. Obwohl sie sich für ihre deutschen Kundinnen wünschte, dass sie von französischer Mode-Manier abrückten, überwogen bei dieser Referenz die künstlerisch-gestalterischen Argumente und die

⁴⁵² „[...] Nur daß die Komik allen Geschehens auch hier einsetzt und Poiret just die frei sich fühlende und weit ausschreitende Frau in enge Gewänder hüllt und sie mit Steinen belädt! M. Poiret schließt sie in enge Gewänder, die kaum das Schreiten erlauben, belädt sie mit Steinen und Pelzen, mit Goldfransen und Schleieren wie Haremsdamen aus ‚Tausend und eine Nacht‘, wie fremdartige Vögel, deren Augen wie eingesetzte Steine schimmern und mit dunklen Rändern eingefäßt sind, ob zum Hohne oder als letztes Raffinement allerhöchster Herrschaft.“, Dora Hitz zitiert aus K.F. 1911. Hitz‘ Ausführungen wurden auch in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* veröffentlicht.

⁴⁵³ Ob und für welche AdressatInnen der Briefkopf bzw. das Exlibris tatsächlich in Benutzung war, lässt sich nicht rekonstruieren, da es in keinem der erhaltenen Objekte der Firma auftaucht. Ob es also bei dem Entwurf blieb, oder ob er tatsächlich praktische Anwendung fand, muss offen bleiben.

Bewunderung für Poiret. In Münch Khes Grafik als eindeutiges Poiret-Zitat treten Emmy Schochs ungelöste Konflikte hinsichtlich einer ambivalenten Bewertung der französischen Mode-Konkurrenz am deutlichsten zutage. Poiret nahm in den Augen der deutschen Reformerinnen eine Sonderstellung unter den französischen Couturiers ein, indem er sich am ehesten in die Reform-Bewegung eingliederte. Die Fotografien seiner Entwürfe werden in der Vereinszeitschrift sogar mit „Reformkleider von Poiret“ unterschrieben, in einigen Zeitungen wurden seine Schöpfungen als „Eigenkleider“ bezeichnet. Mit dieser unterstützenden Zwischenposition wurde er deshalb – wie Paul Schultze-Naumburg – eher von kritischen Meinungen verschont und doch sollte er Schoch zufolge von deutschen KünstlerInnen abgelöst oder ersetzt werden.

Hatte der neue Stil Poirets ohne Korsett in Frankreich etwas in der Kleiderfrage bewirkt? Wie Max von Boehn berichtet, soll sich im November 1911 eine „Liga der neuen Mode“ in Paris gebildet haben, die sich gegen die „rohe Geschmacklosigkeit“ der Gegenwartsmode richtete und BerufsschneiderInnen konsequent ausschloss.⁴⁵⁴ Emmy Schoch warnte zeitgleich vor falschen Hoffnungen, selbst wenn die französische Mode „hie und da einen vernunftsgemäßen Einschlag“ zeigte.⁴⁵⁵ Sie behielt zunächst Recht: Eine von Künstlern organisierte Ausstellung mit 600 Puppen nach neuen Ideen blieb erfolglos, da das Pariser System in seinen bestehenden Mustern zu festgefahren war. Nachdem Paul Poiret lange als Vorkämpfer der Abschaffung des Korsetts gefeiert worden war, wollte er es nach 1918 wieder einführen und zu den Mode-Idealen Ludwigs XIV. und XV. zurückkehren.⁴⁵⁶ Finanzielle Schwierigkeiten zwangen ihn allerdings, sein Haus 1927 zu schließen und nach Amerika auszuwandern.

4.5 Die Modewerkstätten in den 1920er Jahren

Emmy Schochs Geschäft zählte zu den wenigen Meister-geführten Schneider-Ateliers, die den Ersten Weltkrieg ohne vorübergehende Schließung überstanden hatten. Obwohl Karlsruhe als Garnisonsstadt stark vom Krieg und den daraus resultierenden Engpässen betroffen war, schien Schochs Betrieb nie zu pausieren, sondern annoncierte durchgehend in der Zeitung auf der Suche nach neuen MitarbeiterInnen. Kurz nach Kriegsende belieferte Schoch über mehrere Jahre das Modehaus Moritz Sternberg in Frankfurt am Main⁴⁵⁷ und trat so kurzweilig über ihr eigenes Unternehmen hinaus. Als

⁴⁵⁴ VON BOEHN 1918, S. 111. Dazu auch E.B. 1911.

⁴⁵⁵ SCHOCH 1911, S. 22.

⁴⁵⁶ THIEL 1979, S. 128-129.

⁴⁵⁷ Vgl. GOLDSCHMIT 1961. Moritz Sternberg unterhielt laut den Adressbüchern Frankfurt am Main seit 1905 ein Besatzwaren-Geschäft in der Kronprinzen-Str. 5 (heute Münchner Straße). 1916-1929 befindet sich in Anzeigen des Hauses der Zusatz „Spezialität: Neuheiten für Damenkonfektion“.

der Weg nach Paris noch nicht vollständig offen war, profitierte das Frankfurter Konfektions-Unternehmen von den international wirkenden Entwürfen und Originalmodellen der Firma Schoch. Dennoch sprach die Modeschöpferin von einem „scharfen Existenzkampf“⁴⁵⁸, wie ihn viele Betriebe aufgrund der Inflation und hohen Arbeitslosigkeit erlebten. Handwerkliche Schneiderei-Betriebe hatten in den späten 1920er Jahren mit einer starken Abwanderung zu kämpfen, sodass die Modewerkstätten Emmy Schoch zu Beginn der 1930er Jahre nur noch ein Drittel der MitarbeiterInnen im Vergleich zu den Vorkriegsjahren vorweisen konnte.⁴⁵⁹ Auch das Privatvermögen der Eheleute Schoch-Leimbach ging infolge der Inflation fast völlig zugrunde. Max Leimbach wurde 1926 zum nominellen Inhaber der Firma.⁴⁶⁰ Zweifellos wirkte sich die schwierige finanzielle Situation des Volkes während der Weimarer Republik auch auf den gehobenen Mittelstand aus, aus dem sich der Kundenkreis des Ateliers Schoch generierte.⁴⁶¹

Die notwendige Flexibilität hinsichtlich einer adäquaten Spezialisierung schlägt sich in der mehrfachen Umbenennung ihres Unternehmens nieder.⁴⁶² Ab 1917 trennte sich Emmy Schoch von der „neuen Frauentracht“ und der „modernen Frauenkleidung“ im Namen ihrer Werkstätte und nahm so von der mittlerweile in Vergessenheit geratenen Reformkleid-Bewegung Abstand. Stattdessen ist in Werbe-Anzeigen schlicht von einer „Modewerkstätte“ die Rede. Ab 1922 wird die „feinste Maßanfertigung persönlichen Stils“ betont und ab 1926 besonders mit „aparten Tanz-, Tee-, und Stilkleidern“ geworben, die einem nun unbeschwerten Zeitgeist Rechnung trugen. Ab 1929 zeichnete sich der Name des Betriebs durch ein klares Bekenntnis zur gewünschten Zielgruppe aus: Es ist nun ein „Maßsalon der eleganten Dame“ und „der gutangezogenen Dame“. Ab den 1930er Jahren fügte Schoch als Untertitel „Maß- und Modellkleider“ und „Entwurf und Anfertigung persönlicher Gewandung“ hinzu. Neben der Aufzählung der angebotenen Kleidertypen tauchte auch wieder der Hinweis zu „kunstgewerblichen Arbeiten“ auf. Mit diesen wechselvollen Beschreibungen ihres Geschäfts im Laufe der Jahre geht stets eine Erweiterung beziehungsweise Eingrenzung von Emmy

⁴⁵⁸ Brief Emmy Schoch an Theodor (?) Oelenheinz vom 22.06.1933, GLA KA 235/6181.

⁴⁵⁹ In Max Leimbachs Entnazifizierungsakte schrieb dieser von einer Abwanderung von 70-80 % im Damenschneidergewerbe. Derselben Akte ist auch die Zahl von 20 MitarbeiterInnen im Jahr 1932 zu entnehmen (vgl. GLA KA 465/8650).

⁴⁶⁰ Vgl. Brief Max Leimbach an den Karlsruher Oberbürgermeister vom 20.10.1945, in: GLA KA 465h/8050. Der offizielle Inhaber-Wechsel erfolgte aus vermögensrechtlichen Gründen.

⁴⁶¹ Ehemalige MitarbeiterInnen aus dem Atelier Schoch erinnerten sich vornehmlich an wohlhabende Kundinnen, etwa Professoren-Gattinnen, Unternehmerinnen, Kunstschaaffende und Musikerinnen oder eine Rektorin, vgl. dazu SABOR 1987, S. 19, Anm. 5.

⁴⁶² Vgl. Anzeigen in der *Badischen Presse* der Jahre 1917-1929.

Schochs Schaffensgebiet einher. Gleichzeitig zeugt das lange Beibehalten des Begriffs „Werkstätte“ von ihrem handwerklichen Anspruch und der traditionellen Strukturform ihres Betriebs. Dass dieser sich vom immer erfolgreicherem, schnelllebigen Konfektions-System mit Einheitsgrößen abheben sollte, zeigt sich auch, wenn sie in einem Aufsatz das „Modehändlerische“ dem „Modeschöpferischen“ gegenüberstellte:

„Wo nicht die Werkstatt Impuls und Ursprung ist, wo nicht modeschöpferisch und künstlerisch begabte Kräfte, seien sie männlichen oder weiblichen Geschlechts, zur natürlichen Entstehung eines Modehauses führten, muß der Papierentwurf in neue Stoffe übersetzt einer ‚Kollektion‘ zum Leben helfen. [...] Daher kommt auch die unwirtschaftliche Überproduktion von Modellen, die ‚gemacht‘ und nicht empfunden, die nicht aus dem Wunsch der Zeit geboren und daher nicht lebensfähig sind.“⁴⁶³

Statt aus der gezeichneten Kopie ergab sich für Emmy Schoch eine Mode aus dem „Modellieren am bewegten Körper“, das modische Empfindungen real werden ließ. Solcherlei Ausführungen schien sie wie eine Unternehmensphilosophie repetiert zu haben, damit auch ihre Kundinnen sie verinnerlichten. So schrieb ihr eine Kundin aus Wuppertal 1933, dass das oft wechselnde Konfektionskleid im Gegensatz zu dem auf den Leib geschneiderten Kleid „keine Spuren“ hinterlasse. Sie stellte die „seelenlose Maschinenarbeit“ Schochs Kleider gegenüber, in die deren „Seele, Tränen und Freude“ hineinverwoben seien.⁴⁶⁴ Die Propaganda zur Diffamierung der gesamten, größtenteils jüdisch geführten Konfektionsbranche hatte bei den Konsumentinnen Wirkung gezeigt.

Emmy Schochs eigene emotionale Propaganda aus der Zeit der Reformkleid-Bewegung bezieht sich während der 1920er Jahre zunächst noch auf die Stärkung der Maß-Anfertigung. Für sie gab es zwei Typen von sich kleidenden Frauen: Diejenigen, die die aktuellen modischen Ideale unüberlegt übernahmen und diejenigen, die nach einem harmonischen Einklang mit ihrem Wesen suchten und ihre eigene Note wahrten.⁴⁶⁵ In einer Werbe-Anzeige für ihre Typenkleider rief sie 1925 für eine optimale Beratung dazu auf Alter, Größe, Haar-, Haut-, Augenfarbe sowie den Zweck des Kleides bei einer Bestellung anzugeben. Die Eigenkleid-Idee blieb für die Modeschöpferin über die neue Mode-Epoche hinweg also ein valides Verkaufsinstrument. Dennoch kam es zu einer allmählichen Distanzierung zwischen ihr und dem Verband für deutsche Frauенkleidung und Frauenkultur, der von veralteten Zielen – der Bekämpfung modischen Wechsels schlechthin – nicht abrückte.⁴⁶⁶

⁴⁶³ SCHOCH 1931.

⁴⁶⁴ Brief von Betty K. aus Kamerun an Emmy Schoch vom 14.10.1933, in: GLA KA 235/6181.

⁴⁶⁵ Vgl. SCHOCH 1928a, S. 44 / SCHOCH 1927, S. 67.

⁴⁶⁶ Im Brief vom 13.07.1933 (an Theodor (?) Oelenheinz, GLA KA 235/6181) schrieb Schoch über die zurückliegenden Jahre: „Was in Deutschland übrig blieb von der Bewegung wurde ein Verband, der die

Rückblickend bezeichnete Schoch ihre Arbeit seit 1919 als „stetiges gegen den Strom schwimmen“. Diese Äußerung kann in Bezug auf ihre politische, bisweilen anti-demokratische Haltung⁴⁶⁷ oder aber in Bezug auf ihre private Einstellung gegenüber kulturellen Entwicklungen interpretiert werden. So befand sie sich – mit Mitte 40 als Vertreterin einer älteren Generation – vermutlich auf einer für das Großstadtleben der Weimarer Republik typischen Polarisierung zwischen der Anpassung an modernen Fortschritt und konservativen Ansichten. Wenn es um ihre Modelle ging, fügte sich Emmy Schoch durchaus den allgemeinen Stil-Tendenzen. Die bevorzugte Plattform zu Veröffentlichung ihrer Modelle bleibt die *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur*, die in nahezu jeder Ausgabe der 1920er Jahre Fotografien aus der Modewerkstatt Emmy Schoch abdruckte. Bis 1925 finden sich die beiden international konkurrierenden Rockformen in ihren Entwürfen gleichermaßen wieder: Der hüftabwärts voluminöser werdende glockenförmige und der sich glatt an die Beine schmiegende, schlanke Rock. Mit einem Portfolio von zunächst knöchel-, ab 1926/27 auch knielangen Röcken, Complets, Jacken- und Jumperkleidern passte sich Schoch vollkommen der internationalen Mode an. Ihre in der Verbandszeitschrift zahlreich veröffentlichten Entwürfe repräsentierten die mobile, unabhängige Frau, die sich – Auto fahrend und tanzend – stets in Bewegung befand. In ihrem Artikel „Autoreise“⁴⁶⁸ beschrieb sie Fahrten auf der Landstraße als Abenteuer und empfahl dazu einen robusten, bewegungsfreundlichen „Autosportanzug“, unter anderem mit Kniehose (Abb. 44). Das Auto als Requisite wurde zum festen Begleiter der Neuen Frau. Es taucht nicht nur bei Emmy Schochs Fotografien, sondern allgemein immer wieder im Hintergrund aller Arten von Mode-Werbung auf⁴⁶⁹ und kulminiert symbolisch in Tamara de Lempickas „Selbst-portrait im grünen Bugatti“ (1929), das die Fahrerin mit Unabhängigkeit und Selbst-bestimmtheit assoziieren lässt.⁴⁷⁰ Zudem präsentierte Emmy Schoch sich materiell auf dem neusten Stand, wenn sie neben dem von ihr bevorzugten Seidenkrepp ab 1925 Kasha (Kamelhaarwolle) sowie handbedruckte Stoffe der Wiener Werkstätte nutzte (Abb. 45), die mit ihrer abstrakt-geometrischen Wirkung als Vorläufer der Op-Art auf

Mode lange eifervoll bekämpfte und in mir, die ich eigene Wege deutscher schöpferischer Modearbeit ging, lange die ungeratene Tochter sah, die auf der schießen Bahn der Mode wandelt.“

⁴⁶⁷ Dazu Kap. 6.3/6.4.

⁴⁶⁸ SCHOCH 1928d, S. 252-254.

⁴⁶⁹ Z.B. zwei mondäne Pariserinnen auf der Place Vendôme bei Jacques Doucet 1926 [*Art – goût – beauté*], in der Collage der Konstruktivistin Ljubow Popowa, die 1924 auf dem Zeitschriftencover der „Leto“ ein Kleid für autofahrende Frauen erdachte oder Lucy Doraine vor einem Automobil posierend in *Elegante Welt* 1926/11, S. 28.

⁴⁷⁰ Zur Autofahrerin als Sinnbild der Neuen Frau in der Weimarer Republik siehe HERTLING 2004.

Textil gelten dürfen.⁴⁷¹ Spätestens mit der Teilnahme an der Pariser *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* im selben Jahr hatten die Stoffmuster der Wiener Werkstätte internationalen Kultstatus im Bereich Design erreicht und lösten so die Liberty-Stoffe ab, die Schoch lange bezog. Ein weiteres Mal reihte sie sich mit ihrer Wahl eines Mannequins mit Eton-Boy-Frisur (eng. *eton crop*)⁴⁷² im Jahr 1926 in zeitgenössische Trends ein. Der androgyn Typus der Garçonne, der zeitgleich männliche Kleidung adaptierte und sicher mehr in Berlin als in Karlsruhe anzutreffen war, tritt bei ihr allerdings weniger auf. Der Rock blieb nach unten hin stets leicht ausgestellt und faltenreich, da Schoch zufolge der enge, kurze Rock die anmutige Bewegung, die sie als weiblich konnotierte, entstellte.⁴⁷³

Programmatische Aufsätze in Bezug auf eine reformierte Kleidung tauchen deshalb nicht mehr auf, da die Mode der späten 1920er Jahre die gelockerte, korsettlose Silhouette längst verinnerlicht hatte. Der Karlsruher Literat Wilhelm Engelbert Oeftering konstatierte 1927, dass die 20 Jahre zuvor theoretisch und demonstrativ erhobenen Forderungen der Kleid-ReformerInnen „das Leben schlankweg“ durchgesetzt hätte und die Zeitschrift *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* in den reinen Modefragen daher kaum mehr eine oppositionelle Stellung gegen die Zeitströmung einnehmen brauche.⁴⁷⁴ Dazu muss ergänzt werden, dass die Silhouette der 1920er Jahre den Frauenkörper überwiegend in eine geometrische Form brachte und mit der betonten Schlankheit erneut eine Künstlichkeit enthielt, die nicht uneingeschränkt mit der Reformkleid-Idee übereinstimmte.

Mit Ausnahme einer kurzen Bemerkung zur Schnelllebigkeit der Massenkonfektion, die sie 1928 als „fieberhafte[n] Apparat“⁴⁷⁵ bezeichnete, beschränkten sich Emmy Schochs Beiträge in der Verbandszeitschrift auf modische Empfehlungen. Zweimal jährlich erstattete sie der Redaktion in einer Art Kolumne Bericht über die neuesten, saison- und anlassbedingten Trends.⁴⁷⁶ Darin und bei der Beratung von Kleiderschrank-„Basics“ erwies sie sich ihrer beruflichen Erfahrung entsprechend als Expertin in den neuesten Stoffen, Materialien, Farbtönen und Mustern der nächsten Saison. Roland Barthes begründete das „dichte Bedeutungsnetz“ der Mode aus Worten und

⁴⁷¹ Etwa bei den Sommerkleidern „Milchstraße“ (1925/4, S. 175) bzw. „Treppe“ (1925/5, S. 205) aus handbedrucktem Voile der Wiener Werkstätten.

⁴⁷² Der „Eton Crop“ ist ein extrem kurzer Haarschnitt für Frauen, der erstmals in der *Times* 1926 erwähnt und durch Josephine Baker populär wurde. Weitere Mode-Elemente, die nach dem Eton-College benannt sind, sind der Eton-Anzug, der Eton-Kragen und die Eton-Jacke.

⁴⁷³ SCHOCH 1928a, S. 48.

⁴⁷⁴ OEFTERING 1927, S. XI-XII.

⁴⁷⁵ SCHOCH 1928b, S. 90.

⁴⁷⁶ Vgl. SCHOCH 1925a/SCHOCH 1925b/SCHOCH 1926/SCHOCH 1928b/SCHOCH 1928c.

Bildern in seinem Werk „Sprache der Mode“ damit, dass ein Trugbild der Realität geschaffen werden kann und betont so den kommerziellen Ursprung: „Nicht das Objekt, sondern der Name weckt das Begehr; nicht der Traum, sondern der Sinn ist verkäuflich.“⁴⁷⁷ Dieser Theorie folgend trug auch Schochs Versprachlichung künftiger Mode-Spezifika in der *Neuen Frauenkleidung und Frauenkultur* dazu bei, Konsum-Wünsche zu wecken, wovon sie selbst als Unternehmerin profitierte. Die präzisen und vertieften Beschreibungen in Bezug auf Farbe und Haptik ergänzten somit das, was die (schwarz-weißen) Fotografien nicht leisten konnten. Weiterhin gab Schoch Empfehlungen für beleibtere, schwangere und ältere Damen ab und gerierte sich als Typberaterin.⁴⁷⁸ Durch diese frühe Form der Inklusion erweiterte sie die Zielgruppe der Zeitschrift sowie ihres Modesalons auf diejenigen, die von der schlanken Linie der 1920er scheinbar ausgenommen waren.

⁴⁷⁷ BARTHES 1985, S. 10. Zu Barthes „Sprache der Mode“ siehe auch Kap. 5.1.

⁴⁷⁸ Vgl. SCHOCH 1927b.

5. Vox populi: Die Resonanz der RezipientInnen in den Medien

Bei der Verbreitung der Reformkleid-Idee kam den Frauen in der Rolle der Konsumentinnen eine große Verantwortung zu. Sie prägten das modische Stadtbild und trugen zu einer allgemeinen Akzeptanz und Etablierung der schlichteren Silhouetten bei. Der Verband für Verbesserung der Frauenkleidung beabsichtigte eine intrinsische Motivation der Frauen, das Verbandsmotto „gesund, praktisch, schön“ über den schnellen Modewechsel und oberflächliche Eleganz zu stellen.

In der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts dominierten auf den Bürgersteigen die Kleider, die mit ihrer künstlich-schmalen Linie samt den Stehkrägen eine elegante Haltung bezweckten und bürgerlichen Wohlstand repräsentierten. Und doch rivalisierten weitere modische Spielarten mit der streng vom Korsett bestimmten und von Paris gelehnten Kleidform. Zur Opposition zählte neben dem Reformkleid und dem Jugendstil-Künstlerkleid auch das einfach gehaltene, meist vom Herrenschneider gemachte *Tailor-made* aus England mit Elementen aus der Herrengarderobe wie dem Revers-Kragen.⁴⁷⁹ Eine „Volksabstimmung über die Mode“ der internationalen Schnittmanufaktur Dresden im Jahr 1901 belegt, dass bezüglich der Schnittform eines Frauenkleides durchaus Dissens herrschte und der Produktionssektor eine Einigung bezüglich der Stile beabsichtigte.⁴⁸⁰ Als Beilage des *Berliner Tageblatts* schlug die „Volksabstimmung“ fünf Prototypen von Promenadenkleidern vor – darunter ein fuß- und korsett-freies Reformkleid – und bat darum, sich per Brief oder Karte für eines der Modelle zu erklären (Abb. 46). Das Ziel der Umfrage war, die „unbeeinflusste Ansicht der Frauen auf diese Weise kennenzulernen.“ Ein öffentliches Ergebnis der Abstimmung konnte nicht ausfindig gemacht werden. Umso aufschlussreicher zur Einordnung der Bewegung und damit zur wörtlichen Tragweite des Systems Reformkleid ist daher die hier vorgenommene Untersuchung der Rezeptionsperspektive: Wie sind Reformkleid-Trägerinnen zu charakterisieren und mit welchen Argumenten reagierte die Öffentlichkeit auf die Kleider-Reform?

Während die Reformkleid-Bestrebungen mit ihren Herausforderungen, Hürden und Zielen heute aus dem deutschen Modegedächtnis so gut wie verschwunden scheinen, ergibt die Recherche in der Presselandschaft des beginnenden 20. Jahrhunderts einen gegenteiligen Eindruck. Das Für und Wider dieser neuartigen Tracht wurde rege und

⁴⁷⁹ Den Erfolg des „Tailor-made-costume“ um 1910 beweist eine Aussage in der Handelszeitung des *Berliner Tageblatts* vom 21.05.1910, o.S.: „[...] Es ist nicht übertrieben, wenn wir sagen, daß in der vergangenen Saison sich die Mode zu 9/10 auf einen einzigen Artikel konzentrierte, und zwar auf ‚Tailor made Costumes‘.“

⁴⁸⁰ O.V. („Eine Volksabstimmung über die Mode“) 1901, S. 137 (Bild) und 140 (Text).

aus diversen Perspektiven diskutiert und über die Fortschritte und Aktivitäten der Vereine informiert. Frauen wie Männer aus Deutschland, Österreich und der Schweiz äußerten sich so kontrovers zu der Kleiderfrage, weil sie eng mit der gesellschaftlichen Rolle der Frau verknüpft war. Die Reaktionen von LeserInnen auf Artikel zur Reformkleidung zeugen ebenso von der sozialen und politischen Wirkkraft wie von der Emotionalität, die mit der (bekleideten) Erscheinung des Körpers einherging. In den ersten Jahren der Bewegung im deutschsprachigen Raum hatte diese ebenso viele skeptische Gegnerinnen wie begeisterte Anhängerinnen.⁴⁸¹

Um auf die neuartigen Silhouetten reagieren zu können, mussten zunächst bestimmte Gruppen von Pionierinnen öffentlich im Reformkleid auftreten und dessen Intentionen konturieren. Zu Reformkleid-Trägerinnen der ersten Stunde zählten Frauenrechtlerinnen⁴⁸² (hier wäre bereits der moderne Begriff Aktivistinnen passend), Künstlerinnen sowie Studentinnen. Diese Gruppen begriffen die Neubewertung des Frauenkörpers als einen Teil der sogenannten Frauenfrage⁴⁸³, während viele Frauen des Großbürgertums die Kleiderreform als eine von vielen Modewellen betrachteten und nur kurzzeitig daran Gefallen fanden. Wenn sie sich zur Durchsetzung gemeinsamer Interessen auf Frauenkongressen zusammenfanden, trugen beispielsweise auf dem dritten bayrischen Frauentag in München 1903 alle Damen des Vorstands ebenso wie einige Besucherinnen demonstrativ Reformkleider.⁴⁸⁴ Außerhalb solcher Konstellationen konnte das Tragen eines Reformkleids in der Öffentlichkeit allerdings für Aufsehen sorgen, wenn es wie bei Anita Augspurg mit kurzen Haaren kombiniert wurde. Wie andere Vertreterinnen der politischen Frauenbewegung war sie wegen ihrer angeblich männlichen Erscheinung mit Herrenhut und korsettloser Kleidung um das Jahr 1902 von der Sittenpolizei verhaftet worden. Rechtsgrundlage dafür war der sogenannte „Dirnen-Paragraph“ (§361), den Augspurg im selben Jahr in einem Aufsatz anprangerte.⁴⁸⁵ In Zeitungsartikeln, die über solche Prozesse berichteten, fand das bei der

⁴⁸¹ Diesen Eindruck spiegeln auch die ZeitgenossInnen, vgl. dazu BRAUN 1904, S. 57.

⁴⁸² KRAFT 2020b wirft in ihrem Aufsatz die Frage auf, ob alle Aktivistinnen der Frauenbewegung Reformkleider trugen (S. 81-82). Zwar gebe es Fotografien von Aktivistinnen, die Reformkleidung tragen (z.B. von Gertrud Bäumer und Helene Lang um 1900, auch von Anita Augspurg in ihrer Münchner Wohnung 1899). Gegenbeispiele zeigen, dass oft ein Kompromiss zwischen praktischer Anforderung und gesellschaftlicher Konvention gefunden werden musste. Laut WOLTER 1994 (S. 57) setzten sich alle Propagandistinnen modischer Reform auch für Frauenrechte ein.

⁴⁸³ In Anlehnung an die „soziale Frage“ bildete sich die „Frauenfrage“ als Begriff für die Realisierung der Gleichberechtigung von Frauen in der Gesellschaft heraus. Eine der Grundlagen war Clara Zetkins Schrift „Die Arbeiterinnen- und Frauenfrage der Gegenwart“ von 1889.

⁴⁸⁴ Vgl. o.V. 1903 („Vom 3. Bayer. Frauentag zu München“), S. 3.

⁴⁸⁵ AUGSPURG 1902, S. 17-18. Wegen des §361 StGB wurden Frauen immer wieder verhaftet, wenn sie abends ohne Begleitung auf der Straße unterwegs waren. Ursprünglicher Zweck des Gesetzes war das Unterbinden von Prostitution, das Gesetz erlaubte eine gynäkologische Untersuchung.

Verhaftung getragene Reformkleid extra Erwähnung und ging somit als politisch auführerisches Statement in das kollektive Gedächtnis ein.⁴⁸⁶ Diese Situation griff 1902 eine Karikatur mit dem Titel „Frauenrechte auf der Polizeiwache“ im *Simplicissimus* auf, in der mehrere Polizisten betont unattraktiven Frauen mit Kurzhaarfrisur ihr Reformkleid abnehmen, um ihnen gewaltsam ein Korsett anzulegen (Abb. 47). Im Vordergrund vollzieht sich allerdings ein Rollenwechsel, indem eine der Damen – hier könnte Anita Augspurg portraitiert sein⁴⁸⁷ – einen perplexen Schutzmann aus dem Bild führt und ihn auffordert, ihr den Paragrafen zu zeigen, der zum Tragen eines Korsetts verpflichtete. Die Reformkleid-Trägerinnen werden hier als geschlechtslose und dissidente Gesetzesbrecherinnen überzeichnet, die die geforderten Freiheitsrechte auch für ihre Kleidung geltend machen wollten.

Ähnlich als Statement erachtete ein Kunsthistoriker die Reformkleider bei Künstlerinnen, die seiner Ansicht nach mit dem „Vernachlässigen ihres Körpers und ihrer Kleidung“ nur beweisen wollten, dass sich ihr Denken und Fühlen Höherem zuwandte.⁴⁸⁸ Dieser sarkastische Kommentar verdeutlicht die Geringschätzung der männlichen Seite für die Trägerinnen einer autonomen, weiblichen künstlerischen Praxis.⁴⁸⁹ Malerinnen wie Helene Funke oder Julie Wolfthorn engagierten sich für emanzipatorische Bestrebungen in ihren Wirkungsstätten München, Berlin und Wien und bekannten sich offen zur Reform(kleid)-Bewegung. Bei Funke äußerte sich dies einerseits in fotografischen Selbstzeugnissen, auf denen sie sich auch in locker sitzenden Reformkleidern mit Taillengürtel inszenierte.⁴⁹⁰ Andererseits portraitierte sie wie auch Julie Wolfthorn

Ausschlaggebend für die polizeiliche Aufmerksamkeit waren u.a. kurze Haare, Reformkleider und Männerhüte, die die entsprechenden Personen als „Mannsperson“ erscheinen ließen. Laut Augspurg mehrten sich die Fälle um 1902 in mehreren deutschen Städten. Die *Berliner Börsenzeitung* kommentierte am 23.11.1902 (S. 6) die Verhaftung der Berliner Delegierten Hilda Decker, die beim Deutschen Frauenkongress in Wiesbaden zu Gast war, mit dem Satz: „Frau von Decker hat nichts getan, als die Unvorsichtigkeit zu begehen, ein Reformkleid zu tragen.“ Das *Berliner Tageblatt* schrieb am 07.10.1902 (S. 4) dazu: „Der Fernstehende nimmt die Lehre daraus, dass die Wiesbadener für die Kleiderreformen der Frauenrechtlerinnen noch nicht genügend vorbereitet sind.“

⁴⁸⁶ Zum Beispiel im „Beleidigungsprozess“ in Hamburg am 19.11.1906 (beschrieben in der *Leipziger Tageblatt und Handelszeitung* vom 20.11.1906, S. 3), ebenso das Gedicht „Das Mädchen aus der Fremde“ von A. de Nora (Pseudonym für Anton Alfred Noder) mit passender Zeichnung von Paul Rieth in der *Jugend* (NORA 1902). Zur politischen Ikonographie von Frauenkleidung siehe auch SCHEER 2018.

⁴⁸⁷ Susanne Kinnebrock (KINNEBROCK 2005) geht in ihrer Biografie über Anita Augspurg davon aus, dass diese bei ihrer Verhaftung in Weimar 1902 einen Skandal forcierend den Schutzmann zur Wache zerrte, der versuchte, sie wieder loszuwerden.

⁴⁸⁸ O.V. („Umgestaltung der Frauenkleidung. Betrachtungen eines Kunsthistorikers“) 1903, S. 530.

⁴⁸⁹ Plastisch wird die Geringschätzung männlicher Autoritäten gegenüber modern eingestellten Künstlerinnen um 1900 auch in einer Karikatur: In Max Köppens „Ateliergespräch“ (*Jugend* 1904/Nr. 2, S. 28) steht eine junge Malerin im Reformkleid mit dem Rücken zum Betrachter und fragt einen älteren Mann mit Zigarette, ob er glaube, dass sie im Malen Erfolg haben werde, worauf dieser antwortet: „Aber, mein Fräulein, warum denn nicht, Sie sind jung, schön, reich, angesehen und unabhängig, da verzeiht man viel!“.

⁴⁹⁰ Zu Helene Funkes fotografischen Selbstbildnissen siehe WEIGEL 2018.

bevorzugt Frauen in Reformkleidern (zu Wolfthorns Kundinnen und Bekanntenkreis zählten Lilli Behrens, Anna Muthesius und Ida Dehmel) und projizierte ihre eigene Unabhängigkeit und ihr eigenes Selbstbewusstsein auf ihre malerischen Motive.⁴⁹¹ Ebenso ließ sich die Kunstgewerblerin Clara Möller-Coburg, die in der Steglitzer Werkstatt in Berlin Maschinenstickerei unterrichtete, in ihrem selbst entworfenen grünen Musselin-Reformkleid portraitierten.⁴⁹² Dass sich junge Malerinnen am ehesten mit dem Typus des wallenden Künstlerkleids identifizierten, zeigt eine um 1908 entstandene Fotografie aus Frankfurt, auf der sich eine Gruppe von sechs Frauen in Reformkleidern zwischen Staffeleien und Gemälden arrangiert hat (Abb. 48). Während die sukzessiven Bemühungen um schlichtere Reformkleider hier weniger zutage treten, versprachen das fehlende Korsett, die kurzen Ärmel und der freie Halsausschnitt bereits mehr Praktikabilität für die Arbeit im Atelier.

Bei der erreichten Zielgruppe muss innerhalb der sozialen Schichten differenziert werden: Laut Else Wirminghaus sei von der Reformkleid-Bewegung in den obersten und untersten Schichten am wenigsten zu spüren gewesen, denn hier herrschte eine „gleich große Abhängigkeit von den landläufigen Modebegriffen“ vor.⁴⁹³ Die Rezipientinnen finden sich am ehesten im bürgerlichen Mittelstand, bei dem weder das Repräsentationsbedürfnis noch die ausschließliche Nutzung der günstigeren Konfektionsmode die Hauptrolle spielten. Insgesamt sympathisierten vor allem emanzipierte, oft berufstätige Frauen aus höheren Bildungskreisen, zu denen neben Ärztinnen und Lehrerinnen auch die ab 1893 sukzessive zugelassenen Studentinnen zählten, mit den Bestrebungen der neuen Frauentracht.⁴⁹⁴

Der Soziologe René König sieht die Verantwortung modischer Revolutionen und Demokratisierung im 19. und 20. Jahrhundert vor allem bei jungen Frauen, da sie ein größeres Bedürfnis gehabt hätten „am Spiel der Mode teilzunehmen“ als ältere Frauen.⁴⁹⁵ Die überzeugten Reformkleid-Trägerinnen erster Stunde lassen sich somit als fortschrittlich denkende Frauen einer jüngeren Generationen definieren, die sich

⁴⁹¹ Exemplarisch hierfür steht Helene Funkes Gemälde „Die Loge“ (1915, Privatbesitz). Helene Funke modernisierte und re-kontextualisierte ihre motivischen Vorlagen oftmals: Durch die Reformkleider bot sie auf ihrem Gemälde eine andere Interpretationsmöglichkeit an als Pierre-Auguste Renoirs „La Loge“: Die drei weiblichen Figuren behaupten sich bei Funke als unabhängige Subjekte, die ohne Begleitung das Theater besuchen (vgl. STORM 2020, S. 15 bzw. S. 98-206).

⁴⁹² Vgl. Sammlungen des Kunstgewerbemuseums Dresden: Reformkleid im Empire-Stil (1906, Inv.-Nr. 56178), Fotografie von Erwin Quedenfeldt (1907, Inv.-Nr. 56185) und zwei weitere Fotografien von Clara Möller-Coburg in Reformkleidern (ca. 1902-1904, Inv.-Nr. 56183).

⁴⁹³ WIRMINGHAUS 1911, S. 217.

⁴⁹⁴ Vgl. REINHART 1907, S. 21. Reinhart benennt als Anhängerinnen der neuen Frauentracht neben Bühnenkünstlerinnen wie Eleonora Duse vor allem Frauen, die sich wissenschaftlichen Berufen widmeten.

⁴⁹⁵ KÖNIG 1985, S. 29-31.

mit dem gesellschaftlichen Aufbruch in Bezug auf Frauenrechte identifizierten und diesen eng mit ihrem äußeren Erscheinungsbild verknüpften. 1903 hatte der „Verband fortschrittlicher Frauenvereine“ die Kleiderreformfrage in sein Arbeitsprogramm aufgenommen. Ein Jahr später versammelte Minna Cauer, Anhängerin der radikalen Frauenbewegung, anlässlich einer Ausstellung im Architektenhaus Berlin Vertreterinnen der Reformkleid-Bewegung um sich und charakterisierte in einer Ansprache die Verbesserung der Frauenkleidung als wichtigen Standpunkt ihres „Vereins Frauenwohl“.⁴⁹⁶ Noch 1914 stellte eine Leserin in den *Straßburger Neuesten Nachrichten* die emblematische Frage: „Wie will die Frau reif zum Wählen werden, solange sie nicht imstande ist, ihre Kleidung zu wählen?“⁴⁹⁷

5.1 Zeitschriften als Sprachrohr

Die kulturelle Macht der Mode konstituiert sich bis heute neben ihrer Entfaltung im realen Leben entweder durch visuelle Reproduktion oder durch sprachliche Repräsentation, die rein deskriptiv oder interpretierend funktioniert. Als Multiplikatoren der neuen Kleid-Ideen in Schriftform dienten ab der Jahrhundertwende sowohl moderne Frauenzeitschriften und Modejournale (deskriptiv) als auch das Zeitschriftenwesen und die allgemeinen Tageszeitungen (interpretierend). Innerhalb der verschiedenen Diffusionswege von Mode besaßen Zeitschriftenartikel je nach fachlicher Ausrichtung des übergeordneten Organs das Potenzial, die getragene Kleidung breiter zu kontextualisieren und die gesamten Bestrebungen zur Erneuerung der Frauenkleidung rhetorisch zu verflechten. Dazu zählen innerhalb der Reformkleid-Thematik vor allem kunstgewerbliche Zeitschriften und Veröffentlichungen im Rahmen der Frauenbewegung. Roland Barthes‘ 1967 erstmals veröffentlichte Analyse der „Sprache der Mode“⁴⁹⁸ reflektiert das Verhältnis von der abgebildeten zur realen Mode auf semiotischer Ebene. Er konnte zeigen, wie sprachliche Erläuterungen dazu dienen, die Mode (und ihr System) „als Sinn zu verbreiten“⁴⁹⁹. Auf Barthes aufbauend stellte Ingrid Loschek für die 2000er Jahre fest, dass Mode den Markt ohne Kommunikation nicht erreichen kann: „Kleidung braucht Bilder und Text zur globalen Vermittlung. Sie nutzt Zeichensysteme zur Wiedererkennbarkeit und als gesellschaftliche Referenz.“⁵⁰⁰

⁴⁹⁶ Vgl. o.V. 1903 („Zweite Generalversammlung des Verbandes fortschrittlicher Frauenvereine“), S. 3 und LAW 1905, S. 26. Minna Cauer schrieb 1907 außerdem für die englische Zeitung *The Independent* den Artikel „Dress Reform in Germany“ und betonte darin die Rolle der Reformkleidung für die weibliche Selbstbestimmung, vgl. CAUER 1907.

⁴⁹⁷ Aus der Sprechsaalnotiz der *Straßburger Neuesten Nachrichten* vom 07.04.1914.

⁴⁹⁸ BARTHES 1985.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 19.

⁵⁰⁰ LOSCHEK 2007, S. 13.

Heute sind im System Mode neben den internationalen Modezeitschriften mächtige Instanzen wie die *Fédération de la Haute Couture et de la Mode* und vor allem der Onlinesektor mit den sozialen Medien ausschlaggebend für den Erfolg und Misserfolg neuer Trends, indem „InfluencerInnen“ marketingwirksam agieren. Analog dazu darf auch das mediale Echo der Trägerinnen, Adressatinnen und BeobachterInnen der Reformkleid-Bewegung ab 1900 nicht unterschätzt werden.

Barthes‘ Untersuchungsgegenstand war die linguistische Struktur von Kommentaren und Beschreibungen von Kleidung in Modezeitschriften der Jahre 1958/59, über die sich lediglich systemintern Aussagen treffen lassen. Trotz Metasprache und Konnotationen verblieb die Sprache der Modejournale dieser Zeit in situationsbedingten, rollenspezifischen Trage-Empfehlungen etwa zu Urlaub, Haushalt oder Spaziergang oder erfasste schlicht materielle Informationen zum Kleidungsstück. Demgegenüber beinhaltet der erweiterte Text-Korpus zur Kleiderreform Plädoyers zu einem Diskurs von politischer Tragweite. Ziele dieser Kommunikationsform bestanden in der Erziehung und Aufklärung der Zielgruppe Frau sowie in der Popularisierung der Bewegung, die in das aktuelle Tagesgeschehen eingebettet werden sollte. Ethische Fragen nach einer reformierten Frauenkleidung und einer damit einhergehenden Neubewertung des weiblichen Körpers wurden als wesentliche Triebfeder für das Voranschreiten der Frauenbewegung betrachtet.⁵⁰¹ In den entsprechenden Publikationen konnten die AkteurInnen kollektiv Protest artikulieren, sowohl gegen das bestehende Modesystem als auch gegen die Reform-Entwürfe.

Amelia Bloomer hatte ab 1849 in den USA die von ihr herausgegebene Zeitung *The Lily* als Medium genutzt, um Gleichgesinnten in der Frauenrechtsbewegung eine Diskussionsplattform zu bieten. Das nach ihr benannte Bloomer-Kostüm mit einer weiten Hose unter einem knielangen Rock gilt als Vorläufer der deutschen Reformkleidung. In einem ihrer Artikel über die „Bloomers“, als deren Verbreiterin und nicht Urheberin sich Bloomer selbst sah,⁵⁰² bat sie die Leserinnen darum, ihre Meinungen zum neuen Kleiderstil zu äußern. Auch wenn vereinzelt Frauen das Hosenkostüm bereits angenommen hatten, reichten die Reaktionen von Hohn und Skepsis bis hin zur klaren Ablehnung und decken sich so mit einigen der Reaktionen auf das deutsche Reformkleid

⁵⁰¹ Vgl. WIRMINGHAUS 1911, S. 45 und S. 81-83.

⁵⁰² Vgl. WOLTER 1994, S. 48-53. Amelia Bloomer befürwortete und adaptierte als erste die Imitation des Kostüms von Elizabeth Smith Miller, das sich an der türkischen Kleiderkultur orientierte. Durch *The Lily* wurde ihr Name als stellvertretend für dieses Hosen-Kostüm betrachtet; der Begriff „bloomer“ wurde fortan von der Presse übernommen. Bloomer selbst betonte, dass sie nicht Erfinderin oder Anführerin des neuen Kleiderstils sei.

mehr als fünfzig Jahre später. Die öffentliche Argumentation wider die reformierte Kleidung, im Wesentlichen bestimmt durch den gesellschaftlichen Konformitätsdruck, hat sich also im Laufe dieser Zeitspanne wenig verändert.

Den Stoff für die Mode-Debatten lieferten neben den Tageszeitungen, den gängigen Modejournals⁵⁰³ und Schneiderei-Fachzeitschriften⁵⁰⁴ auch kunstgewerbliche Zeitschriften und Magazine, die sich explizit an Frauen wandten. Ab den 1890er Jahren stieg die Zahl der illustrierten Mode- und Haushaltsblätter als Folge eines sich rege entwickelnden Vereinslebens deutlich an. Allein bis zum Jahr 1914 existierten im Deutschen Reich 215 Einzeltitel in der Presse, die die Lebenswirklichkeiten der Frauen widerspiegeln und sich an heterogene, sozial und kulturell unterscheidbare weibliche Zielgruppen richteten.⁵⁰⁵ Das Stichwort „Reformkleid“ (mit Trunkierung und synonymen Begriffen) taucht in den genannten Organen am häufigsten zwischen den Jahren 1902 und 1916 auf. Von da an verblasst die Thematik, um Ende der 1930er Jahre lediglich als Beispiel für einstige Bemühungen um Zweckmäßigkeit und individuellen Ausdruck zu dienen.

Einige Zeitschriften bildeten mit Leserbriefen und Zuschriften ein facettenreiches wie auch kritisches Urteilsspektrum ab und wurden so als Abbild individueller Meinungen geschätzt. In Hinblick auf die Reformkleid-Bewegung spielen die hier mehrfach zitierten Organe der Vereine zur Verbesserung der Frauenkleidung die bedeutendste Rolle. Sie erstatteten in wechselnder Formation seit 1897 monatlich über die Fortschritte der Bewegung Bericht und integrierten programmatische Beiträge. Neben Aufsätzen, die Mode und die bürgerliche Frauenwelt im Allgemeinen berührten, enthielten die Ausgaben auch Bücherbesprechungen aus den Bereichen Gesundheit, Erziehung, Hauswirtschaft und Kultur. Die Textteile wurden durch zahlreiche Illustrationen und Fotografien von Kleider-Modellen aus den Ateliers kunstgewerblicher Schneiderinnen ergänzt, von denen einige in einem technischen Teil genau beschrieben wurden und ab 1910 mithilfe von regelmäßig eingelegten Schnittmusterbögen von den Leserinnen zuhause genäht werden konnten. Die Vereinszeitschrift des Verbands

⁵⁰³ Hier sind für den relevanten Zeitraum vor allem *Der Bazar* (1855–1937), *Die Modewelt* (1865–1912, dann Umbenennung in *Die Dame*) und die *Illustrierte Frauenzeitung* (1874–1911) zu nennen. Die inhaltliche Bandbreite der deutschen Modezeitschriften wuchs im späten 19. Jahrhundert zunehmend an: Neben reinen Modeberichten (Modelle und Beschreibung) kamen Artikel über Schmuck, Textilarbeit und Haushaltstipps bis hin zu Romanen hinzu. Weiterführend dazu siehe KOLLER 1996.

⁵⁰⁴ Als die meistgelesene Textilzeitschrift für Fabrikation, Groß- und Einzelhandel galt *Der Konfektionär*, herausgegeben vom Berliner Verlag L. Schottlaender & Co. in den Jahren 1886–1934. In Deutschland bestanden seit dem 19. Jahrhundert außerdem *Die Europäische Modenzeitung* (1851–1902) und im selben Verlag *Elegante Welt*, *Der praktische Schneider* und *Die praktische Schneiderin*, siehe dazu weiterführend WEß 2020, S. 158–166/248–271.

⁵⁰⁵ DUTTENHÖFER 2013, S. 22.

für Verbesserung der Frauenkleidung trug noch vor der kriegsbedingten Notwendigkeit zum Selbstschneidern und damit zu einer wesentlichen Komponente der Reformkleid-Bewegung bei. Die oft als bahnbrechend bezeichnete, 1949 gegründete Zeitschrift von Aenne Burda mit Schnittmustern für Hobbyschneiderinnen sowie heutige Do-it-yourself-Anleitungen im Textilbereich sind vor diesem Hintergrund zu sehen.

1910 war die *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* an einen Karlsruher Verlag übergeben und die Auflage auf 6000 Exemplare erhöht worden.⁵⁰⁶ Zu diesem Zeitpunkt zählte der deutsche Verband für Verbesserung der Frauenkleidung 3750 offizielle Mitglieder aus 21 Vereinstädten. Ab 1910 zierte eine Grafik des Karlsruher Künstlers Hellmut Eichrodt (1872–1943) den Einband der Zeitschrift. Eichrodt war als Vorstandsmitglied des Karlsruher Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung mit der Thematik vertraut und band das Subversive der Reformmode motivisch in sein Werk ein. 1903 hatte er für das Plakat einer Kunstausstellung in Heidelberg einen Entwurf geliefert, der die personifizierte Kunst in einem weiß-gemusterten Reformkleid vor der Silhouette des Heidelberger Schlosses zeigt.⁵⁰⁷ Sie könnte Vorbild für das Titelblatt der *Neuen Frauenkleidung und Frauenkultur* gewesen sein, auf dem eine junge Frau im einfachen Reformkleid mit Schmuck-Bordüren an den Säumen in einem ornamentierten Oval in die Ferne blickt (Abb. 49). Um ihre Arme windet sich ein schmales Tuch, das im Wind zu flattern scheint. In ihrer rechten Hand hält sie ein paar Blumen, zu ihren Füßen liegt ein großer Hund, der dem Betrachter entgegenblickt. Diese Dogge ist hier als zurückhaltender, aber durchaus wachsamer und tugendhafter Begleiter an die Seite der Frau gesetzt und kontrastiert damit zu der zeitgleich weithin bekannten, aggressiv die Zähne fletschenden roten Bulldogge des *Simplicissimus*, für den Eichrodt ebenfalls arbeitete.⁵⁰⁸ Mit diesem Sinnbild auf ihrem Cover versprach die Agenda der *Neuen Frauenkleidung und Frauenkultur* zwar eine aufmerksam-kritische Einordnung aktueller Missstände, blieb dabei aber in einer zeitgenössisch weiblich

⁵⁰⁶ Ebd., S. 87. Ab 1910 erschien die Zeitschrift *NFFK* bei der G. Braunschen Hofdruckerei in Karlsruhe. Bis 1914 stieg die Zahl der LeserInnen auf 7000 an.

⁵⁰⁷ Plakat der Kunstausstellung Heidelberg, veranstaltet von der Kunstgenossenschaft und dem Künstlerbund Karlsruhe. Entwurf von Hellmuth Eichrodt 1903 (Farblithografie ausgeführt von der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe), Badisches Landesmuseum Inv.-Nr. 93/947, Abbildung in HUPPERETZ ET AL. 2021, S. 166.

⁵⁰⁸ Vgl. THIEME/BECKER 1914, S. 412. Eichrodt war als Grafiker auch für die Zeitschriften *Simplicissimus* und *Jugend* in München tätig. Als Inspirationsquelle für die wachsame Dogge an der Seite der Frau könnte die Zeichnung von Rudolf Schulte im Hofe gedient haben, die in der *Jugend* 1897/22, S. 353 erschienen war. In derselben Ausgabe hatte Eichrodt eine Frau im Reformkleid als Personifikation des Monats Mai illustriert. 1914 setzte er außerdem einen Kleid-Entwurf seiner Frau Anna in einer Zeichnung für die *NFFK* um.

betrachteten Eigenart allegorisch dezent und zurückhaltend, wie es auch die Gestaltung der neuen Frauenkleidung erforderte.

Verantwortlich für die Redaktion der Zeitschrift des Kölner Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung, die später zur Verbandszeitschrift für den entsprechenden Dachverband ernannt wurde, waren seit 1905 Klara Sander und Else Wirminghaus. Beide hatten als studierte Musikerinnen mit der Anfertigung von Kleidern zunächst nichts zu tun. Die „Knechtschaft der Mode“⁵⁰⁹ anklagend, avancierten sie zu engagierten Sozialreformerinnen, die als Autorinnen und Vereinsvorsitzende, vor allem aber bei der Werkbundausstellung in Köln 1914 die Reformkleid-Bewegung repräsentierten. Auch als *Die neue Frauenkleidung* noch nicht für alle deutschen Zweigvereine zugänglich war, bemühten sich Sander und Wirminghaus um Aufsätze von ExpertInnen aus unterschiedlichen Bereichen, darunter Männer und Frauen aus der Medizin und dem Schneidergewerbe.

Trotz vereinzelter Beiträge männlicher Autoren blieb die Zeitschrift des Verbands für Verbesserung der Frauenkleidung ihrer spezifisch weiblichen Zielgruppe treu. Häufig tauchen Wendungen wie „liebe Schwestern“ oder „wir Frauen“ auf und drücken ein Gemeinschaftsgefühl Gleichgesinnter aus. Als ab 1910 Kleid-ReformerInnen aus deutschsprachigen Gebieten wie Wien oder Straßburg die Leserschaft erweiterten, fungierte die Zeitschrift als Forum für den Austausch von subjektiven Ansichten und Erfahrungen. In den Ressorts „Sprechsaal“ und „Zuschriften zur deutschen Frauenkleidung und was damit zusammenhängt“ wurden ab 1911 Leserinnenbriefe abgedruckt, Vorschläge unterbreitet, Beiträge der letzten Ausgaben kommentiert und Erfahrungen geteilt. Manche Leserinnen erbaten ausdrücklich weitere Meinungen oder Rat zu allgemeinen Themen oder Vorfällen aus dem Alltagsleben, für die sie die richtigen Ansprechpartnerinnen in der Zeitschrift zu finden hofften.⁵¹⁰ Auch von der Schriftleitung nicht geteilte Meinungen wurden abgedruckt oder als solche mit Verweis gekennzeichnet und demonstrieren eine liberale und offene Haltung. Die angehängten „Vereinsmitteilungen“ erstatteten regelmäßig und ausführlich Bericht über die Versammlungen, Ausstellungen und Vorträge der einzelnen Ortsvereine, deren

⁵⁰⁹ Klara Sander über Else Wirminghaus: „[...] sie war fest überzeugt davon, dass eine Emanzipation der Frauen so lange unmöglich war, wie die Knechtschaft der Mode herrschte [...]“, zitiert aus BARGEL 1995, S. 91.

⁵¹⁰ Häufig handelt es sich dabei um die Bestätigung von Gerüchten, die in Zeitungen gelesen worden waren. So hinterfragte im Sprechsaal der NFFK 1912/9, S. XIII eine Dame aus Köln eine Zeitungsmeldung über Poker-spielende Frauen in Wien und wandte sich hierbei explizit an Wiener Leserinnen. Im selben Sprechsaal wollte eine Leserin erfahren, „wie andere Leserinnen dieser Zeitschrift“ über Sittenstrenge in der Eisenbahn dachten, eine andere erbat sich Rat zur Höhe des Taschengelds („Toilettenbudgets“) ihrer Töchter.

Mitgliederzahl stetig anstieg und zu denen 1915 insgesamt 37 Städte⁵¹¹ zählten. Die „Mitteilungen“ informierten nicht nur über die regen Tätigkeiten der Vereine für Verbesserung der Frauenkleidung, sondern ermöglichen durch den Austausch von Vortragsinhalten und zugehörigen Lichtbildern auch eine Zusammenarbeit und regten zu Einladungen von Referentinnen in andere Vereinsstädte an.

Die hier erwähnten Kommunikationsformen des Verbands für Verbesserung der Frauenkleidung – neben den Vorträgen und Zeitschriften auch Flugblätter – zogen laut Patricia Ober eher ein bürgerliches Publikum an, auch wenn vereinzelt, sogenannte „Volksvorträge“ den Versuch unternahmen, weitere Schichten der Bevölkerung zu erreichen.⁵¹² Die Drucksachen der Reformkleid-Vereine spielten als Sprachrohr der gesamten Bewegung eine bedeutende Rolle. Um aber auch Nicht-Mitglieder zu überzeugen und die Anhängerschaft zu erweitern, kam den Auskunftsstellen der Ortsvereine und dort vor allem den Schneiderinnen mit dem persönlichen Kontakt zu ihren Kundinnen eine weitreichende Aufgabe zu – sie wurden direkt beratend tätig und sorgten dafür, dass die Bewegung kein Nischen-Phänomen blieb. Ausdrücklich definierte Margarete Pochhammer als Ziel der Werkstätten der Reformschneiderinnen, nicht nur für den kleinen Kreis der bereits Überzeugten zu arbeiten, sondern „weithin Propaganda zu machen“.⁵¹³

5.2 Fremdbild und Selbstbild: Deutsches und französisches Frauenideal

Inwiefern die Haltung der deutschen Reformkleid-Anhängerinnen in Bezug auf französische Mode zwischen Bewunderung und Entfremdung oszillierte, wurde in Kapitel 4.2 bereits angedeutet. Neben einer fortschrittlich-emancipatorischen Gesinnung muss bei ihnen auch eine Anfälligkeit für konservativ-nationalistische Diskurse konstatiert werden, die sich mit Verlauf der Jahre immer mehr zusätzten.

1912 erwähnte Emmy Schoch einen Bericht der Textilzeitschrift *Konfektionär*. Laut diesem werde man nur zu einer eigenen deutschen Mode gelangen, wenn man sich darauf besinne, dass die Deutschen ein ganz anderes Frauenideal hätten als die Franzosen. Diese Argumentation mündete schließlich in die Ausbildung nationaler Stereotypen, die für die Identitätsbildung einer deutschen Mode spätestens mit Beginn des Ersten Weltkriegs prägend wurden. Damit im Zusammenhang steht die Beobachtung der Kulturanthropologin Gabriele Mentges, mit der Mode sei immer zugleich ein

⁵¹¹ Für einen Überblick über die Mitgliedsvereine der Dachorganisationen innerhalb der Reformkleid-Bewegung siehe OBER 2005, S. 50.

⁵¹² OBER 2005, S. 89.

⁵¹³ POCHHAMMER 1910, S. 68.

bestimmtes kulturelles Blickregime intendiert, das den Blick der anderen im „visible self“ spiegelt und zurückspiegelt.⁵¹⁴ Ein solch bilaterales Blickregime zwischen deutschen und französischen Frauen konnte entweder durch Besuche in Paris unmittelbar erfahrbar oder durch Modeillustrationen bis hin zu klischehaften Berichten und Karikaturen befeuert werden. Historisch bedingte Vorurteile und Feindbilder keimten spätestens mit dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 wieder auf. Zur Diffamierung des Gegners zählte auch die Diffamierung seiner Frauen, bei der man sich insbesondere am Bild der lusternen *Demi-Mondaine* bediente. Bereits seit dem 18. Jahrhundert wurde in Deutschland modisches Verhalten per se zum Etikett für alles Französische und schließlich Erscheinungen wie der *Cul de Paris* zur Schamlosigkeit erklärt.⁵¹⁵ Erst die tiefe Verfeindung mit Frankreich, die besonders durch eine nationalistische Publizistik während der Jahre 1870/71 angeheizt worden war,⁵¹⁶ stabilisierte das Nationalgefühl und radikalierte den Patriotismus der Deutschen. Gängige Begriffe zur Beschreibung der Feinde wie Sittenlosigkeit und Dekadenz wurden auch für den Reformkleid-Diskurs instrumentalisiert. Wenn Jeannie Watt in ihrem Buch „Das Zukunftskleid der Frau“ (1903) die Einwände zusammenfasst, die Frauen gegen eine modernisierte Empiretracht ins Feld führten, zeigt sich, wie die Emotionalität der Kriegserfahrungen auf die Modefrage transferiert wurde: „Als Deutsche dürfe man die Empiretracht nicht wieder aufleben lassen, denn sie war zu jener Zeit in Frankreich die herrschende Mode, als Deutschland so blutige Tränen um die ihm angetane Schmach seitens Frankreich geweint!“⁵¹⁷

Die Ausformung von Fremdbild und Selbstbild gestaltet sich als zentraler Bestandteil der deutschen Reformkleid-Politik und kommt unter Verwendung des Begriffs „Rasse“ mannigfaltig in schriftlichen Äußerungen zum Ausdruck. Der Historiker Jörg Baberowski erklärt die Genese eines Fremdbilds damit, dass jede Kultur das Existieren fremder Repräsentation braucht, um sich ihrer eigenen zu vergewissern; nur im Vergleich werde wahrnehmbar, was das Eigene und was das Andere ist.⁵¹⁸ Während bis zur Französischen Revolution Mode noch als Distinktionsmerkmal sozialer Stände fungierte, wollte die deutsche Reformkleidung den Blick bezüglich eines distinguierten Weiblichkeitsbilds schärfen. Die Analyse und gleichzeitige Infrage-Stellung der

⁵¹⁴ MENTGES 2010, S. 780.

⁵¹⁵ Vgl. KÖNIG 1985, S. 38. Der Literaturwissenschaftler Friedrich Theodor Vischer verspottete den *Cul de Paris* in seinem Modetraktat von 1878.

⁵¹⁶ Vgl. dazu KÖNIG/JULIEN 2019, S. 15-23.

⁵¹⁷ WATT 1903, S. 22.

⁵¹⁸ BABEROWSKI 2008, S. 10 bzw. 12.

französischen Attitüde wurde zum Gradmesser für alle Eigenschaften, die man mit der neuen deutschen Frauentracht nicht in Verbindung bringen wollte.

Gerade in den ersten Jahren der Reformkleid-Bewegung fällt mit Begriffen wie „ungraziös und derbe“, „schwer und ernst“ zur Beschreibung des deutschen Kleidungsstils eine zunächst selbstkritische Haltung auf, die bis zum Vorwurf körperlicher Nachlässigkeit reichte.⁵¹⁹ Die Deutsche sei wenig selbstbestimmt, füge sich naiv und bedingungslos den Launen der Mode und sei daher die am schlechtesten gekleidete von allen, lautete 1902 das Urteil der Journalistin Josefine Gratz.⁵²⁰ Als größtes Hindernis für eine potenzielle modische Selbstentfaltung wurde die Angst als affektiert aufzufallen diagnostiziert. Auch die spöttische Anmerkung, dass die deutschen Frauen sich lediglich kleiden, um nicht nackt sein zu müssen, ist häufiger zu lesen. Die angebliche Lustlosigkeit deutscher Frauen an der Mode brachte Else Oppler mit der Aussage auf den Punkt: „Die Französin zieht sich an, die Deutsche zieht sich was an“⁵²¹ und wird damit von Emmy Schoch in einem Vortrag 1906 zitiert. Ihr zufolge sage dieser Satz alles; nie sei das, was der Frauenkleidung gemangelt hat, klarer und einfacher ausgedrückt worden.⁵²²

Allmählich wandelte sich die Selbstkritik zur Kritik an den französischen Zeitgenossinnen. Für den schlechten Kleidungsstil deutscher Frauen wurde schnell die Erklärung gefunden, dass sie Kleider trugen, die für die Französin erfunden waren und dementsprechend nicht zur deutschen Art passten.⁵²³ Das Wesen der deutschen Frau sei „gesetzter und ruhiger in ihren Bewegungen, ernsteren Charakters“,⁵²⁴ es strebe nach Ehrlichkeit, Ernst und Gediegenheit.⁵²⁵ Nicht nur im Verhältnis zum eigenen Geschlecht, auch in Bezug auf das Verhältnis zwischen Mann und Frau wurde eine differente Veranlagung in beiden Ländern festgestellt. Laut Else Wirminghaus beruhte die Verschiedenartigkeit der Kleidung auf einer anderen Auffassung des weiblichen Geschlechts: „Dort [in Frankreich] ist die Frau in erster Linie das Gattungswesen, dessen Hauptaufgabe darin liegt, das Gefallen des Mannes zu erregen. Hier will die Frau

⁵¹⁹ Z.B. WIRMINGHAUS 1911, S. 46.

⁵²⁰ Vortrag „Zur künstlerischen Gestaltung der Frauenkleidung“ von Josefine Gratz 1902, zitiert aus dem *Berliner Tageblatt* vom 07.06.1902, S. 7. Ähnliche Worte findet O.V. („Das Reformkleid“) 1906, S. 7-8.

⁵²¹ OPPLER-LEGBAND 1905a, S. 286.

⁵²² SCHOCH 1906, S. 80-81.

⁵²³ Diese Feststellung führte Oppler in OPPLER-LEGBAND 1905a/1905b breit aus, Else Raydt übernahm die Erkenntnis in RAYDT 1917, S. 359.

⁵²⁴ F.R. 1903, S. 1-2.

⁵²⁵ CADENBACH 1916, S. 24.

sich vor allem das Recht ihrer Persönlichkeit wahren.“⁵²⁶ Diesen Gedanken weiterführend vermutete eine weitere Autorin eine breitere Schicht von ernsten Arbeiterinnen unter den Deutschen, die qua dieser Einstellung unbequeme Kleidung viel eher ablehnten.⁵²⁷

Else Oppler hatte sich bei einem Besuch in Paris 1904 ein eigenes Bild der Französinnen machen können. Wie sie in ihrem Aufsatz betonte, wollte sie „vorurteilslos das Wesen der französischen Mode verstehen lernen“, indem sie die Frauen beobachtete.⁵²⁸ Auffällig ist, dass Oppler, die in ihrem Entwurfsstil mit dekorativem Schwerpunkt der französischen Mode noch sehr nahestand, die Wirkung der Pariserinnen viel positiver als andere der Reform nahestehenden Frauen empfand. Ihr fielen die Harmonie und Grazie im Auftreten der Pariserinnen auf, der „unglaublich organische Zusammenhang von Kostüm und Körper“. Es schien ihr, als seien Frauen in die Kleider hineingewachsen, „denn Farbe und Form stimmten mit der Trägerin überein, dass sie wie aus einem Guss erschienen“. Im Kontrast zur als schwerfällig geltenden deutschen Frau, deren Domäne auf das Haus und die Familie beschränkt blieb, attestierte Oppler der französischen Frau den „leichteren Sinn“:

„[...] dieser Kontrast der Rassen kam mir in den folgenden Tagen immer stärker bei den verschiedensten Gelegenheiten zum Bewußtsein, bei den anderen [Pferde]Rennen, [...] abends in den Theatern, bei Diners usw. Alles atmete Freude, Sorglosigkeit, Lebenslust. Ein leichter Sinn herrscht da überall. Und die Frau regiert, um sie dreht sich alles, während die Männer nur als schwarze Folie neben diesen Gestalten erscheinen.“⁵²⁹

Auch die streng reformerisch denkenden Frauen nahmen die französischen Frauen zwar äußerlich als „überlegen“ wahr, charakterisierten sie als graziös und zierlich und assoziierten eine gute Haltung und aufwendige Körperpflege samt aufwendiger Frisur mit ihnen. Hinter dieser perfekt aufrecht erhaltenen Fassade vermuteten die deutschen ReformerInnen allerdings weibliche Gefallsucht und mit ihr einen verachtenswerten Sittenverfall. Extrem enge Röcke, Stöckelschuhe und riesige Hüte prägten den Stil, der laut Emmy Schoch der Frau „alles Menschliche abstreifen“⁵³⁰ wollte und damit zu den Pariserinnen passte, die durch Mode lediglich ihren Reiz steigern wollten. Laut Else Wirminghaus erschien die Persönlichkeit der Französin „unter dem nivellierenden Einfluss der Mode wie ausgelöscht“.⁵³¹

⁵²⁶ WIRMINGHAUS 1911, S. 220. Ähnliches liest man bei CADENBACH 1916, S. 5: Die Frau sei in Frankreich nur ein „Gattungswesen“ und setzte sich dem Mann gegenüber zum „minderwertigen Geschöpf“ herab.

⁵²⁷ ZILLKEN 1914, S. 175.

⁵²⁸ OPPLER-LEGBAND 1905a, S. 285-290.

⁵²⁹ Ebd., S. 287.

⁵³⁰ SCHOCH 1911, S. 22.

⁵³¹ WIRMINGHAUS 1911, S. 216.

Der polemische Dualismus zwischen Deutscher und Französin wurde noch verstärkt, als es um die Festlegung von Grundsätzen einer deutschen Mode ging.⁵³² Klara Sander schrieb Ende 1914 in der Vereinszeitschrift: „Die deutsche Mode hat an unserer Rasse wieder gut zu machen, was die französische Mode an ihr verdorben hat.“⁵³³ Als die deutsch-französische Feindschaft mit dem Ersten Weltkrieg ein neues Stadium erreichte, wurde der Pariserin ein „stereotypes, beinahe maskenhaftes Lächeln“ unterstellt, das „ihr Ich“ und jede „Leidenschaftlichkeit“ verberge.⁵³⁴ Ihre Kleidung stand aus Sicht vieler Deutscher stets im Dienst der Erotik und der „sexuellen Sensation“.⁵³⁵ Heinrich Pudor, überzeugter Vertreter der Freikörperkultur und Antisemit, hatte dem französischen Korsett als „Hurenerfindung“ bereits 1906 die „deutsche, keusche Jungfrau“ entgegen gestellt.⁵³⁶

Eine solche reziproke Perspektive auf das Modeverhalten der Nachbarinnen kann noch um eine Ebene erweitert werden: In acht Comic-artigen Einzelbildern versuchte der Zeichner Thomas Theodor Heine auf seiner Zeichnung „Die enttäuschte Pariserin“ (Abb. 50) im *Simplicissimus* 1916 nachzuvollziehen, welche verschiedenen Formen der Modeentwicklung sich eine Pariserin für die isolierte Deutsche vorstellen könnte. Als in diesem Jahr die Handelswege nach Paris kriegsbedingt blockiert waren, konnten keine französischen Modelle von Pariser Couturiers mehr nach Deutschland importiert werden. Aufschlussreich ist bereits die Darstellung der wohl prototypischen Pariserin, die im eleganten Kleid mit Pelzbesatz und weitem Rock halb sitzend, halb liegend auf einer Chaiselongue eine bequeme Position bezogen hat. Ihre Accessoires – ein Muff, ein ausgarnierter Hut und hohe Schuhe – verstärken den Eindruck der fein herausgeputzten Dame, die sich amüsiert Gedanken über die prekäre Versorgungslage der deutschen Frauen nach dem Ende des Krieges macht. Es folgen sechs karikaturistische Versionen eines potenziellen deutschen Stils, der von offenkundig schlecht geschneiderten Kleidungsstücken über eine bäuerliche und normannische Erscheinung á la Brunhilde bis hin zum Feigenblatt reicht, das die Nacktheit kaschieren sollte. Am Ende muss die Pariserin enttäuscht feststellen, dass die deutsche Dame nach dem Friedensschluss exakt genauso gekleidet ist wie die französische und die Abhängigkeit von Pariser Eleganz ein Trugschluss war.

⁵³² Dazu Kap. 6.

⁵³³ SANDER 1914, S. 88.

⁵³⁴ STERN 1915, S. 70-71.

⁵³⁵ KNITTEL 1915, S. 64.

⁵³⁶ PUDOR 1906, S. 24.

Die hier satirisch umgesetzte Diskrepanz der ästhetischen Vorstellungen nationaler Modetypen deckt sich mit der anderen Seite des Fremdbilds: Aus wenigen, in deutschen Medien verbreiteten Anekdoten lässt sich herauslesen, wie Frankreich ab 1900 auf den Kleidungsstil der deutschen Frauen blickte. Eine aus Paris stammende Zuschrift an die *Vossische Zeitung* reagierte 1903 auf einen Vortrag von Alfred Mohrbutter, in dem er die französische Mode für sinnlos überladen erklärt hatte. Der französische Konter empfand allerdings deutsche Damen und Mädchen der besseren Stände als „so überladen und aufdringlich gekleidet, [...] dass es hier als anstößig gelten würde. Die Ladenmädchen namentlich sind so auffallend geputzt, wie es hier nie geduldet würde.“⁵³⁷ Das liege daran, dass die Deutschen in Paris alles Neue kauften, aber bei der Verwendung völlig fehlschlügen. Die Annahme, dass die auf die eigene Zielgruppe konzipierte französische Mode im Ausland schlichtweg in die Travestie überführt worden war, überschneidet sich mit der Diagnose vieler deutscher Reformrinnen. Der Karikaturist Caran d’Ache thematisierte im *Figaro* 1902 die fehlende Bereitschaft französischer Frauen, sich des Korsets zu entledigen und zeigt damit, dass Paris für eine schlichte Reformkleidung noch lange nicht bereit war.⁵³⁸ Gleiches belegt eine in der *Hamburger Zeitung* veröffentlichte Anekdote: Ein Berichterstatter der Tageszeitung *Le Temps* soll 1904 einer Wagner-Aufführung im Münchner Prinzregententheater beigewohnt und sich in seinem Artikel schockiert über die dort gesehenen deutschen Reformkleider gezeigt haben, die er als „abscheuliche Säcke aus groben Tuch“ und „gräßliche Tracht“ beschrieb.⁵³⁹ Eine andere französische Stimme sah darin eine „Blüte teutonischen Ungeschmacks“ und eine Uniformierung der deutschen Frau.⁵⁴⁰ In einem „La mode allemande“ überschriebenen Artikel der *Temps* 1915 werden schließlich die deutschen Mädchen als „filles solides“, die Reformkleid-Bewegung als „essai hardi de ,kultur‘ ménagère“ und als „oubliettes de l’élégance“ bezeichnet.⁵⁴¹

⁵³⁷ Die Zuschrift aus Paris an die *Vossische Zeitung* wurde in o.V. („Reformkleid und Pariser Mode“) 1903, S. 1 rezitiert.

⁵³⁸ Caran d’Ache (Pseudonym von Emmanuel Poiré): „Plus de corset?“, in: *Le Figaro* (03.11.1902, S. 3). In einer Comic-artigen Bildfolge überzeugt ein Korsett-Gegner verschiedene Zielgruppen vom Untergang des Kleidungsstücks – darunter Maler, Fotografen und Ehemänner –, nur um im letzten Bild zuzugeben, dass die Zustimmung der Frauen selbst noch fehlte.

⁵³⁹ O.V. („Was ein Franzose vom Reformkleid zu sagen weiß“) 1904, S. 3.

⁵⁴⁰ O.V. („Eine französische Stimme über das Reformkleid“) 1902, S. 3.

⁵⁴¹ GALTIER 1915, S. 3.

5.3 Contra Reform: Warum Frauen am vestimentären Status quo festhielten

Auf der zweiten Delegiertenversammlung der Freien Vereinigung für Verbesserung der Frauenkleidung im Juni 1904 wurde verkündet, dass Kaiser Wilhelm II. sich gegenüber Reformkleidung ablehnend verhalten habe.⁵⁴² Er soll den weiblichen Mitgliedern des Hofpersonals das Tragen korsettloser Tracht untersagt haben, während die Kaiserin selbst aus gesundheitlichen Gründen gezwungen war, reformierte Unterkleidung zu tragen. Ihrem Gatten folgend hatte sich die konservativ eingestellte Auguste Viktoria aber ebenfalls öffentlich gegen die Reformtoilette (als Oberbekleidung) ausgesprochen.⁵⁴³ Während die schlechte Annahme von Reformkleidern in unteren Schichten mit deren anfänglichen Kostspieligkeit begründet werden kann, sind die Motive für die Ablehnung bei Adel und Großbürgertum komplexer. Die im einleitenden Kapitel beschriebene semantische Aufladung des Reformkleids als Symbol für eine neue, emanzipatorisch gesinnte Epoche hatte Konsequenzen für die Trägerin. Die Mehrzahl der vom konservativen Klima des Kaiserreichs geprägten Frauen wollte sich dem gesellschaftlichen Status Quo eher anpassen als sich davon zu befreien. Wie Paul Schultze-Naumburg feststellte, siedelten viele die Reformierung der Frauenkleidung auf der gleichen Ebene wie Rauchen, freie Liebe und Emanzipation an.⁵⁴⁴ Anstandsliteratur des späten 19. Jahrhunderts und ein darin integrierter Verhaltenskodex verdichteten sich zu Kleiderpflichten der Frauen innerhalb ihrer jeweiligen Schicht.⁵⁴⁵ Bequemlichkeit und damit Nachlässigkeit galt außerhalb des Schlafzimmers als verpönt und wurde als mangelnde Selbstdisziplin gewertet, auch wenn sich die Eigenschaften „schlicht und einfach“ als Ideal für die Oberbekleidung durchzusetzen begannen.⁵⁴⁶ Grundsätzlich galt die Regel, in der Öffentlichkeit keinesfalls aufzufallen und spöttische Bemerkungen zu vermeiden.⁵⁴⁷ Der bis ins deutsche Kaiserreich vorgedrungene Fall einer amerikanischen Reformkleid-Anhängerin scheint ein Indiz dafür, dass das Tragen von nicht normativer Kleidung ohne Korsett sogar zu gesellschaftlicher Ächtung führen konnte. Das *Karlsruher Tagblatt* zitierte 1912 ein amerikanisches

⁵⁴² O.V. („Meldung aus Dresden“) 1904, S. 6.

⁵⁴³ RADEL 1905, S. 1. Die Kaiserin war bereits 1902 bei einer Ausstellung für Arbeitskleidung zugegen gewesen, konnte sich allerdings trotz der Erläuterungen durch Margarete Pochhammer nicht für die neue Kleidform erwärmen.

⁵⁴⁴ SCHULTZE-NAUMBURG 1901, S. 139. Nachdem die Empfehlung für Reformkleidung in Deutschland erstmals anlässlich des Frauenkongresses 1896 öffentlich ausgesprochen worden war, wurde diese sogar zunächst als „Emancipationskleidung“ bezeichnet (vgl. *Hannoverscher Courier*, 13.12.1896, S. 17).

⁵⁴⁵ Zu einer Analyse der Anstands- und Benimmliteratur 1871-1914 siehe SCHROTT 2005.

⁵⁴⁶ Vgl. SCHROTT 2005, S. 111.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 118.

Frauenblatt, das berichtet, welche „Höllenqualen“ die Schriftstellerin Nina Wilcox Putnam in ihrer neuen Tracht durchstehen musste:

„Wohin ich komme, überall starrt man mich an wie ein seltenes Tier. Und sehr oft werde ich ausgelacht und verhöhnt. Eine ganze Reihe von Gesellschaftsdamen haben den Verkehr mit mir abgebrochen mit der Begründung, daß mein Kleid unanständig sei. Freunde haben mich eindringlich gebeten, doch von dieser ‚lächerlichen Exzentrizität‘ abzusehen, da ich mich unmöglich mache.“⁵⁴⁸

Zwar wird die Autorin in der deutschen Zeitung mit „Märtyrerin der Reform der Frauenkleidung“ überschrieben und damit zum tugendhaften Vorbild stilisiert, das seine Schmach tapfer erduldete. Derartige Erfahrungsberichte dürften dennoch auf einige Leserinnen abschreckend gewirkt haben.

Die Kritik am Reformkleid und der ihm entgegengebrachte Widerwille schlagen sich am stärksten in den Jahren 1902–1908 nieder. Sowohl die Künstlerkleider des Jugendstils als auch erste laienhaft geschneiderte und wenig graziöse Kleider, die auf Holzbüsten ausgestellt waren, prägten das allgemeine Bild vom Reform- und Eigenkleid. Die Bereitschaft, sich von der Pariser Linie zu befreien, war in diesen ersten Jahren vor allem deshalb so gering, weil noch keine zufriedenstellenden Alternativen im Alltagsgeschäft zu erwerben waren und Reformkleider immer wieder öffentlich als „hässlich“ denunziert wurden. Margarete Pochhammer fasste die Lage 1905 so zusammen: „Wissenschaftliches Erkennen und künstlerisches Empfinden hatten mit der Produktion nicht Schritt gehalten, und auch das technische Können war ihr noch nicht gewachsen.“⁵⁴⁹ Selbst PionierInnen der Gymnastik wie die amerikanischen Ärztin Bess Mensendieck sprachen sich wegen seines weiten Schnittes gegen das Reformkleid aus. 1906 publizierte Mensendieck in München ihr Buch „Körperkultur des Weibes“, so dass ihre Ansätze vor allem in Europa verbreitet wurden.⁵⁵⁰ Einer veränderte Körperhaltung auch im Sinne einer veränderten Haltung zum eigenen Körper und dessen Bewegung ging ein langwieriger Prozess voraus. So betrachtete Mensendieck das Reformgewand als verfrüht – auf eine lange Zeit der „systematischen Verkrüppelung“ sollte ihrer Meinung nach ein Übergangsstadium folgen, in welchem man sich zunächst mit dem Körper und nicht schon mit dem Gewand auseinandersetzte.⁵⁵¹ Die durch das Korsett erworbenen Defekte sollten nicht mit dem „sackartigen

⁵⁴⁸ Zitiert nach Notiz im „Kleinen Feuilleton“ des *Karlsruher Tagblatts* vom 18.08.1912, S. 15.

⁵⁴⁹ POCHHAMMER 1905 (Teil I), S. 189.

⁵⁵⁰ MENSENDIECK 1906. Im Buch nutzte sie Bilder ihres eigenen Körpers als Demonstrationsobjekt für sportliche Erfolge.

⁵⁵¹ Ebd., S. 121. Mensendieck schlug zudem vor, zunächst eine Atemschulung in den Zentralstellen der Reformbewegung einzurichten.

Reformkleid“ verhängt werden, denn es behindere die kritische Beobachtung ästhetischer Bewegungen, so Mensendieck.⁵⁵²

Versteifte, körperperformende Unterbekleidungsstücke wie das Korsett kamen in der westlich-europäischen Kostümgeschichte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf und behielten ihren Platz fortan etwa 350 Jahre.⁵⁵³ Obwohl spätestens Ende des 19. Jahrhunderts eine höchst intensive und kontroverse Diskussion über deren Berechtigung begann,⁵⁵⁴ wurden die gesundheitsschädlichen Konsequenzen des Korsetts nur vereinzelt anerkannt. 1903 schrieb der Mediziner Otto Neustätter in seiner Abhandlung „Die Reform der Frauenkleidung auf gesundheitlicher Grundlage“, dass noch viele Frauen die Schädlichkeit des Korsetts anzweifelten.⁵⁵⁵ Jeannie Watt warf den Frauen, mit denen sie sich über das Korsett unterhalten hatte, einen „Mangel an logischem Nachdenken“ vor: Mehrfach hatte sie das Argument vernommen, dass man ohne Korsett „zusammenklappen“ oder gar frieren könnte.⁵⁵⁶ Auch manche ÄrztInnen vertraten die Meinung, das Korsett schütze den Körper vor dem Druck der Röcke, gebe den Brüsten eine wichtige Stütze und verhindere nicht zuletzt das Verbiegen der Wirbelsäule. In einem Gutachten von 16 ÄrztInnen über das „Miedertragen“, das 1902 in einer Wiener Frauenzeitschrift veröffentlicht wurde, sprach sich die überwiegende Mehrheit zwar ausdrücklich gegen das Korsett aus, dessen veraltete Bezeichnung als Mieder teilweise noch Verwendung fand.⁵⁵⁷ Dennoch sahen viele den Kampf als aussichtslos an, da ihrer Meinung nach nur die Mode selbst und nicht medizinische Vernunft den Wandel bringen könne. Die von Neustätter und seinen KollegInnen festgestellten Krankheitsbilder, die mit dem Tragen eines Korsetts ursächlich in Verbindung gebracht wurden, bezogen sich hauptsächlich auf die Verkümmерung der inneren Organe und deren Folgeschäden.⁵⁵⁸ Diesbezügliche anatomische Zeichnungen von

⁵⁵² Ebd.

⁵⁵³ Mit wechselnden Bezeichnungen, auch Mieder, Schnürleib/-brust etc., siehe dazu BARBE 2012.

⁵⁵⁴ Eine der wenigen öffentlichen Gegenpositionen zum Korsett bzw. dem Mieder im deutschsprachigen Raum bis zur Reformkleid-Bewegung bildet SOEMMERING 1793 („Über die Wirkungen der Schnürbrüste“). Zeitgleich erließ Kaiser Joseph II. von Österreich ein Edikt, in dem er den Gebrauch des Korsetts mit der Begründung verbot, dass es Wachstum und Entwicklung der Trägerinnen hemmen würde. Ab 1820 hatte sich das Korsett dann spätestens wieder durchgesetzt. Um 1900 werden weitere gesetzliche Versuche im Ausland bekannt: Ein russischer Minister verbot das Korsett an allen Oberklassen von Mädchen Schulen und auch in einzelnen US-Staaten war das Tragen eines Korsetts untersagt.

⁵⁵⁵ NEUSTÄTTER 1903, S. 16.

⁵⁵⁶ WATT 1903, S. 22.

⁵⁵⁷ O.V. („Gutachten von Ärzten über das Miedertragen“) 1902. 14 der befragten ÄrztInnen sprachen sich gegen das Mieder aus. Nur wenige sahen das Korsett für Einzelfälle als erforderlich an. Die Schwerpunktsetzung der Last auf den Schultern, wie sie die Reformkleider vorsahen, wurde vereinzelt aus medizinischer Sicht ebenso als schädlich eingestuft.

⁵⁵⁸ Für eine Zusammenfassung der dem Korsett zugeschriebenen Krankheitsbilder siehe NEUSTÄTTER 1903, S. 26 f bzw. STAMM 1976, S. 38.

MedizinerInnen sollten aufgrund des fragwürdigen medizinischen Forschungsstands um 1900 mit Vorsicht und eher als Propagandamittel betrachtet werden. Fallbeispiele aus der Praxis wie von dem Arzt Heinrich Lahmann geben dennoch einen Eindruck davon, welche gesundheitlichen Konsequenzen extreme Schnürung gerade bei jungen Frauen mit sich bringen konnte.

Die Debatte, ob es sich beim Korsett um ein Marterinstrument oder ein optimierendes Kleidungsstück handelt, erhält im 21. Jahrhundert unter KostümhistorikerInnen eine Neuauflage. An dieser Stelle ist ein kurzer Exkurs in die US-amerikanische Bekleidungsforschung (*fashion studies/dress history*) aufschlussreich, die eine Gegenposition zur heutigen Rezeption des historischen Korsetts in Deutschland darstellt. Im englischsprachigen Raum erlebten Korsett und Korsage nicht nur mit Vivienne Westwood in den 1980er Jahren, sondern auch in der aktuellen Modepraxis ein Revival,⁵⁵⁹ das sich in zahlreichen in den sozialen Medien veröffentlichten Erfahrungsberichten und Anleitungen zum Selbstschneidern niederschlägt. Auch im akademischen Rahmen bemüht man sich seit den 1990er Jahren in den USA intensiv um Aufklärung in Bezug auf das in Verruf geratene Kleidungsstück.⁵⁶⁰ Federführend in diesem Forschungsbereich ist die Modehistorikerin Valerie Steele, die 1985 in ihrer Doktorarbeit und 2001 mit „The Corset – a cultural history“ die positive Einstellung von Frauen zum Korsett in den Fokus rückte.⁵⁶¹ Steele unternahm damit den Versuch, mit Vorurteilen und medizinischen Mythen aufzuräumen, die das Korsett als alleinige Ursache für Organschäden und Deformationen betrachteten, konnte aus ihrer Perspektive der Moderne aber kaum überzeugende Gegenbeweise liefern. Insgesamt bemüht sie sich in ihrer Monografie um eine positive Bewertung des Korsetts, indem sie seinen anhaltenden Erfolg etwa darauf zurückführt, dass es die Schönheit des weiblichen Geschlechts hervorhob

⁵⁵⁹ Vgl. dazu D’SILVA 2021 und WIGHT 2021. Das Revival des Korsetts wird u.a. durch den Netflix-Serienerfolg „Bridgerton“ erklärt.

⁵⁶⁰ 1999 versuchte eine Studie mit „reenactors“ auf einer „living history farm“ in Iowa (USA) die gesundheitlichen Auswirkungen des Korsetttragens bei der täglichen Arbeit nachzuprüfen (vgl. GAU 1999) und wies dabei sowohl eine verringerte Lungenkapazität und daraus folgende Kurzatmigkeit als auch eine allgemeine Beeinträchtigung im Alltag nach. Die Teilnehmerinnen spielten unterschiedliche Rollen im dörflichen Umfeld, von Bäuerinnen über Verkäuferinnen bis hin zu Damen der Gesellschaft, die sich vornehmlich im Haus aufhielten. Für die Studie wurden Korsetts getragen, wie sie in Frankreich der späten 1860er populär waren. Neben den gemessenen medizinischen Effekten wurden auch subjektive Wahrnehmungen zusammengetragen. So fühlten sich einige der Teilnehmerinnen aufgrund ihrer geraden Haltung mehr „ladylike“.

⁵⁶¹ STEELE 1985/STEELE 2001. Valerie Steele (*1955) ist seit 2003 Direktorin des Museum at the Fashion Institute of Technology und gründete das Fachmagazin *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture*. In STEELE 2001 (S. 67-85) stellt sie die ärztlichen Diagnosen des 19. Jahrhunderts kritisch infrage und zog eine Kardiologin hinzu, die am Fashion Institute of Technology korsettbedingte Krankheiten recherchierte.

und physische Mängel ausgleichen konnte.⁵⁶² Hier entbehren die Betrachtungen historischen Zeitdokumenten aus weiblicher Sicht sowie einer Differenzierung der jeweiligen technischen Entwicklungsstadien in der Zeitspanne von 1810 bis 1910, innerhalb derer das Korsett immer mehr an Steifheit gewann und die Taille mittels Metallösen immer fester geschnürt wurde. Nicht nur männliche Ärzte, auch deutsche Korsett-Trägerinnen berichteten um 1900 von verunstalteten, muskellosen Körperteilen, sobald das Korsett ausgezogen worden war (allem voran einem hängenden Bauch und schlaffen Brüsten)⁵⁶³ und demonstrieren so, dass das Korsett die Schönheit nur dem äußeren Schein nach wahrte. Aus dem Anstieg der korsetttragenden Frauen in der französischen Arbeiterklasse zwischen 1850 und 1909 zieht Steele den Schluss, dass das Korsett Klassengrenzen aufhob und damit auch zum Symbol eines selbstbestimmten Auftritens geworden war. Damit vertritt sie die exakt gegenteilige Ansicht von Sera Prölss, die die weibliche Kleidung auf dem Berliner Frauenkongress 1896 als Ausdruck geistiger Unselbständigkeit kennzeichnete.⁵⁶⁴ Prölls hob hervor, wie sehr zu ihrer Zeit der Schönheitsbegriff gesellschaftlichen Konventionen statt der eigenen Empfindung unterworfen war.

Als gesichert gilt, dass durch die wachsende industrielle Fertigung um 1900 nahezu alle Frauen aus allen Schichten ein Korsett, wenn auch in unterschiedlicher materieller Qualität, trugen.⁵⁶⁵ Viele überzeugte Korsett-Trägerinnen gaben dieses Ideal ihren Töchtern bereits mit der beginnenden Pubertät weiter.⁵⁶⁶ Eine durch enge Schnürung erzeugte schmale Taille von durchschnittlich 55–60 cm verkörperte ein ästhetisches Leitbild der Weiblichkeit, das um die Jahrhundertwende einen regelrecht kompetitiven Charakter erhalten hatte.⁵⁶⁷ Viele Frauen befürworteten zwar eine gemäßigte Form des Korsett-Tragens, um eine „mangelhafte“ Figur auszugleichen. 1905 berichtete eine

⁵⁶² Ebd., S. 35-36.

⁵⁶³ OLSAUSEN 1907, S. 177.

⁵⁶⁴ PRÖLSS 1897, S. 360.

⁵⁶⁵ OBER 2005, S. 102. Dazu auch BARBE 2012, ab S. 75.

⁵⁶⁶ Die *Frauenbeilage der Neuen Hamburger Zeitung* druckte folgende Worte ab: „Von meinem zwölften Lebensjahre an trage ich ein Korsett. Jetzt bin ich bereits 39 Jahre alt, und finde mit Stolz, daß ich, trotz meiner vollen Körperperformen, über eine Taillenweite von 48 Zentimetern verfüge. Ich bin immer gesund und noch nicht ernstlich krank gewesen. – Meine beiden Töchter, jetzt 10 und 17 Jahre alt, tragen schon vom neunten Lebensjahre an ein Korsett. Sie bekommen es nie aus. Abends vor dem Schlafengehen wird es ihnen nur wenig gelockert und dann behalten sie es während der ganzen Nacht an. Am Morgen wird es dann wieder fester angezogen, und zwar mit jedem Morgen etwas mehr, bis es sich hinten ganz schließt. [...]“ (W.H. 1914).

⁵⁶⁷ Johanna Jarno-Niese, eine österreichische Schauspielerin und Operettensängerin, berichtete 1903 in der *Bozner Zeitung* (20.03.1903, S. 5) davon, dass sie Mädchen kenne, die sich mit dem Korsett ins Bett legen, nur um auf den Bällen eine schöne Taille zeigen zu können. Quellen in BELTING 2009 (S. 67) bestätigen, dass eine Frau ohne Korsett bedrohlich für die Männerwelt wirkte, sie hätte etwas „Haltloses, Furienhaftes“ an sich.

Quelle allerdings, dass viele Frauen nur vorgaben, sich lose zu schnüren und das Korsett in Wahrheit sehr eng banden.⁵⁶⁸ Besonders bei älteren Damen ist herauszulesen, dass ihnen beim Weglassen des stützenden Kleidungsstücks die „nachlässige Haltung“ und eine „verschandelte Linie“ missfielen.⁵⁶⁹

Tief verwurzelte und daher starre Bilder von Geschlecht und Sexualität beherrschten um 1900 die Gesellschaft, die auf Sinnlichkeit beruhende Definition von Weiblichkeit bewahren wollte. Das an die enganliegende Kleidung gewöhnte Auge konnte sich nur schwer in das formlos und bequem wirkende Reformkleid hineinfinden. So war das Stereotyp „Reformweib“ entstanden, das mit den Eigenschaften „schlampig“, ungepflegt und ungraziös als „Schreckgespenst“ und als „Mannsweib“ in Karikaturen auftauchte.⁵⁷⁰ Das Verhüllen der weiblichen Reize stieß insbesondere zwischen 1900 und 1905, als die S-förmige *sens-ventre*-Linie als Gegenstück zum Reformkleid die Modejournale dominierte, auf Ablehnung: Reformkleider würden nur von „alten Jungfern getragen, die keinen Mann mehr gekriegt haben und denen es gleichgültig ist, ob sie schön oder nicht schön gekleidet sind“, heißt es in einer Hamburger Zeitung.⁵⁷¹ Erneut kommt hier die zentrale Rolle des Mannes als Bewertungsfaktor in Modefragen zum Tragen und rückt somit das von Steele diagnostizierte selbstbestimmte Auftreten der Frauen in ein zweifelhaftes Licht. Der Zweck von Frauenkleidung liege ausschließlich in der Herausarbeitung erotischer Reize, schrieb beispielsweise der Kulturwissenschaftler Eduard Fuchs in seinem 1906 veröffentlichten Werk „Die Frau in der Karikatur“.⁵⁷² Fuchs zufolge war die Kleidung ein „erotisches Problem“ und das Korsett daher nicht aus der Welt zu schaffen. Indem er die „natürliche Tailleneinschnürung“ neben dem breiten Becken und den aufrechtstehenden Brüsten als „besonderen Rassenmerkmale der Europäerin“ benannte, die es zu schmücken und als sinnlich hervorzuheben galt, offenbart sich der mit Mode verknüpfte zeitgenössische Rassismus der

⁵⁶⁸ J. H.-SCH. 1905, S. 73.

⁵⁶⁹ Vgl. BLAU-LANG 1902, S. 676 sowie EGNER 1902, S. 687.

⁵⁷⁰ Vgl. o.V. („Trostworte für die ‚Leiden einer Reformlerin‘“) 1907, S. 163/ZILLKEN 1914, S. 176. Die bekannteste Karikatur in diesem Zusammenhang ist „Streit der Moden“ von Bruno Paul (*Simplicissimus* 1904/36, S. 354) mit dem Dialog zwischen einer Anhängerin und einer Gegnerin der Reformkleid-Bewegung: „Das Reformkleid ist vor allem hygienisch und erhält den Körper tüchtig für die Mutterpflichten“ – „Solange Sie diesen Fetzen anhaben, werden Sie nie in diese Verlegenheit kommen“.

⁵⁷¹ RADEL 1905, S. 1.

⁵⁷² FUCHS 1906, S. 263. Laut WEITZ 2014, der erstmals das gesamte Wirken von Eduard Fuchs aufarbeitete, folgten auf die Publikation von „Die Frau in der Karikatur“ Unruhen im Zensurapparat (S. 143, Anm. 33). In der zweiten Auflage soll Fuchs angesichts der 1. Internationalen Frauenkonferenz alte Positionen in Frage gestellt haben. In einer kurzen Besprechung in *NFFK* 1911/2 (S. 19) wird das Buch als „wertvoller Beitrag zur Kulturgeschichte“ gelobt.

Kolonialzeit.⁵⁷³ Fuchs stellte die Mode und mit ihr die Schnürung der Taille als „wichtigstes Werbemittel im Kampf um den Mann“ heraus und sah in Mode-Reformen daher nur theoretische Experimente. Diese Ansicht vertraten auch einige prominente Männer, die in einer Umfrage der *Leipziger Illustrirten* 1903 zum Für und Wider der Reformkleidung befragt worden waren. Der Geschmack der Männer würde sich laut dem Maler René Reinicke über Nacht nicht ändern, die „Lust am Trug“ würde immer stärker sein als „Drang nach Wahrheit“.⁵⁷⁴ Aussagen wie diese implizieren, dass den ZeitgenossInnen durchaus bewusst war, inwiefern eine neu ausgerichtete Mode das Weltbild in Bezug auf das Geschlechterverhältnis aus den Fugen bringen konnte.

Neben diesen, die weibliche Eitelkeit und den Körper betreffenden Argumenten, wurde von anderen Gegnerinnen die mühevolle Anschaffung der Reformkleider ins Feld geführt, die es zu einem exklusiven Produkt werden ließen. Dem von Anna Muthesius eingeführten Eigenkleid haftete wegen seiner Nähe zu den Entwürfen professioneller KünstlerInnen etwas Artificielles an. Die mit der Konfektion gerade beliebt gewordene Möglichkeit, sich günstig und bequem „Fertigkleider“ zu beschaffen, war mit den Prinzipien des maßgeschneiderten Eigenkleids nicht vereinbar. Noch 1908 zahlte man für ein (künstlerisches) Reformkleid 80 bis 90 Mark, was für die Arbeiterklasse etwa einem Monatslohn entsprach.⁵⁷⁵ Das von Emmy Schoch und Else Wirminghaus oft wiederholte Gegenargument, die Preise würden sich auf Dauer ausgleichen, weil Reformkleider sich länger hielten als Modekleider,⁵⁷⁶ fand nur bei wenigen, eher vermögenden Frauen Gehör. Für sie konnte sich ein Umstieg von ihrer auf Effekt berechneten, mit Gold bestickten Abendgarderobe auf die schlichten, zeitlosen Reformkleider finanziell durchaus lohnen. Wie in Kapitel 3 beschrieben, war die Produktion der größeren Warenhäuser allerdings auf die üblichen Kleiderformen geschult, die meisten SchneiderInnen verweigerten sich zu Beginn der neuartigen Schnitte oder rieten ihren Kundinnen davon ab. Der neue Typus der kunstgewerblichen Schneiderinnen mit einer Spezialisierung auf Reformkleidern eröffnete zudem erst langsam und in wenigen

⁵⁷³ Ebd., S. 264. Kolonialismus und Rassismus zeigt sich auch in anderen Abhandlungen zur Reformmode, wenn Fotografien von Frauen aus „primitiven Naturvölkern“ als Idealkörper dargestellt sind und als Vergleichsobjekte zur „verschnürten“, europäischen Frau herangezogen werden.

⁵⁷⁴ Zitiert aus LEIPZIGER ILLUSTRIRTE 1903, S. 66. Diese Umfrage unter VertreterInnen wissenschaftlicher Disziplinen, „kompetenter Persönlichkeiten“, SchriftstellerInnen/KünstlerInnen, erschien in einem Sonderdruck, der die Ergebnisse aus fünf Zeitungsausgaben enthielt.

⁵⁷⁵ Vgl. MEERSTEDT 1908, S. 4 bzw. Preisangaben in RENNER 1908.

⁵⁷⁶ Vgl. POCHHAMMER 1905 (Teil II), S. 297: „Das Reformkleid hatte ihnen [den Schneiderinnen] unsägliche Mühe gemacht, sie hatten viel Zeit auf das Ausprobieren verwenden müssen. Die übliche Arbeitsteilung für die Näherinnen war dabei nicht durchzuführen.“

großen Städten Ateliers. Auch das als billiger geltende Selbstschneidern schien keine akzeptierte Alternative, da die Frauen fehlende handwerkliche Fertigkeiten befürchteten.

Ein weiterer Einwand gegen die Reformkleidung bestand im Vorwurf einseitiger Uniformierung und fehlender Differenzierungsmöglichkeit, wie ihn bereits die internationalen Vorläufer neuer Frauenkleidung im 19. Jahrhundert geerntet hatten. Obwohl sich der Verein für Verbesserung der Frauenkleidung gleich zu Beginn 1896 gegen eine Uniformierung ausgesprochen hatte, monierte der Kunstgewerbelehrer Ludwig Segmiller 17 Jahre später, die Bestrebungen seien insbesondere in Kleinstädten „geistlos schematisiert“ worden.⁵⁷⁷ Das Ziel der Reformerinnen, den ständigen Modewechsel und damit die Natur der Mode selbst zu unterbinden, stieß auf Skepsis. Der Journalist Otto Julius Bierbaum fürchtete eine „Stilzwangsjacke“ und fand sogar, dass die „ästhetische Launenhaftigkeit der Frau“ das Leben der Männer „aufs anmutigste“ bereicherte.⁵⁷⁸ Die starre Festlegung auf eine beständige Tracht empfanden auch einige Frauen als Zwang und sahen darin eine gewerbeindliche Bestrebung für die Modeindustrie, die auf einen stetigen Wechsel angewiesen war.

Als größter Gegner der Reformkleidung erwies sich allerdings die wirtschaftsstarken Korsett-Industrie, die den Propaganda-Vorträgen der Ortsvereine für Verbesserung der Frauenkleidung an Schulen und in Rathäusern mit Argwohn begegnete. Vertreter des Gewerbes wandten sich mit formalen Protesten sogar an die städtischen Behörden.⁵⁷⁹ Tatsächlich beweist der Bericht einer Handelskammer im September 1904 den geschäftlichen Niedergang der Mieder- und Korsettfabrikation, sodass einige Geschäfte entweder die Zahl der Arbeitskräfte beträchtlich senken oder sogar den Betrieb ganz einstellen mussten.⁵⁸⁰ Einen ähnlichen Nachfrage-Rückgang berichteten Seidenbandfirmen, da die modernen Kleider immer mehr auf Verzierung verzichteten.⁵⁸¹ Die bedrohte Existenz der Korsett-Unternehmen kann als klares Indiz für den Erfolg der ärztlichen Stellungnahmen und der Reformkleid-Bewegung gewertet werden. Doch bereits wenige Jahre später erholte sich die Korsett-Industrie, indem sie sich an den Empire-Stil anpasste und ein geradliniges Korsett mit langer Hüfte auf den Markt brachte. Es blieb der Industrie nichts anderes übrig, als reformierte oder zumindest modifizierte

⁵⁷⁷ SEG MILLER 1913, S. 196.

⁵⁷⁸ Zitiert aus O.V. („Für und wider die Reformkleidung“) 1903, S. 24-25.

⁵⁷⁹ ANTHONY 1915, S. 61.

⁵⁸⁰ O.V. („Der Kampf gegen das Mieder“) 1904, S. 3.

⁵⁸¹ Vgl. SCHELLWIEN 1912, S. 16. Schellwien gab als Quelle die Mitteilungen des Fachblattes „Der deutsche Stroh und Filz-Hut-Fabrikant“ (Nr. I/XIII) an.

Unterkleidung ins Sortiment aufzunehmen und die Fertigung enger Taillen stark zu reduzieren.

5.4 Pro Reform: Das neue Bedürfnis nach Bewegungsfreiheit

Eine Anekdot aus Emmy Schochs Privatleben, die 1905 die Vereinszeitschrift *Die neue Frauentracht* veröffentlichte, demonstriert die Sehnsucht vieler Frauen nach freier Bewegung.⁵⁸² Dabei bezog sich dieser Wunsch nicht auf sportliche Betätigung im heutigen Sinne, sondern auf etwas so Alltägliches wie das Spazierengehen. In ihrem Aufsatz griff Schoch den „Missstand“ des Straßenkleids⁵⁸³ mit seiner langen Schleppe auf, die bereits einige Jahre zuvor als Bazillenträger und damit als Beschleuniger von Tuberkulose in Verruf geraten war.⁵⁸⁴ In Anlehnung an die Entwürfe der Künstlerkleider besaßen im Jahr 1905 viele Reformkleider noch eine Schleppe. Das Hauptanliegen in Schochs frühen Vorträgen bestand deshalb unter anderem darin, die Zweckmäßigkeit fußfreier Straßenkleider zu betonen. Aus der Warte der Schneiderin störte sie nicht nur die Tatsache, dass das Hochraffen langer Kleider deren Linie durch Querfalten verzerrte, sondern vielmehr die Beschränkung der Beinfreiheit. Neben dem Korsett machten die bodenlangen Straßenkleider ein „fröhliches Schreiten“ und ein Herumtollen mit Kindern unmöglich. An einer konkreten Situation veranschaulichte Emmy Schoch ihren Appell: Eine Bekannte wollte im eleganten Stickerei-Kleid mit ihrem kleinen Sohn spazieren gehen, konnte dabei aber dem Bewegungsdrang ihres Kindes nicht standhalten, weil sie nicht nur Schirm und Handtasche tragen, sondern auch ihr Kleid raffen musste.⁵⁸⁵ Der entkräfteten und verärgerten Frau mit dem weinenden Kind an der Hand gab Emmy Schoch bei ihrem Zusammentreffen den schlichtesten Rat: „Tragen Sie kurze Straßenkleider“. Bei der nächsten Begegnung trug die Bekannte ein gekürztes Leinenkleid und berichtete scheinbar stolz von dem Nebeneffekt, sich nun das „überflüssige Fettchen bald vollends weggelaufen“ zu haben und dadurch ihre ständigen Beschwerden losgeworden zu sein. Den Segen eines nicht länger ermüdenden und steifen Ganges durch das Tragen des gekürzten Kleides würde man, so Emmy Schochs Versprechen, „an Leib und Seele“ spüren.

⁵⁸² SCHOCH 1905.

⁵⁸³ Unter Straßenkleid verstand Emmy Schoch (in SCHOCH 1905) sowohl Besuchskleider als auch „Regenröcke“, die bis zu 15 cm vom Boden gearbeitet sein können. Davon zu unterscheiden ist das Abendkleid für festliche Gelegenheiten, die laut Schoch – mit Ausnahme des Tanzkleids – durchaus Schleppen haben durften.

⁵⁸⁴ Zu den Kampagnen gegen die Straßenschleppen siehe OBER 2005, S. 117-121.

⁵⁸⁵ Welche Reglements es im Umgang mit dem richtigen Kleiderraffen gab, beschreibt LÖSEL 2013.

Eine mit „Sanitas“ unterschriebene Zuschrift an eine Hamburger Zeitung bestätigte 1904 den physischen Nachteil bei kurzen Spaziergängen, weil das Korsett das Ausdehnen der Lungen verhinderte.⁵⁸⁶ Weiter berichtete die Verfasserin, in welchem Ausmaß das Tragen eines Reformkleids auch die Hausarbeit erleichtere, da man sich in keinem anderen Kleid so frei bewegen und „ausrecken“ könne. Im selben Jahr las man in einer Berliner Zeitung von einer „unendlichen Wohltat“ beim Entledigen des Korsetts: „Frei und leicht gehe ich, es erinnert wirklich an das ‚Beflügeltsein‘. So wohlig ergeht sich's im Reformkleide. Und was das Schönste, Dankenswerteste ist, man darf hoffen, leistungsfähiger zu werden.“⁵⁸⁷ Die nun fehlende Enge im Brustkorb – so weiter im Text – brachte den Frauen sogar das verlorene lebhafte Lachen zurück. Ganz ähnlich las sich ein Leserbrief in Bezug auf das Bloomer-Kostüm in den USA zu Beginn der 1850er Jahre, der in *The Lily* veröffentlicht worden war: Die Schreiberin berichtete, sie könnte mehr vollbringen mit geringerer Ermüdung als im früheren Kostüm.⁵⁸⁸ Ihre Gesundheit, Kraft und Bewegungsfreiheit waren ihr wichtiger als die Billigung ihrer Kleidung oder der häufig quittierte Verlust an Würde. Eine wachsende Nachfrage nach Reformkleidern lässt sich an zahlreichen Zeitungsannoncen festmachen, in denen sich Schneiderinnen mit dem Zusatz empfehlen, auch gutschätzende Reformkleider anzubieten.

Auch im professionellen Bereich versprach die reformierte Kleidung um 1900 eine optimierte Lebens- und Arbeitspraxis. Die Wiener Opernsängerin Mizzi Günther erwähnte die Vorteile der neuen Mode für Mitglieder des Theaters: Sängerinnen könnten viel freier und leichter atmen und damit ihr Stimmvolumen vergrößern, Tänzerinnen könnten sich freier bewegen.⁵⁸⁹ Dies illustriert eine Zeichnung von Julie Wolfthorn 1904 mit dem Titel „In der Berliner Singakademie“, die eine Sängerin in einem (künstlerischen) Reformkleid neben einem Flügel in aufrechter und selbstsicherer Pose zeigt (Abb. 51). Als Inspirationsquelle für die darstellenden Künste diente auch das von der Tänzerin Isadora Duncan (1878–1927) getragene Bühnenkostüm in antiker Manier.⁵⁹⁰ Das Chemisen-artige, mehr drapierte als genähte Gewand soll sie auch außerhalb der Bühne getragen haben. So ist Duncans Kleid als „Haustracht“ im Vorwort des Büchleins „Die deutsche Frauenkleidung“ von den Reformschneiderinnen Doris Kiesewetter und Hermine Steffahny abgebildet. Bei der leichten, dünnen Tunika von Duncan

⁵⁸⁶ „SANITAS“ 1904, S. 17-18.

⁵⁸⁷ HEIM 1904, S. 1.

⁵⁸⁸ Zitiert aus WOLTER 1994, S. 60.

⁵⁸⁹ Vgl. Befragung von Theatermitgliedern zur Reformkleidung in der *Bozner Zeitung* 20.03.1903, S. 5.

⁵⁹⁰ Zu antikenaffiner Mode vertiefend Kap. 7.2.

handelte es sich jedoch weniger um ein klassisches Reformkleid, zeichnete es doch so deutlich ihre Körperkonturen nach, wie es laut der Coburger Zeitung selbst „bei den reformiertesten aller Reformkleider nicht der Fall [war]“.⁵⁹¹

Begeistert berichtete 1910 die „Deutsche Theaterzeitung“ von Hedwig Buschmanns Kleid-Konzept, das wegen seiner Variabilität für verschiedene Rollen gleichzeitig einsetzbar war und so das Bühnenkostüm revolutionieren konnte.⁵⁹² Insgesamt befürworteten viele Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und aus der Kulturszene die Bestrebungen der Reformkleid-Bewegung, wie eine Umfrage 1903 zeigte: Die Opernsängerin Lilli Lehmann-Kalisch sah 1903 die Reformkleider schon bei vielen Frauen und Mädchen „angewendet“ und hatte daher keinen Zweifel über deren Siegeszug.⁵⁹³ Auch die Schriftstellerin Wilhelmine Bertha Berens trug Reformkleidung, fühlte sich darin gesünder und glücklicher und hegte „beste Hoffnungen“ auf den Erfolg: „Wer einmal die Bewegungsfreiheit gekostet hat, kehrt nicht wieder zur Schnürtaille zurück.“⁵⁹⁴

Grundlegend setzte sich die Erkenntnis durch, dass das jahrzehntelange Tragen des Korsets besonders bei den älteren Generationen zu einer verkümmerten Muskulatur des Oberkörpers geführt hatte. Die meisten Frauen hatten sich an einen „beschwerlichen, trippelnden oder watschelnden Gang“ gewöhnt.⁵⁹⁵ Die Reformerinnen setzten daher viel Energie in das Kultivieren und Etablieren von sportlicher Betätigung, die sich mit immer mehr Sportarten für die Frau Bahn brach. Auf der ersten Ausstellung des Vereins zur Verbesserung der Frauenkleidung in Berlin 1897 wurden Sportkostüme präsentiert, um vorsichtig zu überprüfen, ob sich die für das Radfahren langsam gebräuchlichen Funktionskleider auch als Alltagstracht eigneten.⁵⁹⁶ Schon 1895 hatte die *Sächsische Radfahrer-Bundeszeitung* Reformkleidung statt eines Korsets für Radfahrerinnen empfohlen, nicht nur weil sie sich damit bequem bewegen, sondern sogar Herrenmaschinen mit leichteren Rahmen fahren konnten. Eine leichtere, fußfreie Kleidung bot also erstmals die Möglichkeit einer Gleichstellung mit dem Mann, der sich in seinem funktionalen Anzug ohne Einschränkungen im öffentlichen Raum fortbewegen konnte. Im Jahr 1900 wies *Die gesunde Frau* auf den Zusammenhang von

⁵⁹¹ O.V., in *Coburger Zeitung*, 22.07.1904, S. 2.

⁵⁹² Abdruck des Artikels in BUSCHMANN 1911, S. 17-23.

⁵⁹³ Lilli Lehmann-Kalisch in O.V. („Für und wider die Reformkleidung“) 1903, S. 49.

⁵⁹⁴ Wilhelmine Bertha Behrens (Pseudonym Wilhelmine Heimburg) in O.V. („Für und wider die Reformkleidung“) 1903, S. 45.

⁵⁹⁵ KIESEWETTER/STEFFAHNY 1904, Vorwort, o.S. Ebenso dazu WIRMINGHAUS 1911, S. 153-154: Das Gehen bestehe aus Trippelschritten, der eigentliche Gehmechanismus würde nicht in Gang gesetzt; beim Verrichten von Hausarbeit oder sogar beim Hinsetzen beobachtete sie steife Bewegungen.

⁵⁹⁶ WOLTER 1994, S. 97.

„Leibesübungen“ und Emanzipation hin, da die mit dem Sport erhöhte Ausdauer auch die Willenskraft stärke. In den Äußerungen der deutschen Frauenbewegung findet sich vielfach die Analogie zwischen der äußerlichen Einschnürung der Frauen und der ihrer Persönlichkeit mit Stichworten wie „geistige Enge“ und „seelische Unfreiheit“.⁵⁹⁷ Erst wer das Korsett durch zweckmäßige Kleidung ersetzte, so resümierte die Reform-schneiderin Hermine Steffahny, habe eine Chance auf eine innere, persönliche Entfaltung:

„Wir werden uns nicht geistig befreien, wir werden uns der häuslichen und sozialen Ge-bundenheit nicht entwinden können, wenn wir unseren Körper nicht aus den unwürdigen Banden befreien. Wie sehr eine zweckwidrige Bekleidung die Klarheit des Denkens, die Arbeitsfähigkeit herabmindert, weiß erst, wer den Kampf mit dem Korsett [...] bei seiner eigenen Person siegreich bestanden hat.“⁵⁹⁸

Davon ausgehend riefen fast alle Vereine für Verbesserung der Frauenkleidung ab spätestens 1902 Turn- und Gymnastikkurse ins Leben, um vor allem die Jugend anzuregen. Weiterhin wirkten sie auf staatliche und städtische Behörden mit dem Ziel ein, einschnürende Kleidung beim Turnen zu verbieten und stattdessen zweckmäßige Turnkleidung zu etablieren.⁵⁹⁹ Nachdem mit der preußischen Mädchenschulreform 1908 die gleichberechtigte Ausbildung von Jungen und Mädchen anerkannt worden war, sollte die körperliche Ausbildung etwa mithilfe bürgerlicher Turnvereine Schritt halten.⁶⁰⁰ Ein genauerer Blick auf die Entwicklungen in Emmy Schochs Heimat Karlsruhe zeigt das steigende Interesse an dieser Sportart, das sicherlich durch die vom Verein für Verbesserung der Frauenkleidung angebotenen Kurse (auch für Nicht-Mitglieder) angeregt worden war. Nachdem ab 1907 Frauen beim Schauturnen zugelassen waren, gab es schnell immer mehr weibliche Mitglieder: Von 217 Frauen im Jahr 1908 stieg die Zahl der Turnerinnen auf 641 in den Jahren 1912/13 und auch die Zahl der Vereine, die Frauenturnen anboten, vervierfachte sich zwischen 1910 und 1913.⁶⁰¹ Die spezifische Turnkleidung bestand laut den Vereinsgrundsätzen aus einem Turnrock über einem die Knie freilassenden Beinkleid und war in dieser Form Pflicht.

Sukzessive traf die Vorstellung einer agilen Frau auch den Nerv der männlichen Zeitgenossen. So schrieb der Schriftsteller Wilhelm Schäfer nach einem Vortrag von Anna

⁵⁹⁷ Zitiert nach ACKERMANN 2009, S. 62. Quellen hierfür sind z.B. WETTSTEIN-ADELT 1893 und SCHUMACHER 1929.

⁵⁹⁸ STEFFAHNY/KIESEWETTER 1904, Vorwort (o.S.).

⁵⁹⁹ So wurde etwa vom Leipziger Verein auf dem Ersten Internationalen Kongress über Schulhygiene 1904 ein Schul- und Turnkleid mit Beinkleid und bequemen Halsausschnitt vorgestellt und wenig später an sämtlichen Vorschulen eingeführt. Zur Turnkleidung für Mädchen siehe auch WOLTER 1994.

⁶⁰⁰ Vgl. WIRMINGHAUS 1911, S. 16-17 / CADENBACH 1916, S. 12-14. Emilie Cadenbach forderte einen praktischen und einen theoretischen Teil im Turnunterricht mit Gymnastik und Tanz einerseits und Anatomie und Bewegungslehre andererseits.

⁶⁰¹ Vgl. Chronik der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe 1905–1913.

Muthesius in Krefeld 1902, dass Männer ihre Frauen beweglich und gesund sehen wollten:

„Ich sehe schon [...] Frauen auf der Frühlingswiese, die sich bücken, laufen und springen können, Frauen, die nicht wie geputzte Papageien schwerfällig auf ihren Stangen sitzen, Frauen, die in Gewändern tanzen und schreiten, Frauen, die in ihrer eigenen gesunden Haut stecken und Menschen mit einem wirklichen Herzen und wirklichen Backen sind.“⁶⁰²

Der Zusammenhang von äußerer und innerer Freiheit wurde erkannt und anerkannt. Erst im direkten Vergleich mit der Bewegung im Modekleid, das den „Charakter innerer Starrheit“⁶⁰³ verriet, konnten jetzt auch die Männer den lebendigen Eindruck der Frauen im Reformkleid beobachten. Wie der Kunsthistoriker Kurt Freyer 1911 im *Berliner Tageblatt* feststellte, wurde mit dem reformierten Kleidungsstil ein „neuer Geist lebendig, ein Gefühl für den natürlichen, organischen Aufbau des Körpers, für die klare, ruhige Linie [...].“⁶⁰⁴

Im Kontext der Argumentation pro Reformkleidung darf der Topos der Gebärfähigkeit und damit die ideologische Komponente des Wunsches nach gesteigerter Leistungsfähigkeit nicht außer Acht gelassen werden. Bruno Pauls 1904 erschienene Karikatur⁶⁰⁵ – eine scharfe Kontrastierung von einer Reformerin und ihrer Antagonistin im üppig dekorierten Krinolinen-Kleid mit Korsett – deutet genau diesen Aspekt an: Das Reformkleid halte den Körper tüchtig für Mutterpflichten. Wenn auch marginal erschien diese Thematik in der Propaganda einer reformierten Frauenkleidung wiederholt, von Margarete Pochhammer 1899 bis zu Emmy Schoch 1933,⁶⁰⁶ sodass hier sehr früh die Nähe zum populistischen Nationalismus dieser Zeit zum Tragen kommt. Die Modeströmungen gerieten aus biologischer Perspektive zum idealen Angriffspunkt, eignete sich doch die enganliegende Silhouette kaum für die verändernde Figur einer werdenden Mutter. Verstärkt in den Jahren 1909 bis 1912 taucht der Komplex Geburtenrückgang in mehreren Artikeln aus den Bereichen der Medizin und Rassenhygiene auf und wurde so als „Gespenst der Zukunft“ zur Staatsraison.⁶⁰⁷ Schoch und andere

⁶⁰² SCHÄFER 1902, S. 193.

⁶⁰³ REINHART 1907, S. 21.

⁶⁰⁴ FREYER 1911, S. 11.

⁶⁰⁵ Paul, Bruno: „Streit der Moden“, in: *Simplicissimus* 1904/36, S. 354.

⁶⁰⁶ In POCHHAMMER 1899, S. 22 heißt es: „Wir wissen, daß, wenn wir für die Gesundheit der Frauen arbeiten, wir damit zugleich für ihre Leistungsfähigkeit und die ihrer Männer und Kinder arbeiten. Aus der Summe leistungsfähiger Familien aber setzt sich das leistungsfähige Volk zusammen. – Wer weiß, wie viele Genies entstehen und sich erfolgreich durchringen könnten, wenn die Frauen und Mütter gesünder wären.“ Sowie im Brief Emmy Schoch an Theodor (?) Oelenheinz vom 30. Juni 1933 (S. 3): „Die Mode ist ein Gebiet, an das so schnell nicht gedacht wird, wenn man von Ursachen und Wirkungen des Geburtenrückganges spricht. Und doch liegt hier ein feines tiefes Würzelchen. Wo ist seit vielen Jahren das Kleid in unserer Mode, in dem die Frau sichs leisten kann wie früher um Brust und Leib und Hüften unauffällig stärker zu werden?“

⁶⁰⁷ Beispielsweise OLDENBERG 1911 und HIRSCH 1911.

VertreterInnen der Reformkleid- und Körperkultur-Bewegung nutzten diese brisante und massentaugliche Debatte, um der Bedeutung der Frau innerhalb der „Volksgesundheitspflege“ und damit der erstarkenden Forschung der Rassenhygiene mehr Gewicht zu verleihen.⁶⁰⁸ Das Organ-schädigende Korsett wurde als ein Fortpflanzung hemmendes Marterinstrument diskreditiert und die Modesucht als eine der Ursachen für den mangelnden Kindersegen benannt. Weil sie die Frau als Trägerin der Zukunft des Vaterlandes sahen, entwarfen Vertreterinnen des Verbands für Verbesserung der Frauenkleidung Flugblätter für städtische Behörden, um das Tragen hoher Absätze und Korsetts zu verbieten und die Belehrung zu körpermäßiger Kleidung im Lehrplan zu verankern.⁶⁰⁹ Else Wirminghaus nutzte das Thema Geburtenrückgang sogar, um damit erneut die französische Mode in ein schlechtes Licht zu rücken:

„[...] Es ist deshalb nicht ohne ironischen Beigeschmack, wenn Frankreich, dasjenige Land, das seinen mangelnden Geburtenüberschuss mit immer wachsender Sorge verfolgt, eine Mode vorschreibt, die das Gegenteil von dem ausdrückt, was ihm heute not tut.“⁶¹⁰

Die „Körperkultur“, die sich begrifflich unter anderem im Titel der Schriften von Schultze-Naumburg, Bess Mensendick und Else Wirminghaus findet und untrennbar mit der neuen Kleidkultur verbunden war, hatte in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg Hochkonjunktur. Die allgemeine bürgerliche Lebensreformbewegung hatte das Kompositum als Leitmotiv bereits durch die gleichnamige, 1905 gegründete Zeitschrift öffentlich etabliert.⁶¹¹ In Bezug auf die neue Frauenkleidung markierte die Körperkultur die Abkehr eines dem rein Oberflächlichen geltenden Blick auf die Frau und den Beginn einer realistischen Sicht auf den eigenen, unbekleideten Körper, was lange als unsittlich galt. Die bis dato nicht existente Wahrnehmung eines Bedürfnisses nach physischem Wohlbehagen sowie das Recht auf das Ausleben von körperlicher Energie wurden zum neuen Gebot. Der Frauenkörper sollte nicht mehr durch Kleidung, sondern durch Gymnastik modelliert werden. Statt einer wirklichen, selbstbestimmten Befreiung erfuhr die Frau mit dem Druck einer gesteigerten Fitness allerdings eine neue Form der Schematisierung, die bis heute spürbar ist.

⁶⁰⁸ Vgl. o.V. („Die Frau und die Rassenhygiene“) 1912. Auch die Vorsitzende des Badischen Landesverbands für verbesserte Frauenkleidung Emilie Cadenbach formulierte in ihrem Vortrag (CADENBACH 1916, S. 10): „Die Gesundung und Leistungsfähigkeit der Frau ist heute mehr denn je in erster Linie entscheidend für die Kraft und Lebenstüchtigkeit unseres Volkes.“

⁶⁰⁹ Vgl. Eingabe des Verbands für deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur an zuständige Behörden im Juni 1915, StA KA 8/StS 20/475.

⁶¹⁰ WIRMINGHAUS 1911, S. 165-166. Ähnlich formulierte es CADENBACH 1916: Diese dem „Sinn der Natur hohnsprechende Kleidung konnte nur bei einem Volke möglich sein, bei dem die Ehrfurcht vor der Mütterlichkeit durch ein leichtfertiges Genusseben mehr und mehr verloren gegangen war.“ (S. 8).

⁶¹¹ Dazu WELSCH 2003, S. 23-30.

6. Visionen einer deutschen Weltmode

Der Kern der deutschen Reformkleid-Bewegung implizierte in einer ersten Phase Aspekte der Hygiene und der Ästhetik und damit vor allem äußerlich formale Fragen für das neue Frauenkleid. In einer zweiten Phase ab etwa 1911/1912 verschob sich dieser Fokus zunehmend auf identitätsstiftende und politische Themen. Die Ausbildung einer neuen Mode-Identität berührte neben den Bereichen Emanzipation und Körperbewusstsein in den politisch erregten Zeiten des beginnenden 20. Jahrhunderts einen wachsenden Nationalstolz. Dieser bahnte sich mit der bereits beschriebenen Diffamierung des französischen Frauenideals seinen Weg und wird nachfolgend für das System Reformkleid genauer beleuchtet.

Dass Kleidung als Bedeutungsträger fungiert und Macht symbolisieren kann, belegen nicht zuletzt zahlreiche Kleiderordnungen vom Mittelalter bis zur französischen Revolution, die dem Bestreben nach sozialer Abgrenzung Ausdruck verliehen. Nachdem Mode über Jahrhunderte Schicht und Status nach außen getragen hatte, sollte sie nach 1789 vermehrt dazu dienen, die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Nationalität und deren Prestige zu illustrieren. 1915 schrieb der kurzzeitige Generalsekretär des Reichsverbands der Deutschen Mode-Industrie Norbert Stern in seinem Buch „Mode und Kultur“, das auch Emmy Schoch gelesen hatte: „Die Modeherrschaft wandelt gerne im Schatten der realen Machtherrschaft“.⁶¹² Er insinuierte damit einen Zusammenhang zwischen der jeweiligen politisch führenden Macht und deren Kontrolle über die sogenannte „Weltmode“.⁶¹³ Unter dem im Kontext der Reformkleid-Bewegung häufig vorkommenden Ideal einer Weltmode verstand man als Gegensatz zu regionaler Tracht eine Mode, die über nationale Grenzen hinweg Gefallen weckte und wegen dieses internationalen Charakters exportfähig war. Weiter resümierte Norbert Stern: „Die Mode ist ein feines politisches Reagens. Sie umschreibt, sie umgeht Worte und Handlungen, die in politisch erregten Zeiten unter scharfer Staatskontrolle stehen.“⁶¹⁴ Kleidung bot häufig für politische Vereine etwa durch Farbe oder Kopfbedeckung einen geheimen – zuweilen auch offenen – Zeichencode, der auf subtile und nonverbale Weise eine bestimmte Gesinnung bis hin zum Protest kundtat. Beispiele dafür sind im

⁶¹² STERN 1915b, S. 169. Stern hatte bereits mit seiner kurz zuvor erschienenen Flugschrift „Die Weltpolitik der Weltmode“ die Beliebtheit Frankreichs auf das politische Agieren der Pariser Schneider zurückgeführt (vgl. STERN 1915a).

⁶¹³ So hatte die spanische Mode Ende des 16. Jahrhunderts so lange Vorbild-Funktion, wie das spanische Königshaus herrschte und seine Mode drang in die Regionen vor, wo es militärische Erfolge vorweisen konnte. Ein weiteres Indiz für Sterns Theorie bildet ihm zufolge die schlichte Mode aus England, die mit der französischen Revolution die Ablösung des steifen Ancien Régime modisch und politisch anzeigen.

⁶¹⁴ STERN 1915b, S. 175.

Kontext der Französischen Revolution die Jakobiner und Sansculotten, deren Namen sich von ihrem Markenzeichen, den langen Hosen, ableitet sowie das von Jacques-Louis David 1794 im Auftrag des Konvents vorgeschlagene Nationalkostüm, das politische Gleichheit vermitteln sollte.⁶¹⁵

Kleidung wurde somit als Ausdruck nationaler und damit auch politischer Identität eine hohe Bedeutungsebene zugesprochen. Das Potenzial, mit stofflichen Mitteln eine auf den ersten Blick erkennbare soziale Einheit zu suggerieren, geriet immer wieder zum Beschäftigungsfeld einiger TheoretikerInnen im deutschsprachigen Raum. Die Argumentation stützte sich dabei über etwa 150 Jahre hinweg auf wiederkehrende Pfeiler: Stets ging es um die Unabhängigkeit von den Moden der Nachbarländer und einer damit verbundenen Abwertung ausländischer Ware. Dahinter steckte die Intention, die inländische Produktion und den selbständigen Handel zu stärken. Vor allem Kriege gaben als Völker spaltende Ereignisse den Anstoß zum Nachdenken über einen nationalen „Dresscode“, der für beide Geschlechter jeweils unterschiedlich stark verhandelt wurde. Die Idee eines auf die deutsche Frau zugeschnittenen Kleids erlangte mit dem aus dem Reformkleid entstandenen Ansätzen erstmals die notwendige Infrastruktur zur Realisierung.⁶¹⁶

Ab den 1930er Jahren wurde eine eigene Deutsche Modekultur im Kontext des Dritten Reichs erneut propagiert, die mit der „Arisierung“ zahlreicher jüdischer Betriebe den Höhepunkt erreichte.⁶¹⁷ Der dort kulminierende völkische Impetus hatte sich bereits bei VertreterInnen der frühen Reformkleid-Bewegung angebahnt. So waren zentrale Persönlichkeiten wie Heinrich Pudor oder Paul Schultze-Naumburg, deren Schriften eine „natürliche“ Frauenkleidung empfohlen, gleichzeitig Befürworter der Rassentheorie und des Antisemitismus.⁶¹⁸

⁶¹⁵ Vgl. DOGRAMACI 2011, S. 63-66.

⁶¹⁶ Die ReformerInnen hatten zwar eine Mode für die deutsche Frau gefordert, eine sogenannte Nationaltracht lehnten einige allerdings ab, wie die Schneiderin Hedwig Ucko in einem Vortrag vom 07.04.1915 betonte. Nicht nur aus wirtschaftlichen Gründen und aus Rücksicht auf Schneiderinnengewerbe, sondern auch zur Vermeidung von jeder Einseitigkeit stellten sie sich offiziell gegen eine starre Mode, befürworteten durch einige extreme VertreterInnen allerdings die Propaganda einer „deutschen Weltmode“ besonders in den Jahren 1914-1916.

⁶¹⁷ Zur Bekleidung im Nationalsozialismus siehe Kat. Ausst. Ratingen 2018 (= GOTTFRIED/SYRÉ 2018), zur Zerstörung der jüdischen Modeindustrie siehe KREMER 2013 und WESTPHAL 2019.

⁶¹⁸ Heinrich Pudors öffentliche antisemitische Haltung geht mit diversen Publikationen bis 1890 zurück. Laut eigener Aussage habe er dem Nationalsozialismus „den Weg bereitet“ (vgl. das Manuskript „Ausgleichende Gerechtigkeit“ von 1940, <<https://homepages.uni-tuebingen.de/gerd.simon/Pudor.pdf>> [zuletzt abgerufen am 28.06.2022]). Paul Schultze-Naumburg pflegte Kontakte zu Adolf Hitler und anderen Nationalsozialisten. 1928 veröffentlichte er sein Buch „Kunst und Rasse“, wurde 1929 Mitglied des nationalsozialistischen „Kampfbund für Deutsche Kultur“ und 1930 der NSDAP.

6.1 Vorläufer: „Nationaltracht“ und „Feyerkleid“ um 1800

Als einer der ersten schrieb 1778 der Schriftsteller Helferich Peter Sturz seine Gedanken über eine deutsche Nationaltracht nieder.⁶¹⁹ Mit der Reduktion der Staatsausgaben für verschwenderischen Luxus, insbesondere für Erzeugnisse aus dem Ausland, wurden ökonomische Aspekte als primäre Motivation laut. Zudem galt es, sich angepasst an „Klima, Lebensart und Körper“ und damit der nationalen Identität angemessen zu kleiden. Auffällig bei Artikeln zum Thema Nationaltracht in der Zeit zwischen 1790 und 1815 ist das Frankreich feindlich gesinnte Vokabular, das mit Worten wie „Knechtschaft“ und „Sklaverei“ hantierend⁶²⁰ eine ausbeuterische Modepraxis aus Paris suggerierte und sich mit der späteren Propaganda-Sprache der Reformerinnen um 1900 deckt. Obwohl unmittelbar vor Beginn der Befreiungskriege⁶²¹ in Modejournals immer häufiger Polemiken gegen französische Waren auftraten und das nationale Bewusstsein erstarkte, dominierten um 1800 weiterhin französische Modeberichte die Zeitschriften. Öffentliche Initiativen zur Schaffung einer eigenständigen deutschen Mode scheiterten deshalb an einer breiten Umsetzung.⁶²²

Bereits 1794 veröffentlichte eine Frau im *Journal des Luxus und der Moden* einen Entwurf für ein Ballkleid „aus deutscher Manufaktur“ und rief dazu auf, diesem Beispiel zu folgen.⁶²³ Sie wünschte sich nicht nur, dass „deutsche Frauen“ den fremden Moden entsagen, sondern dass sie die Moden selbst erfinden.⁶²⁴ Aufschlussreich ist hierbei der Verweis, dass die von einer „geistreichen“ Frau erfundene und selbst getragene Kleidung eindrucksvoller sei und mehr zur Nachahmung anregen werde als „die beste theoretische Abhandlung“ eines Gelehrten.⁶²⁵ Die Wirkungskraft eines von Frauenhand kreierten und von der Schöpferin getragenen Kleids wird hier bereits – wie später bei der Reformkleid-Bewegung – über die Theorien männlicher Köpfe gestellt. Bei dem 1794 vorgeschlagenen Taftkleid stand die Herkunft der Modeartikel

⁶¹⁹ STURZ 1778, o.S. Friedrich Justin Bertuch, Gründer des *Journal des Luxus und der Moden*, erörterte 1786 ebenso das Problem einer „deutschen Nationalkleidung“, allerdings ohne zu einem Ergebnis zu kommen.

⁶²⁰ Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, 1793/Februar, S. 107 sowie 1794/April, S. 240. Die Klage, dass das Französische die „deutsche“ Kultur und vor allem die Mode einverleibt habe, liest man bereits 1679 in der anonym verfassten Schrift „Deutsch-Frantzösischer Alamode-Teufel“. Im Laufe des 18. Jahrhunderts folgten weitere Artikel, die die französische Tracht als Bedrohung der „nordischen Volksgemeinschaft“ sah (GUENTHER 2013, S. 133).

⁶²¹ Gemeint sind die kriegerischen Auseinandersetzungen in Mitteleuropa von 1813 bis 1815, die die Vorherrschaft Napoleon Bonapartes beendeten.

⁶²² SCHNEIDER 2002, S. 35-36.

⁶²³ O.V.: „Moden-Neuigkeiten. Auszug eines Schreibens an die Herausgeber“, in: *Journal des Luxus und der Moden* 1794/4, S. 239-245.

⁶²⁴ Ebd., S. 241.

⁶²⁵ Ebd.

und Materialien aus heimischer Produktion im Vordergrund. Schnitt und Putz waren mit spitz zulaufendem Mieder und der schlichteren *Robe à l'Anglaise* noch vollkommen an den zeitgleich französischen Stil angelehnt. Blieben solche Vorschläge noch pure Theorie, folgten ab 1814/15 – nach dem Sieg über Napoleon – in selbständigen Schriften und Zeitungen erste detaillierte Vorschläge zu einer Nationaltracht. Die Terminologie für das gewünschte textile Konstrukt variierte zu diesem Zeitpunkt noch zwischen einer „deutschen Volks- bzw. Kleidertracht“ und dem „Ehrenkleid“ oder „Feierkleid“ wahlweise mit „altdeutschem“ Schnitt oder Stil.⁶²⁶ Die hierfür maßgeblichen Schriften von Friedrich Ludwig Jahn und Ernst Moritz Arndt konzentrierten sich zunächst auf das männliche Geschlecht,⁶²⁷ während eine „Frauen-Nationaltracht“ zwar als ebenso notwendig angesehen wurde, in ihrer Definition aber unschärfer blieb. Da die vorliegende Arbeit sich explizit mit Frauenkleidung auseinandersetzt, wird hier auf eine Beschreibung der von Jahn und Arndt vorgeschlagenen National-Herrentrachten verzichtet.⁶²⁸

In Arndts Ziel einer Befreiung des „deutschen Wesens und Geschmacks von französischer Herrschaft und Willkür“ besteht eine frappante Nähe zu der Argumentation der ReformerInnen ab 1900, auf die auch die Sozialpolitikerin Elisabeth Zillken 1914 begeistert aufmerksam machte.⁶²⁹ Hundert Jahre zuvor begann sich die Rhetorik durchzusetzen, dass Kleidung ein „äußeres Bekenntniß“⁶³⁰ sei und eine Nationaltracht die Gesinnung des Trägers und der Trägerin symbolisch verkörpern sollte. Auch in dieser Zeit erstmals öffentlich agierende Frauenvereine erachteten ihren Nationalstolz daher als unvereinbar mit der „herabwürdigenden Gesetzgebung der Mode eines Volkes“, das ihnen „unendliches Leid zugefügt hat“.⁶³¹ Der Leitsatz, dass militärische Feinde keine kulturellen Vorbilder mehr sein durften, wirkt archetypisch für Aussagen, die die Presse zu Beginn des Ersten Weltkriegs wiederholte: Deutschen Frauen sei es nicht

⁶²⁶ Vgl. dazu SCHNEIDER 2002, S. 8-9.

⁶²⁷ JAHN 1810/ARNDT 1814.

⁶²⁸ Siehe dazu SCHNEIDER 2002, S. 41-60. Maßgeblich hat die als „Altteutsch“ bezeichnete Tracht in Berlin und Frankfurt a.M. unter der männlichen Bevölkerung Verbreitung gefunden. Die altdeutsche Tracht wurde 1816 offizielle Tracht der Heidelberg Teutonen (Studenten), allerdings 1820 nach dem Attentat auf Hofrat Kotzebue wieder verboten, weil der Mörder C.L. Sand alt-deutsche Tracht trug, vgl. dazu DOGRAMACI 2011, S. 63-65.

⁶²⁹ ZILLKEN 1914, S. 171. Sie kommentierte Arndts Äußerungen folgendermaßen: „Man glaubt Deutsche Frauen und Männer von 1914 vor sich zu sehen, wenn man die kernige Schrift liest.“

⁶³⁰ WILLEMER 1814, S. 2. In einem Zeitungsartikel hob der Bankier Johann Jakob Willemer 1814 hervor: „Kleidung ist ein Bekenntniß, das mit dem Mund abgeleistet wird; [...] Tracht ist Sprache.“ Gewissermaßen stehen Aussagen wie diese als Vorreiter von Roland Barthes‘ Theorie, nach der Kleidung als Sprachrohr für eine (kulturelle) Identität fungiert.

⁶³¹ Journal des Luxus und der Moden 1794/4, S. 242-244.

würdig, die Sitten und das Äußere des Feindes nachzuahmen, während ihre Männer im Kampf ihr Blut vergießen.

Symptomatisch in Hinblick auf die geschlechtsspezifischen Mechanismen der späteren Reformkleid-Bewegung ist Arndts Aussage, dass Frauen sich ihre Kleidung bestenfalls selbst entwerfen sollten, besonders bei Schmuck und Zierrat „mag man ihnen die Freiheit lassen, welche man dem spielenden und zarten Geschlechte nicht nehmen darf“.⁶³² Diese Aufforderung setzte 1814 ein anonymer Frauenverein in die Tat um, indem er an den Schriftsteller Rudolf Zacharias Becker die kolorierte Tuschezeichnung eines „Ehrenkleids“ mit der Bitte um Veröffentlichung versandte. Auf der Zeichnung ist in Vorder- und Rückansicht ein schwarzes, bodenlanges Kleid im Empire-Stil mit Stehkragen und gepufften, geschlitzten Ärmeln⁶³³ abgebildet (Abb. 52). Becker folgte dem Veröffentlichungswunsch in der Schrift „Das deutsche Feierkleid zur Erinnerung des Einzugs der Deutschen in Paris am 31sten März 1814 eingeführt von deutschen Frauen“ und schlug darin als verabredeten Trage-Anlass für alle Frauen die Befreiungstage (31. März/18. Oktober) vor.⁶³⁴

Bei diesem von einem Frauenverein erdachten „Ehrenkleid“ wurden die zuvor so wichtige Herkunft und die Eigenschaften des Materials für willkürlich erklärt, während der „deutsche Schnitt“⁶³⁵ nun als feste Vorgabe in den Vordergrund trat und damit konzeptionell als Vorläufer des Reformkleids gesehen werden kann. Die fehlende Erläuterung des „Ehrenkleid“-Schnitts über die Zeichnung hinaus stellte sich als Hürde für die erwünschte, breite Nachahmung heraus. Dafür, so die Antwort anderer Frauenvereine, müssten auch die nicht in Vereinen organisierte Damen sich das „Feyerkleid“ zum Vorbild nehmen. Darin tritt die von den Kleid-ReformerInnen um 1900 oft wiederholte Erkenntnis zutage, dass nur die weibliche Bevölkerung als solidarische Gemeinschaft den finalen Schritt zur Entsaugung von der modischen Fremdherrschaft leisten konnte, andernfalls bliebe es bei der Theorie. Die Wiener Schriftstellerin Caroline Pichler sah 1815 die alles entscheidende Wirkkraft in Bezug auf eine Landestracht für deutsche Frauen hingegen noch beim Adel und der Kaiserin, die als sittliches Beispiel

⁶³² SCHNEIDER 2002, S. 52.

⁶³³ Während die Schlitzung in den Ärmeln als Referenz an die deutsche Renaissance bzw. Reformation gesehen werden kann, war die Reihung der Puffs (durch Umwinden mit Zierbändern) eine zeitgenössische Mode, bekannt als Marie- oder Mamelucken-Ärmel.

⁶³⁴ BECKER 1814, S. 19.

⁶³⁵ Ebd., S. 18. Zwar kommt in der Beschreibung einer „vom Unbequemen möglichst gesonderte[n] Tracht“ bereits der Wunsch nach mehr Schlichtheit zum Ausdruck, Elemente wie die stehende Halskrause (in Anlehnung an das 16. Jahrhundert) zeugen allerdings noch von Steifheit.

vorangehen und entsprechende Gesetze für alle anderen Stände vorschreiben sollte.⁶³⁶ Bezeichnenderweise schlug eine Zeitung 1896, als gerade die ersten theoretischen Vorschläge für das Reformkleid erfolgt waren, das „Königin-Luisen-Kleid“ zum geeigneten Vorbild für die neue Tracht vor.⁶³⁷ Die Königin von Preußen war Namenspatronin für das Empire-Kleid mit hoher Taille geworden, dessen französischer Ursprung verschleiert werden sollte und dessen Stil als zeitlos schön galt.

Indem in allen um 1814/15 erschienenen Aufsätzen zur weiblichen Nationaltracht nur vage Andeutungen zum äußeren Erscheinungsbild der Kleider gemacht wurden mit der Zuversicht, dass die Frauen für sich die richtige Form schon finden würden, scheiterten konkrete Umsetzungen. Eine Ausnahme bildet das „Costume Allemand“ überschriebene Modekupfer, das im November 1814 mit einer detaillierten Beschreibung in der Frankfurter Ausgabe des *Journal des Dames et des Modes* auftauchte.⁶³⁸ Dieses schwarze, knöchellange Kleid mit hoher Empiretaille, leicht ausgestelltem Rock und gebauschten Mamelucken-Ärmeln ähnelte dem „Ehrenkleid“ und wurde am Jahrestag der Leipziger Schlacht von 1813 (18. Oktober) offenbar von vielen Damen getragen, nachdem es die Damenschneiderei Lösslein in Frankfurt als Musterbeispiel angefertigt hatte. Wenige Tage später erschien in derselben Zeitschrift ein sehr ähnliches Modell mit geraden statt gepufften Ärmeln und der Angabe, dass dies von der Frankfurter Schneiderin Madame Ludwig erfunden und gefertigt worden sei.⁶³⁹ Damit hatten sich zumindest in Frankfurt die Frauen selbst, wie es der Wunsch von Arndt und Becker gewesen war, als Erfinderinnen, Produzentinnen und Trägerinnen in einer kurzen Phase zwischen 1814 und 1815 an der Nationaltracht beteiligt. Die finale äußere Erscheinung speziell dieses Kleidertypus war maßgeblich durch den Einfluss der anonym gebliebenen Frankfurter Frauen aus Beckers Schrift entstanden⁶⁴⁰ und beweist so die normative Wirkkraft der Formation Frauenverein in Bezug auf Mode.

Die anhaltend national-patriotische Gesinnung im Verlauf des 19. Jahrhunderts führte dazu, dass die ersten Vorschläge zu einer reformierten Kleidung ab 1900 teilweise zum Synonym einer „neudeutschen“ Kleidung beziehungsweise „neuen deutschen Tracht“

⁶³⁶ PICHLER 1815, S. 28-29. Mit der von Pichler erwähnten „Kaiserin Luise“ war entweder Marie-Louise von Österreich (1791-1847), wahrscheinlicher aber Maria Ludovika Beatrix (1787-1816), Gattin Franz I., gemeint. Offizielle Vorstöße der Kaiserin zur Kleidung sind nicht bekannt.

⁶³⁷ Vgl. N. FR. PR. 1896, S. 1.

⁶³⁸ *Journal des Dames et des Modes* 6.11.1814, (Costume Allemand, Gravure No. 45), S. 501, vgl. dazu SCHNEIDER 2002, S. 84-85. Das Frankfurter Periodikum erschien unter dem gleichen Titel wie das Pariser Modejournal mit teilweise kopierten Modekupfern, dazu weiterführend KLEINERT 1990.

⁶³⁹ *Journal des Dames et des Modes* 27.11.1814 (Costume Allemand, Gravure No. 48), S. 580, zitiert nach SCHNEIDER 2002, S. 86.

⁶⁴⁰ Vgl. SCHNEIDER 2002, S. 90.

wurden. So trug 1903 eine Hamburger Ausstellung nach Entwürfen Alfred Mohrbutters den Titel „Neudeutsche Frauentrachten“, mit dem man einen „dem Ursprung und dem Charakter der Kleidung“ entsprechenden Namen gefunden haben wollte.⁶⁴¹ Ebenso sprachen in Vorträgen Emmy Schoch und Emilie Cadenbach, Vorsitzende des Badischen Landesverbands für verbesserte Frauenkleidung, von einer „deutschen Neutracht“ oder vom „neudeutschen Kleid“.⁶⁴² Wegen des in Verruf geratenen Terminus Reformkleid suchte man nach neuen Benennungs-Möglichkeiten. Da die Bewegung aus „deutschem Geist geboren“ sei und das schlichte Kleid besonders dem deutschen Typus entsprach, eignete sich die Bezeichnung „neudeutsch“ nach Ansicht der Beteiligten besser. Der modische Eskapismus einer „altdeutschen“ Tracht⁶⁴³ hatte also eine neue Entwicklungsstufe mit Ausrichtung auf die Zukunft erreicht, die eine neue Ära deutscher Mode einläuten wollte.

6.2 Mode als Hoffnungsträger der deutschen Wirtschaft im Ersten Weltkrieg

Spätestens mit dem Ersten Weltkrieg erlangte die Mode den offiziellen Status als eminent wichtiger Wirtschaftsfaktor. Insbesondere die wachsende Konfektionsindustrie nach standardisierten Maßstäben hatte dazu beigetragen, dass Kleidung als ökonomisch seriöser Diskussionsgegenstand im Interesse des Staates galt und sich somit aus der allein der Frauenwelt zugeordneten, ephemeren Sphäre loslöste. Nicht nur eine wachsende Zahl von KünstlerInnen und KunstgewerblerInnen⁶⁴⁴, sondern auch immer mehr Soziologen und Volkswirte befassten sich in der Tradition Werner Sombarts mit der Frage, wie man Frankreichs Gewinne aus der Bekleidungsindustrie in die eigene Staatskasse transferieren könnte.⁶⁴⁵ So kam beispielsweise der Ökonom Johannes Schellwien bei seiner Analyse des Modebildungsprozesses und dessen Einfluss auf das Wirtschaftsleben schon 1912 zu dem Schluss, dass die Macht der Modebranche insgesamt als ein unentbehrliches, fortschrittlich wirkendes Element der Volkswirtschaft zu werten sei.⁶⁴⁶

⁶⁴¹ Vgl. o.V. („Zur Ausstellung ‚Neudeutsche Frauentrachten‘“) 1903, S. 1.

⁶⁴² SCHOCH 1909/CADENBACH 1916, S. 18. Cadenbach leitete als Vorsitzende des Badischen Landesverbands für verbesserte Frauenkleidung die Vereine Heidelberg, Karlsruhe, Pforzheim und Wertheim. Von der „neuen deutschen Tracht“ hatte Schoch bereits 1906 in einem Vortrag gesprochen.

⁶⁴³ Nostalgische Ausführungen zur deutschen Kunst und Kleiderpraxis des Mittelalters sowie des 16. und 17. Jahrhunderts finden sich besonders in Caroline Pichlers Schrift „Ueber eine Nationalkleidung für deutsche Frauen“ (PICHLER 1815). Hier beschreibt sie die ruhige Sorgfalt und den Fleiß der deutschen Vorfahren im Gegensatz zur Rastlosigkeit und Gewinnsucht ihrer ZeitgenossInnen.

⁶⁴⁴ Vgl. dazu *Deutsche Kunst und Dekoration*, Heft 35 der Jahre 1914/15 (S. 99-104), mit vier Aufsätzen und Zuschriften aus der *Frankfurter Zeitung* zur „Modefrage“.

⁶⁴⁵ STERN 1915 (S. 145) nannte für die Summe von 2 Milliarden Francs als jährlichen Reingewinn durch die Pariser Mode verschiedenen Quellen, u.a. die Textil-Fachzeitschrift *Der Konfektionär*.

⁶⁴⁶ SCHELLWIEN 1912, S. 12-13 und S. 31.

Diese aus volkswirtschaftlicher Perspektive analysierten Prozesse sind für den nahen- den Zerfall des Systems Reformkleid insofern von Belang, da sie neue, monetär be- stimmte Überlegungen einleiteten und so die bisher dominierenden emanzipatori- schen, gesundheitlichen und ästhetischen Aspekte sukzessive verdrängten. Seit 1909 machte Emmy Schoch in Vorträgen auf die Förderung der heimischen Bekleidungsindustrie aufmerksam, zu der ihr eigenes Unternehmen zählte.⁶⁴⁷ Mit ihr waren insge- samt 4,5 Millionen Menschen in der deutschen Mode-Industrie – bestehend aus Tex- tilindustrie, Bekleidungsgewerbe und Heimarbeit – beschäftigt.⁶⁴⁸

Die Propaganda einer deutschen Mode unterstützten Schriften wie die von Nobert Stern. Dessen 1915 erschienenes Werk „Mode und Kultur“ zählt zum literarischen Nachlass Emmy Schochs und beweist ihr Interesse an den darin ausgeführten wirt- schaftlichen, politischen und sozialen Überlegungen zum nationalen Modesystem. Dass Emilie Cadenbach Sterns Thesen auch in ihrem Vortrag zitierte, belegt die allge- meine Wirkkraft seines Buches im Kreis der ReformerInnen.⁶⁴⁹ Doch bereits vor der Lektüre Sterns definierte Emmy Schoch in einem Vortrag 1913 die Aufgabe der deut- schen Frau folgendermaßen:

„Die denkende Frau soll auch bei Anschaffung ihrer Kleidung der deutschen Industrie grö- ßeres Vertrauen entgegenbringen. Sie soll nicht dazu beitragen, daß jährlich Riesensum- men für Modeartikel ins Ausland geschickt werden, die von unserem deutschen Kunstge- werbe [...] nutzbringend verwertet werden könnten.“⁶⁵⁰

Mit dem neuen Bewusstsein für Kleidung als Kapitalquelle bemühte man sich umso stärker um ein optimiertes Konsumverhalten der Frau zur Unterstützung der deutschen Bekleidungsindustrie. Da die Frau ein so wichtiges wirtschaftliches Mittel in der Hand hatte, wurde die Stärkung ihrer eigenen Urteilskraft und damit die Entwicklung eines eigenständigen, vom Ausland unabhängigen Geschmacks wenig später auch von Stern zur „nationalen Pflicht“⁶⁵¹ erklärt. Was die Reformkleid-VertreterInnen bereits über ein Jahrzehnt aus zunächst emanzipatorischen Motiven gleichsam gepredigt hatten,

⁶⁴⁷ Emmy Schoch: „Die neue deutsche Frauentracht“, vorgetragen am Vortragsabend des Badischen Verband für Verbesserung Frauenkleidung am 22.10.1909. Auszüge davon sind zitiert im *Karlsruher Tagblatt* vom 26.10.1909, S. 9-10 bzw. in der *Badischen Presse* vom 25.10. 1909, S. 5.

⁶⁴⁸ Nach der Berufszählung vom 12.06.1907 belief sich die Zahl der Berufszugehörigen auf 1 904 818 in der Textilindustrie und 2 645 531 im Bekleidungsgewerbe, zitiert nach SCHELLWIEN 1912. Heimarbeiterinnen zählten zum wichtigen Fundament der wachsenden Konfektionsindustrie, indem sie saison- weise und kurzfristig eingesetzt werden konnten. Sie arbeiteten nicht in der Werkstatt des sog. Zwi- schenmeisters, sondern von zu Hause mit eigenen Nähmaschinen. Etwa zwei Drittel der ArbeiterInnen in der Damenkonfektion arbeiteten im ersten Jahrzehnt des 20. Jh. in Heimarbeit. Vgl. dazu auch „Die Heimarbeit in Berlin“ (Bericht der Handelskammer zu Berlin), Berlin 1906.

⁶⁴⁹ CADENBACH 1916, S. 4.

⁶⁵⁰ Emmy Schoch: „Über den Schmuck des Kleides“, Vortrag zusammengefasst in der *Badischen Presse* vom 08.04.1913, S. 2 und in NFFK 1913/5, S. XII.

⁶⁵¹ Ebd., S. 151.

nämlich die Rücksicht auf die Eigenart der (deutschen) Frau, wurde nun zu einer rein volkswirtschaftlich begründeten Prämisse.

Das Ziel der Reformkleid-Bewegung verengte sich also auf die Umlenkung der blinden Begeisterung für alles Fremde in der Mode hin zu einem Stolz auf die Leistungen der deutschen Bekleidungsbranche. Der Verband für Frauenkleidung und Frauenkultur entwickelte mit Kriegsausbruch neue Schwerpunkte, indem er seinen Namen zu Verband für Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur änderte und die Förderung der Herstellung und Verwendung deutscher Stoffe zur Priorität der neuen Satzung machte.⁶⁵² Zu dieser Umorientierung musste auch die signifikant wachsende Bevölkerungszahl und die damit einhergehende Konsumbereitschaft beigetragen haben, die eine Warenproduktion in größerem Umfang und mit einem passenden Wirtschaftssystem notwendig machte. So galt die Rückkehr zu einer auf jedes Individuum zugeschnittene und langanhaltende Mode als nicht mehr zeitgemäß. Die einstigen Bestrebungen der Reformkleid-AktivistInnen hatten einen negativen Beigeschmack bekommen, da gerade der Kerngedanke des Eigenkleids für die Masse undenkbar war. Die von den ReformerInnen geforderte Beständigkeit einer Tracht wurde zum Auslaufmodell. Die Erkenntnis, dass das Volk in der Realität kurzlebige, dafür aber moderne und günstigere Ware bevorzugte, verdrängte etwa Heinrich Pudors wiederholte Prämisse der Langlebigkeit von Mode und anderer Gebrauchsgegenstände.⁶⁵³

Die Verdienste der Reformkleid-Bewegung wurden als erste Schritte zu einer deutschen Mode zwar anerkannt, aber das Reformkleid selbst galt längst nicht mehr als Lösung. Aus industrieller Sicht hätte die Durchsetzung der auf das Nötigste reduzierten, schlichten Kleider kontraproduktiv auf den internationalen Charakter der gewünschten Weltmode gewirkt: entscheidende Wirtschaftsbereiche wie die Korsett-Industrie und die Fabrikation des aufwendigen Dekors wollte das Reformkleid ja gerade auflösen. Als der Verband für Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur sich bald nach Kriegsbeginn zur Mitarbeit an der Bewegung für eine Deutsche Mode anbot,

⁶⁵² WIRMINGHAUS 1916, S. 28. Reformschneiderinnen wie Mathilde Scheidt oder Hedwig Ucko und Lisbet Maas fügten ihren Ateliers den patriotischen Zusatz bei und nannten sich 1914 „Werkstätten für deutsche Frauenkleidung“. Der Nürnberger Ortsverein Deutsche Frauenkultur errichtete mitten im Krieg, im Juli 1917, den Laden „Deutsche Wertarbeit“, um dort erstklassige, kunstgewerbliche Ware vorzustellen und regionalen Künstlern einen Ausstellungsraum zu bieten (dazu RICHTER-WITTENFELD 2006, S. 315-316).

⁶⁵³ Vgl. BORGJUS/PUDOR 1909. Heinrich Pudor war Begründer und Wortführer des „Verbands für deutsche Qualitätsarbeit“ (gegr. 1910), in dessen Programmatik er Gegensatzpaare wie Handwerk-Warenhaus, Billigkeit-Solidität oder Oberflächlichkeit-Charakter einband, siehe hierzu auch PUDOR 1910/1911.

wurde er hochmütig zurückgewiesen, wie Margarete Pochhammer berichtete.⁶⁵⁴ Man hielt eine Mitwirkung sogar für gefährlich. Auf den Spott reagierend, betonte Klara Sander 1915 das ignorierte Potenzial der Bewegung:

„Hätte stattdessen die deutsche Modeindustrie sich damals der gesunden Gedanken bemächtigt, die in dem Reformkleid steckten, sie hätte etwas Großes daraus machen können. Wir hätten heute eine deutsche Mode, eine Verbindung von deutschem Wesen und von geschickter Bekleidungskunst. Wir ständen jetzt in Modedingen nicht da als die Lakaien des Volkes, das uns am glühendsten haßt.“⁶⁵⁵

Ab 1913/14 begannen einige TheoretikerInnen die bisherigen Versuche in Bezug auf eine Neuausrichtung in der deutschen Mode einer Problemanalyse zu unterziehen, um dieselben Fehler nicht zu wiederholen. Auch in der Verbandszeitschrift der Kleid-ReformerInnen manifestierte sich eine zunehmend diskursive Atmosphäre, in der das Für und Wider einer Deutschen Mode und vor allem die Frage nach dem konkreten Weg dorthin debattiert wurde.⁶⁵⁶ Bald kamen die entsprechenden ExpertInnen und Kunstschaffenden zu dem Resultat, dass in Deutschland die fehlende Zusammenarbeit aller am Modesystem beteiligten Parteien, insbesondere von Kunst und Industrie, das größte Manko bildete – ein Problem, das 1907 bereits Anna Muthesius formuliert hatte.⁶⁵⁷ So sollten sich idealerweise nicht nur alle großen deutschen Konfektionsfirmen zusammenschließen, um die Grundlinien der jeweiligen neuen Mode gemeinsam zu erarbeiten, sondern die Konfektionäre und Kaufleute auch mit den „Schneiderkünstlern“ Hand in Hand arbeiten, um „künstlerische Genialität“ zu gewährleisten.⁶⁵⁸ Indem zu diesem Zeitpunkt der Stellenwert und die Kompetenzen der kunstgewerblichen Schneiderei auch außerhalb der Reformkleid-Vereine Anerkennung fanden, kann hier ein Wendepunkt markiert werden. Nicht nur Emmy Schoch, die stets das Prädikat „deutsche Qualitätsarbeit“ betont hatte, benannte die „Höherentwicklung des Handwerks“ zugunsten des deutschen Marktes in einem Vortrag im Mai 1914 als oberstes Ziel, wolle man eine von Paris unabhängige Kleid-Industrie erreichen.⁶⁵⁹ Ebenso klang bei VertreterInnen der Magdeburger Kunstgewerbeschule wie Rudolf Bosselt und Else

⁶⁵⁴ POCHHAMMER 1916, S. 120. Mit der Bewegung einer Deutschen Mode ist wohl der vom Werkbund initiierte Reichsausschuss für deutsche Form gemeint. Pochhammer machte in diesem Aufsatz mit fremdenfeindlichen Andeutungen für die frühe Denunzierung des Reformkleids nicht zuletzt die Intervention der Engländerin Jeannie Watt verantwortlich.

⁶⁵⁵ SANDER 1915, S. 29.

⁶⁵⁶ Dazu beispielsweise KNITTEL 1915/LISCHNEWSKA 1915/POCHHAMMER 1916/WIRMINGHAUS 1916.

⁶⁵⁷ MUTHESIUS 1907, S. 213.

⁶⁵⁸ BÜRGEL 1913, S. 18. Ebenso der Ausspruch des Architekten Ernst Friedmann „Der Konfektionär muss zum Künstler, und der Künstler muss zum Konfektionär werden!“, in: FRIEDMANN 1914/15, S. 102.

⁶⁵⁹ Emmy Schoch: „Gewerbliche Ausbildung zum Schneiderinnenhandwerk“, Vortrag gehalten am 06.05.1914 in Karlsruhe, Auszüge paraphrasiert in *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1914/6, Mitteilungen S. VI-V.

Raydt wie auch bei dem Journalisten Fritz Stahl die Forderung an, den handwerklichen Beruf höher zu schätzen und die Mode an Kunstgewerbeschulen anzuschließen.⁶⁶⁰ Die Hoffnung lag in der dort ausgebildeten Generation junger KünstlerInnen, die dann in den Schneiderwerkstätten und Betrieben ihre künstlerischen Ideen verwirklichen und dafür jeglichen Freiraum erlangen sollten. Was Vertreter des Deutschen Werkbunds als innovative Ansätze für einen neuen Berufszweig definierten, hatte die Reformkleid-Bewegung mit der kunstgewerblichen Schneiderin bereits mehrere Jahre zuvor eingegrenzt und beworben.

Die Propaganda einer deutschen Weltmode im Wetteifer mit Paris zeigte Wirkung, indem sie sich auf immer weitere Kreise übertrug. 28 Wiener Modezeitschriften änderten ihren französischen Namen in einen deutschen und strichen das Wort „Paris“.⁶⁶¹ An dieser Stelle muss auf die staatliche Medienkontrolle und Zensur von Druckmedien als Kriegsführungs-Strategie verwiesen werden, die den Zweck hatte, Kriegseuphorie und Patriotismus aufrecht zu erhalten. Die Behauptung, die Erzeugnisse der deutschen Reformkleidung und der Wiener Werkstätte hätten der französischen Mode, insbesondere der von Poiret, die entscheidende Richtung gegeben, wiederholte sich sehr gezielt.⁶⁶² Der Appell zur Schaffung einer deutschen Mode-Industrie lässt sich auch in Modezeitschriften wie der *Eleganten Welt* feststellen, die bisher Paris ausnahmslos als Vorbild inszeniert hatte.

Die Kriegsjahre 1914 bis 1918 brachten die Modebranche trotz der Notzeiten und Einsparungen nie vollständig zum Erlahmen, im Gegenteil: Sie wurden gleich zu Beginn als günstiger Zeitpunkt für eine Neugestaltung und Selbständigkeit in Modefragen angesehen. Die intensive Debatte spielte sich allerdings eher in der Theorie ab, konnte doch die Mehrheit der Bevölkerung mit den Beschränkungen im Stoffverbrauch durch militärische Behörden nur bedingt am Modewechsel partizipieren.⁶⁶³ Die Modejournalistin Julie Elias benannte die Phase der Unerreichbarkeit Pariser Erzeugnisse im Einklang mit Rudolf Bosselt aber als „wichtige Zeit des Konsum-Stillstands, um eine

⁶⁶⁰ Über die jungen ModekünstlerInnen schreibt RAYDT 1917, S. 356-362. Else Raydt sieht die von ihr geleitete Fachklasse für Frauenkleidung in Magdeburg als beispielhaft für eine künstlerische Fortbildungsschule für Schneiderinnen und Künstlerinnen an.

⁶⁶¹ So wurde beispielsweise aus der *Chic Parisien* die *Wiener Modekunst*, aus der *Grand Luxe Parisien* die *Die vornehme Mode*, oder aus der *Toilettes Parisiennes* die *Wiener Modelle*.

⁶⁶² SCHOCH 1911, S. 21/CADENBACH 1916, S. 20. Ähnliches liest man bei STAHL 1915, S. 35: „Auch deutsche Bestrebungen sind nicht ohne Parallel in Paris geblieben. Ich spreche nicht von Poiret, der vom deutschen Künstler- und Eigenkleid sehr starke Anregungen bekommen hat, ja, dessen ganzer Erfolg so zu formulieren ist, daß er dieses Kleid weltmarktfähig gemacht und lanziert [sic!] hat. [...] Ich denke nur an allgemeine Dinge wie etwa die Beseitigung der übertriebenen Taillenschnürung, die so recht französisch war.“

⁶⁶³ Weiterführend zur Situation der Modeindustrie während des Ersten Weltkriegs siehe RASCHE 2014/HILLEKE 2019.

deutsche Mode in Reinkultur zu züchten“.⁶⁶⁴ Die ernsten, von Leid und Tod gezeichneten Jahre erleichterten eine offene Kritik an der „Frivolität“ und den „Unanständigkeiten“ der Pariser Mode der vergangenen Jahre und kamen der Argumentation der ReformerInnen entgegen. 1915 resümierte ein Artikel im *Kunstgewerbeblatt* bereits, das Straßenbild sei durch den Wegfall der Pariser Ideen nicht verarmt, die Frauenwelt sei ebenso elegant gekleidet wie früher und nahm damit vorweg, was die bereits erwähnte Karikatur des *Simplicissimus* (Abb. 50) wenig später zeichnerisch konstatierte.⁶⁶⁵ Die von der Reformkleid-Bewegung angestoßenen Diskussionen zu einer eigenständigen Mode hatten eine theoretische Grundlage für Debatten geschaffen, die nun die mediale Masse eroberte.

Die Auseinandersetzung mit einer deutschen Weltmode rief im August 1914 den Deutschen Werkbund auf den Plan. Das Branchenblatt *Der Konfektionär* ernannte den 1. August 1914, als der Werkbund in Berlin den „Reichsausschuss für deutsche Form“ gegründet hatte, zum „Geburtstag der deutschen Mode“.⁶⁶⁶ Vertreter des deutschen Kunstgewerbes und Inhaber großer deutscher Modehäuser hatten sich zusammengetan, um gemeinsam Kontakt in die Abnehmerkreise aufzunehmen und über ein ideales Modesystem zu diskutieren. Im März 1915 veranstaltete der kurz darauf umbenannte „Reichsausschuss für deutsche Modeindustrie“ die erste deutsche Modenschau unter dem Protektorat des kaiserlichen Ehepaars. Zu den wichtigsten Leitsätzen des Ausschusses gehörte die beratende Mitarbeit von KünstlerInnen bei der technischen Entwicklung von Kleidung und – wenn nötig – im Schneideratelier.⁶⁶⁷ Die Widersprüche, die zwischen den Idealen der Reformerinnen und des Werkbunds bereits in der kurz zuvor beendeten Kölner Werkbundausstellung aufgekommen waren, wiederholten sich. Der von Männern dominierte Verein setzte auf wirtschaftliche Erfolge, Vertreterinnen des Verbands für Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur wollten weiterhin auch den Umgang mit dem Frauenkörper bei den Grundsätzen für Deutsche Mode miteinbeziehen. So forderte Klara Sander die Berücksichtigung des körperlichen Wohlbefindens der Frauen und dass diese nicht erneut zu „Spekulationsobjekten der

⁶⁶⁴ ELIAS 1914, S. 2 / BOSSELT 1915.

⁶⁶⁵ Vgl. SEG MILLER 1915, S. 52. Tatsächlich hielt sich während der Kriegsjahre diese Form der modischen Ambiguität zwischen der sogenannten Kriegskrinoline und der aufgelockerten, praktischen Linie der Tailormades und Straßenkleider, hierzu HAASE 2014, S. 20. Am 29.02.1916 wandte sich der Verband der deutschen Frauenkleidung an das Kriegsministerium und forderte ein Verbot für die Herstellung und das Tragen von Röcken mit einer Saumweite von über drei Metern.

⁶⁶⁶ Vgl. *Konfektionär* vom 13.08.1914. 1915 trat der Werkbund dem am 20.06.1915 in Frankfurt a.M. gegründeten deutschen Modebund bei.

⁶⁶⁷ Die Leitsätze des „Ausschuss für deutsches Modeindustrie“ zählte Rudolf Bosselt (BOSSELT 1915, S. 15-16) auf. Wie schon bei der Nationaltracht mussten alle Bestandteile deutschen Ursprungs und Entwurfs sein und alle fremdländischen Bezeichnungen fortfallen.

Bekleidungsindustrie“ werden.⁶⁶⁸ Für den „Reichsausschuss für deutsche Modeindustrie“ hingegen galt die Prämisse, den internationalen Charakter der Mode aus wirtschaftlichen Gründen der Exportmöglichkeit zu erhalten und daher äußerlich nicht von den Pariser Mustern abzuweichen. Ähnliche Einwände zur endgültigen Loslösung von Frankreich ergaben sich von Geschäftsleuten in Industrie und Fabrikation. Diese wollten die alten Handelsbeziehungen nach dem Krieg gerne so schnell wie möglich wieder hergestellt wissen, um die Massenkonfektion zu sichern.

In den Jahren kurz vor und während des Ersten Weltkriegs hatte sich herauskristallisiert, dass die Vorstellungen von einigen Reformkleid-VertreterInnen einer Mode nach deutscher Eigenart nicht mit denen einer aus Deutschland gelenkten Weltmode übereinstimmten. Dahinter stecken grundsätzlich widersprüchliche Positionen von „individualkünstlerischer Unikatkultur“ und industrieller Typisierung im Design, die im sogenannten Werkbund-Streit kulminierten.⁶⁶⁹ Die Schwerpunkte von Kaufleuten und Industriellen mit dem Ziel einer massenhaften Vervielfältigung passten nicht in das Schema Eigenkleid. Klara Sander klagte in ihrer 1915 erschienenen Schrift „Die Mode im Spiegel des Krieges“ die „unpatriotische und unpolitische Denkweise“ der deutschen Modehäuser an, die sogar während des Krieges aus Gewinnsucht den Geschmack des Publikums verderben und der deutschen Mode passiven Widerstand leisten würden.⁶⁷⁰ Sobald nach dem Krieg der Weg nach Paris wieder offenstand, waren alle Bemühungen aus eigenen Kräften zu arbeiten von den Konfektionskreisen aufgegeben worden. Deutsche Konfektionäre kauften weit bis in die 1920er Jahre ihre Modelle weiterhin in Paris, um diese mit leichten Änderungen zu kopieren und mit dem Etikett „Deutsche Mode“ beziehungsweise „Berliner Mode“ zu versehen. Wenig erstaunlich ist es daher, dass 1922 die Kunstgewerblerin Lilly Reich resigniert feststellte, dass sich an der Abhängigkeit von Paris nichts geändert habe.⁶⁷¹

6.3 Emmy Schochs Bemühungen zur Etablierung eines „Deutschen Kleids“

Die Abneigung gegen das Reformkleid in seinem ursprünglichen Erscheinungsbild verstärkte sich im Laufe der Zeit und führte mit den Kriegsjahren, die gezwungenermaßen praktische Kleidung mit sich brachten, zu seinem Vergessen. Wenn überhaupt, so erinnerte man sich in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren „nur mit

⁶⁶⁸ SANDER 1914, S. 87-88.

⁶⁶⁹ Zum Werkbund-Streit zwischen Hermann Muthesius und Henry van de Velde siehe KURZ 2018, S. 113-128.

⁶⁷⁰ SANDER 1915, S. 21.

⁶⁷¹ REICH 1922, S. 7.

Grauen“⁶⁷² an die Reformkleidung als Relikt aus der vergangenen Epoche des Kaiserreichs. Auch die Idee des individuellen, aus der eigenen Fantasie geschöpften Eigenkleides galt als überflüssig, gewährleistete die Mode in der Weimarer Republik doch eine breite Formen-Auswahl zum Ausdruck der Persönlichkeit.⁶⁷³ Der Verband für Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur führte seine Zeitschrift bis 1935⁶⁷⁴ weiter und bemühte sich beispielweise 1921 bei einer „Kleiderschau des Erschwinglichen“ um weitere Anhängerinnen, konnte aber mit den vorgeführten Modellen den Preisen der Konfektion keine Konkurrenz machen.⁶⁷⁵

Auswirkungen bis in die 1930er Jahre hatte jedoch der von der Reformkleid-Bewegung getragene Wunsch einer von Paris unabhängigen, deutschen Frauenkleidung. Mit dem Beginn des Nationalsozialismus verdichtete sich Norbert Sterns 1915 formulierte Forderung „nationaler Pflicht“ eines eigenständigen Geschmacks zur „Ehrenpflicht“, nur noch deutsche Erzeugnisse am Körper zu tragen. Eine Deutsche Mode bedeutete nun erneut, wie beim Vorschlag für eine Nationaltracht 1794, ausschließlich deutsches Material zu verwenden, um die heimische Wirtschaft anzukurbeln und entsprechende Arbeitsplätze zu schaffen. Emmy Schoch gehörte zu denjenigen, die auch die Vision einer über das Material hinausgehenden deutschen Kleidkultur konstant beibehielten und eine Chance sahen, ihren vor dem Ersten Weltkrieg entwickelten Anschauungen neuen Boden zu geben. Am 3. März 1928 hatte sie Adolf Hitler zum ersten Mal in der Karlsruher Festhalle sprechen hören und kam so in Berührung mit seiner „Ideenwelt“, wie sie es ausdrückte.⁶⁷⁶ Das dort Gehörte verstärkte Emmy Schochs „Streben nach dem wirtschaftlichen zeitlos-modischen Volkskleid deutscher Prägung“⁶⁷⁷, dessen Ursprünge schon im Titel ihres 1913 herausgegeben Katalogs „Deutsche Typenkleider“ angedeutet scheinen. Hatte sie sich bereits in der ersten Phase ihrer geschäftlichen Tätigkeiten für eine optimierte Ausbildung im Schneiderinnenhandwerk engagiert, sah

⁶⁷² Im Zeitungsartikel über eine Ausstellung, o.V. („Puppen aus zehn Jahrhunderten. Eine Ausstellung handgewerblichen und kunstgewerblichen Könnens“) 1933, S. 9 wandte man sich „mit Grauen“ von der Reformkleidung ab, die laut VerfasserIn die Vielgestaltigkeit heimischer Trachten durch „öde Gleichmacherei“ ersetzen wollte. 1936 ist in der *Rundschau für die deutsche Damenschneiderei* bei der Erwähnung reformierter Kleidung abschätzig von einem „sackartigen Wandervogekittel“ die Rede.

⁶⁷³ Vgl. dazu BOMRHEIN 1926, S. 9.

⁶⁷⁴ Ab 1931 nannte verkürzte sich der Titel des Verbandes auf „Verband Deutsche Frauenkultur“. 1935 wurde der Verband in das Nationalsozialistische Frauenwerk zwangseingegliedert und aufgelöst (RITTER-WITTENFELD 2006, S. 6 bzw. S. 121-133).

⁶⁷⁵ Vgl. MEERSTEDT 1921, S. 3-4.

⁶⁷⁶ Brief Emmy Schoch an Theodor (?) Oelenheinz vom 22.06.1933, GLA KA 235/6181. Im Brief nannte Schoch das Jahr 1927, als sie Hitler in Karlsruhe sprechen hörte. Der erste offizielle von insgesamt drei Wahlkampfauftritten in Karlsruhe vor 3000 ZuhörerInnen mit einer Rede über „Tageskampf und Weltanschauung“ fand allerdings erst 1928 statt, hier könnte also eine zeitliche Verwechslung von Schoch vorliegen.

⁶⁷⁷ Ebd.

sie sich nun in der Verantwortung, eine neue Generation modischer „Führerinnen“ zu schulen und versuchte sich sowohl in Berlin als auch im heimischen Baden an der Realisierung dieses Plans.

Im Juni 1933 wurde in Berlin das deutsche Mode-Amt unter Mitwirkung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels mit Magda Goebbels als kurzzeitiger Ehrenvorsitzender gegründet.⁶⁷⁸ Laut dem späteren Vorsitzenden Herbert Tengelmann, einem Textilkaufmann und Mitbegründer der ADEFA⁶⁷⁹, war die Förderung aller modepolitischen Aufgaben bei der Schaffung und Gestaltung der Mode Gegenstand der Unternehmung. Dasselbe Ziel auf städtischer Ebene verfolgte das im Frühjahr 1934 gegründete und für zehn Jahre bestehende Frankfurter Mode-Amt.⁶⁸⁰ Das Berliner Mode-Amt wurde kurz nach seiner Gründung, im Oktober 1933, zum Mode-Institut. Es machte es sich zur Aufgabe, das Volk zu einer Kleid-Kultur mit Betonung auf der deutschen Textilindustrie zu erziehen, da man sich nicht weiter „charakterlos den diktatorischen Anordnungen internationaler Interessensgruppen fügen“ wollte.⁶⁸¹ Mit diesem übergeordneten Ziel kann das Mode-Institut der 1930er als Nachfolge-Organisation des 1914 vom Werkbund gegründeten „Reichsausschuss für deutsche Form“ gesehen werden.⁶⁸² So lässt sich in dem periodisch aufkommenden Wunsch einer Unabhängigkeit von ausländischer Mode eine zunehmende Institutionalisierung feststellen. Ungelöst blieb jedoch stets die Frage nach einheitlichen Richtlinien für eine deutschen Mode. Die Historikerin Irene Guenther, die zur Frauenmode im Dritten Reich geforscht hat, bezeichnet das Mode-Institut als „unique and fitting example of the proliferating contradictions and the numerous obstacles that beset the goal of creating a ‘German fashion’“.⁶⁸³

Bereits Mitte April hatte Emmy Schoch Rücksprache mit Vertretern des Innenministeriums und der Badischen Handwerkskammer gehalten, um über die organisatorische

⁶⁷⁸ WAGNER 1997, S. 84. Dazu auch KRAFT 2018, S. 97-98.

⁶⁷⁹ ADEFA steht für die Arbeitsgemeinschaft deutsch-arischer Fabrikanten der Bekleidungsindustrie, die im Mai 1933 gegründet worden war und wesentlich die „Arisierung“ der jüdischen Konfektion bestimmte, siehe dazu WESTPHAL 2019, S. 117-126.

⁶⁸⁰ Dazu JUNKER 1999/BURNICKI 2003. Geplant worden war das Frankfurter Mode-Amt von dem damaligen Oberbürgermeister Friedrich Krebs, der Frankfurt zur Stadt der deutschen Mode machen wollte. Zur Leiterin war Margarethe Klimt ernannt worden, die bereits in den 1920er Jahren die Modeklasse der Städelschule geleitet hatte. Insgesamt sind 350 Fotografien von Frankfurter Entwürfen, weitere Bilder von der Modeklasse und den Modeschauen, sowie Mappen und Broschüren erhalten.

⁶⁸¹ O.V. („Anerkennung für das ‚Deutsche Modeinstitut‘“) 1934, S. 18. Weiterführend zum deutschen Mode-Institut siehe WAGNER 1997, hier auch Abbildungen von Modellen des Mode-Instituts aus Modezeitschriften.

⁶⁸² Nach dem „Reichsausschuss für deutsche Modeindustrie“ bildeten sich noch weitere Nachfolge-Organisationen mit ähnlicher Zielsetzung, dazu zählt der „Verband der Damenmode und ihrer Industrie“ 1916.

⁶⁸³ GUENTHER 2004, S. 167.

Formgebung einer möglichen Mitarbeit beim Berliner Mode-Amt zu sprechen. Im Juni unterbreitete sie aufgrund ihrer Erfahrung Vorschläge zur Pflege und Förderung deutscher Modearbeit. Vier Briefe zwischen Juni und August 1933 an den Rechtsanwalt Oelenheinz als ersten Amtsleiter⁶⁸⁴ und an den Reichsinnenminister Wilhelm Frick dienten als Bewerbungsunterlagen. Fricks antimoderne Haltung in Kunst und Kultur und seine entsprechenden „Säuberungen“ moderner Kunstsammlungen dürften Schoch bekannt gewesen sein. Ihren Briefen fügte sie unter anderem die vom Landesgewerbeamt ausgestellte Anerkennung in der Lehrlingsausbildung, ihren Katalog „Deutsche Typenkleider“ und Artikel aus der *Neuen Frauenzeitschrift und Frauenkultur* als Anlagen bei, um ihr bisheriges Engagement zu demonstrieren. Ein persönlicher Kontakt vor Ort in Berlin könnte bei der ersten Modellvorführung des Mode-Amtes vom 17. bis 19. August 1933 in den Festsälen der Kroll-Oper zustande gekommen sein, bei der eines von Schochs Kleidern laut eigener Aussage unter den als besten anerkannten Modellen von insgesamt 150 Vorführenden war.⁶⁸⁵ Auf Antworten vonseiten der Berliner Mode-Amt-Leitung gibt es jedoch keine Hinweise. Den Erhalt des Briefs an den Reichsinnenminister Wilhelm Frick datierte das Innenministerium auf den 23. August 1933, also kurz nachdem Schoch bereits wieder abgefahren war. Unklar bleibt, ob hinter diesem verspäteten Erhalt ein absichtliches Ignorieren von Schochs Anliegen steckt. Dass ihre Bemühungen um eine Anstellung beim Mode-Amt keine Früchte trugen, kann auch mit den anfänglichen organisatorischen Differenzen der Institution und dem darauffolgenden Vorstandswechsel zusammenhängen.⁶⁸⁶ Ihre Anregungen verblieben wohl bei der im August zurückgetretenen Leitung und wurden nicht weiter beachtet. Dennoch bilden die Briefe des Sommers 1933 eine wichtige Quelle für das Vorhaben „Deutsche Weltmode“, nachdem die Quellenlage zum deutschen Mode-Institut im Vergleich zu der des Frankfurter Mode-Amtes dünn ist.⁶⁸⁷

⁶⁸⁴ Bei dem in Quellen nie mit Vornamen genannten Gründer des Mode-Amtes könnte es sich um den Rechtsanwalt Theodor Oelenheinz (1872-?) handeln, der laut seiner Personalakte des Bunds Nationalsozialistischer Deutscher Juristen (BNSDJ) in Karlsruhe geboren und zur Schule gegangen war. Schoch adressiert ihren ersten Brief nach Mannheim, wo Theodor Oelenheinz 1933 in Mannheim als Jurist tätig war (vgl. GLA KA 465c/722). Über ihn könnte sie in Karlsruhe von der Gründung des Amts erfahren haben.

⁶⁸⁵ Brief Emmy Schoch an Hans Adolf Böhler vom 19.11.1933, GLA KA 235/6181.

⁶⁸⁶ Schoch selbst sprach im November 1933 von einer Auflösung des Amtes, tatsächlich kam es aber bereits am 09.10.1933 zur Umstrukturierung zum „Deutschen Mode-Institut“ und weiteren Modell-Vorführungen in den Jahren 1934-1938 (für einige Abbildungen siehe WAGNER 1997). Ab 1938 berichtet eine Aktennotiz vom Versagen des Mode-Instituts, 1941 war es zur Auflösung bereit. Heute existiert ein „Deutsches Mode-Institut“, das Trends aus den Bereichen Mode „kommuniziert, recherchiert, analysiert“, <<https://www.deutschesmodeinstitut.de/dmi-1>> [zuletzt abgerufen am 22.11.2021].

⁶⁸⁷ Die meist zitierte Quelle bildete bislang eine kurze Aussage Magda Goebbels‘, die ihr persönliches Ziel des Mode-Amtes ausdrücken soll. Nachfolgende Erwähnungen zum Deutschen Mode-Institut in

Emmy Schoch stellte sich mit der Betonung ihres Werdegangs und ihrer Expertise in ihren Briefen aus dem Jahr 1933 als erfolgreiche Unternehmerin dar. Gleichzeitig lesen sie sich als Hilferuf, da Schoch im Mode-Amt wohl die letzte Chance sah, ihre seit der Reformkleid-Bewegung umkämpften Ziele über Karlsruhe hinaus offiziell umzusetzen. Ihre Ausführungen sind ein Zeugnis dafür, wie Hitler Hoffnungen auf eine neue soziale Ordnung schürte, die alle inneren und äußeren Lebensbereiche bis hin zur Kunst und Mode einbanden. Schochs diesbezügliche Zuversicht spiegelt sich in Äußerungen wie diesen wider:

„Wir haben alles in Deutschland, was man zum Modeschaffen braucht: die handwerkliche Besinnlichkeit, Geduld, den Fleiß, den Eifer, auch die Sinnenfreude und die Wärme. Wir haben den hochentwickelten Sinn für den organischen Aufbau, der uns im Bauwerk und im Kunstgewerbe schon Anerkennung auch im Ausland bringt. Hier liegen die gesunden Wurzeln deutscher schöpferischer Modearbeit. Nun braucht das Pflänzlein ‚deutsches Modeschaffen‘ Boden und Förderung und liebevolle Gärtner.“⁶⁸⁸

Auffällig ist, dass sich Emmy Schochs Argumentationslinie seit ihrem Engagement für die Reformkleid-Bewegung kaum verändert hat, nur dem nationalistischen Tenor verlieh sie nun mehr Gewicht. Noch 1933 verteidigte sie das verkannte „große Form-Erlebnis“ Reformkleid, mit dem Deutschland an die Stelle des „leer und sinnlos“ gewordenen Frauenkleides endlich Gewänder gesetzt hätte, die vom „reibewussten Frauenkörper“ ausgingen.⁶⁸⁹ Ein grundlegendes Problem sah Schoch in der Fokussierung auf Neuheiten in der Mode, während sie selbst die wirtschaftlichen Erfolgschancen in zeitbeständigen textilen Traditionen sah. Wenn sie vom „überhetzten Tempo“ und von „dem übertriebenen Gejage“ der Konfektionskopien schreibt und erneut eine dazu im Gegensatz stehende lange tragbare Mode beschwört, dringt die Reformzeit durch. Auch die Mode als Ursache des Geburtenrückgangs greift auf die stereotype Rhetorik aus den 1910er Jahren zurück, die sich mit der NS-Propaganda zusetzte, indem diese die Frau auf ihre biologische Funktion reduzierte. Statt des Korsetts veranlasste Schoch nun die „knabenhafte“ Silhouette der Weimarer Republik dafür zu plädieren, modische Formen für mütterliche Frauen zu finden. Ihre Kritik an der Mode der 1920er spiegelt sich auffällig in derjenigen von Agnes Gerlach (der Vorsitzenden des Verbandes Deutscher Frauenkultur) wider, die 1935 beklagte, dass die hüftschmalen, kneiengen Röcke die weibliche Körperform nicht berücksichtigten, sondern

Zeitschriften wie die *Rundschau für die Deutsche Damenschneiderei, Elegante Welt, Die schöne Frau* müssen wegen der Presselenkung kritisch betrachtet werden.

⁶⁸⁸ Brief Emmy Schoch an Theodor (?) Oelenheinz vom 22.06.1933, GLA KA 235/6181.

⁶⁸⁹ Brief Emmy Schoch an Theodor (?) Oelenheinz vom 13.07.1933, GLA KA 235/6181.

männliche nachahmten.⁶⁹⁰ Gerlach sah diese Entwicklung sogar als „fortpflanzungsfeindliche Entartung“ an, sodass sie die Mode für potenziell „volkszerstörend und raszesersetzend“ erklärte. Auch Emmy Schoch sprach in ihrem Brief an den Innenminister Frick davon, dass „Kleid und Mode mit dem Rasseproblem tief verbunden“ seien.⁶⁹¹ Das Frauen-Ideal der Nationalsozialisten sah wieder die Betonung von Weiblichkeit vor, assoziiert mit „Mütterlichkeit“ und Rundungen, wie auch Modelle und Begleittexte des Frankfurter Mode-Amts demonstrieren.⁶⁹² Es zeigt sich, dass einstige als emanzipativ geltende Bemühungen um die Befreiung des weiblichen Körpers vonseiten der Reformkleid-Bewegung wenig später in den Dienst der „Rassenhygiene“ gestellt wurden, um die Gebärfähigkeit als oberste Priorität der Frau zu instrumentalisieren.⁶⁹³

Nach ihrer Mithilfe beim Aufbau des Systems Reformkleid sah Emmy Schoch 1933 erneut die Möglichkeit zu einem Wendepunkt in der Mode. Die suggestive Kraft der NS-Propaganda mit Versprechungen eines volksnahen Staates nach Jahren der Krise, die Schoch etwa in Rundfunkreden rezipierte, schürte die eigene nationalsozialistische Gesinnung und ermutigte sie zur Kontaktierung der zuständigen Autoritäten in Berlin. Schochs Ehemann, Max Leimbach, war von 1930 bis 1939 NSDAP-Mitglied und begründete seinen Beitritt in seiner Entnazifizierungsakte später damit, dass die Partei die Hebung des Handwerks zugesichert hatte, die ihm als kaufmännischer Leiter der Emmy Schoch-Modewerkstätten ein Anliegen war.⁶⁹⁴ Emmy Schoch selbst war in den

⁶⁹⁰ GERLACH 1935, S. 635. Der Verband Deutscher Frauenkultur war 1928 aus dem Verband für deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur hervorgegangen.

⁶⁹¹ Brief Emmy Schoch an Wilhelm Frick vom 16.08.1933, BA Berlin, R 1501/126231, Bd. 1, 1063a.

⁶⁹² In Begleittexten zu den Frankfurter Modellen heißt es 1938: „Der weibliche Körper wird [...] in seiner blühenden Mütterlichkeit als schön erkannt. Die Aufgabe der Modeschaffenden ist es daher, Kleider zu entwickeln, die die Frauen nach dem Bild der jungen, der Mutterschaft verpflichteten Frau formen, die Rundungen zu unterstreichen [...].“, zitiert nach JUNKER 1999, S. 15 sowie ein Begleittext 1939: „Wiederum sind wir diesmal zu Zeugen [...] der vollen und gefüllten Form, die uns im Weiblichen zugleich das Mütterliche und die Geborgenheit weist. [...] Keine Zeit als gerade die unsere wird dafür besseres Verständnis aufbringen.“, zitiert aus BURNICKI 2003.

⁶⁹³ Die Thematik Rassen- und Volkshygiene waren bereits in NFFK 1910/1911 präsent: In Artikeln wie o.V. („Die Frau als Trägerin der Volksgesundheit“) 1910 und o.V. („Die Frau und die Rassenhygiene“) 1911 wird der Reformerin die Verantwortlichkeit zugesprochen, ein gesundes und starkes Volk zu schaffen. Eine Radikalisierung der Ansichten bzgl. der Neubewertung des Frauenkörpers wird zudem an den Schriften (und deren Neuauflagen während des dritten Reiches) von dem Frauenarzt Dr. Hermann Paull deutlich, der als Mitgliedskollege von Emmy Schoch im Karlsruher Verein für Verbesserung der Frauenkleidung anfangs als ärztlicher Beirat, von 1904 bis 1908 als erster Vorsitzender aktiv war. Ab 1899 entstanden beispielsweise über 50 Jahre hinweg mehrere Auflagen von Paulls „Die Frau“, das sich in Schochs literarischem Nachlass befand und 1934 sein dreibändiges Werk „Deutsche Rassenhygiene“.

⁶⁹⁴ Vgl. Entnazifizierungsakte Max Leimbach, Nummer 51/2/5946 (23.04.1946) GLA KA Abt. 465h, Nr. 8050. Als weiteren Grund für den Eintritt in die NSDAP nannte Leimbach in einem Brief an den Karlsruher Oberbürgermeister (18.10.1945) die Bekanntschaft mit dem badischen Kultur- und Justizminister Otto Wacker (1899-1940) der seinen Stammtisch mit Parteigenossen am Tisch Leimbachs in dessen Stammcafé fortsetzte und ihn wiederholt zum Eintritt in die Partei drängte. Nach eigener

Jahren 1938 und 1939 Mitglied in der NS-Frauenschaft⁶⁹⁵ und dementsprechend vermutlich bereits vorher Mitglied in einer anderen nationalsozialistischen Organisation, da eine solche politische Qualifikation ab 1936 Voraussetzung für einen Eintritt war. Schochs Meinung nach musste Deutschland seine Frauenwelt zu der äußerer Form erziehen, die dem Nationalsozialismus und den Bedürfnissen des deutschen Volkes gemäß sei.⁶⁹⁶ Mit ihrem Fokus auf die Produktionsseite der Mode konzipierte sie Stützpfiler für eine neue Mode-Elite in Deutschland. Im Brief vom 30. Juni 1933 zählte sie insgesamt 15 Aspekte auf, die zum Ziel einer selbständigen deutschen Modebranche beitragen sollten.⁶⁹⁷ Ihr Schwerpunkt lag dabei auf der Schulung des modeschöpferischen Nachwuchses. Ihre eigenen Werkstätten wollte sie mit „staatlich anerkannten Lehrwerkstätten für deutsche Kleidkultur“ verbinden, die Kurse für Lehrerinnen von Handarbeitsschulen sowie für Schneidermeisterinnen zum Zwecke der „Geistesbildung“ anbieten sollte. Für den Erfolg einer „modeschöpferischen Arbeit im nationalsozialistischen Geist“ war Schoch sogar bereit, die unmittelbare Arbeit mit Kundinnen in ihrem Atelier aufzugeben und sich ganz der Erziehung von Schülerinnen zu widmen. Den distributiven, propagandistischen Teil sah sie medienübergreifend einerseits in Ausstellungen und Modemessen, andererseits in Modafilmen und Rundfunk-Vorträgen für Laien und Fachkräfte mit dem altbekannten Ziel, alles Französische zu verbannen.

In Schochs Ausführungen wird ihre eigene, selbst diagnostizierte „radikale revolutionäre Einstellung“ spürbar, die sich in einem fanatischen Glauben an die Erziehung zum „organischen deutschen Kleid“ niederschlägt, als dessen Keimzelle sie sich betrachtete. Es kommt einem Omen gleich, dass das *Kölner Tagblatt* sie bereits 1911 als „Führerin für die deutsche Mode“ bezeichnete. Nach drei Wochen ohne Antwort vom deutschen Mode-Amt erhält man im letzten Brief an Oelenheinz den Eindruck, als wollte Emmy Schoch ihrer nationalsozialistischen Gesinnung Nachdruck verleihen. Sie zitierte Joseph Goebbels Rede zu einer traditionsgebundenen Revolution⁶⁹⁸ und

Aussage hatte Max Leimbach erst 1939 erfahren, dass er mütterlicherseits jüdischer Abstammung war und daraufhin seinen endgültigen, schon vorher erwogenen Austritt angezeigt.

⁶⁹⁵ Vgl. ebd., Brief an Städtisches Arbeitsamt 20.10.1945 und Emmy Schochs Meldebogen.

⁶⁹⁶ Meldebogen Emmy Schoch-Leimbach, datiert auf den 23.04.1946 (Nr. 5947), GLA KA 465 h/55458.

⁶⁹⁷ Brief Emmy Schoch an Theodor (?) Oelenheinz vom 30.06.1933, GLA KA 235/6181.

⁶⁹⁸ „Und noch ein wundervolles ist mir klar geworden durch ein Wort von Dr. Goebbels von der ‚Revolte 1918‘ und ‚Revolution 1933‘ = ‚Revolutionen bleiben traditionsgebunden.‘“ aus: Brief Emmy Schoch an Theodor (?) Oelenheinz vom 13.07.1933, GLA KA 235/6181. In der Rede zur Bücherverbrennung auf der Kundgebung der Deutschen Studentenschaft „wider den undeutschen Geist“ auf dem Berliner Opernplatz unterschied Goebbels zwischen der Revolution 1933, also der Machtübernahme der nationalsozialistischen Bewegung im Januar, und der „Revolte“ im November 1918. Zu den Reden von Goebbels siehe HEIBER 1971, S. 108-112.

eine Rede Hitlers, nach der sich jeder Mensch in den Dienst der nationalsozialistischen Idee stellen und diese Erziehung in der Praxis vorgenommen werden müsse.⁶⁹⁹ Wie andere AnhängerInnen sah Schoch in Hitlers Politik eine neue Chance für eine rein deutsche Kultur, die sich in der Kleidung widerspiegeln sollte.

Die ausgebliebene Reaktion aus Berlin veranlasste Emmy Schoch, sich am 19. November 1933 brieflich an einen neuen potenziellen Kooperationspartner zu wenden: Professor Hans Adolf Bühler, der in diesem Jahr mit dem Doppeldirektorat von Landeskunstschule (heute Akademie der Bildenden Künste) und Badischer Kunsthalle einen einflussreichen Posten in Karlsruhe innehatte. Die kulturpolitische Machtstellung Bühlers muss Schoch ebenso bewusst gewesen sein wie dessen radikal völkische, antisemitische Positionierung⁷⁰⁰, die sie für ihre Anliegen nutzte. Während sich das deutsche Mode-Institut ausschließlich auf industrielle oder wirtschaftliche Aspekte konzentrierte, feilte Schoch in Baden weiter an der Vision einer Modeschule, um maßgeblich auf dem Gebiet der „Erziehung“ mitzuwirken. Die Gesamtheit dieser „kleidlichen Gedankenwelt“⁷⁰¹ sollte für Schoch – wie es schon für die Mitarbeit in Berlin geplant war – bis in die Erziehung des Kleinkindes ausstrahlen.⁷⁰² In der Notwendigkeit ihres Plans wurde sie bestärkt, weil unter anderem der Bund Deutscher Mädel an sie herangetreten war und Mütter sie um die Schulung ihrer Töchter gebeten hatten. Damit führte sie ihre 1914 begonnene Unternehmung weiter, bei der sie durch die Angliederung einer Schule an ihre Werkstatt junge Frauen zu einem neuen Farben- und Formensinn qualifizieren wollte.⁷⁰³ Ihrer Vorstellung eines Modesystems liegt 1933 die Erkenntnis zugrunde, dass neben den Pfeilern Produktion (Fabrikation,

⁶⁹⁹ Schoch zitierte Hitler mit den folgenden Worten: „Die Form wird immer dann vergehen, wenn der Mensch nicht ihr lebendiger Träger geworden ist. Das deutsche Volk muß sich hunterprozentig [sic!] in den Dienst unserer Idee stellen. Es wird sich darum handeln, in den kommenden Monaten und Jahren unermüdlich immer wieder die Erziehung der Millionen Menschen vorzunehmen, damit sie hineinpassen in unseren Staat. Das wird aber nicht in der Theorie geschehen, sondern in der Schule der Praxis. Wir werden genau so zäh sein wie in den 14 Jahren hinter uns.“ Es handelt sich hierbei um Hitlers Rede beim SA-Treffen in Dortmund am 09.07.1933 vor 70.000 SA-Männern, die neben der Zitierung in *Der Führer* vermutlich im Rundfunk übertragen worden war. Dort benannte Hitler u.a. die für ihn zentralen Aufgaben der Zukunft, zu denen neben der Beseitigung der Arbeitslosigkeit auch die Erziehung des Volkes zum Nationalsozialismus gehörte. Für eine Zusammenfassung und Zitate der Rede siehe *Altonaer Nachrichten* vom 10.07.1933, S. 5.

⁷⁰⁰ Zu Bühlers Wirken in der Kunstszene im Nationalsozialismus, vor allem zur Entlassung eines großen Teils des Lehrkörpers an der Kunstabakademie und seiner „Schreckenskammerausstellung“, siehe SOLTANI 2016, S. 84-107.

⁷⁰¹ Brief Emmy Schoch an Hans Adolf Bühler vom 19.11.1933, GLA KA 235/6181.

⁷⁰² Die gewünschte Gesinnung wollte Schoch im Grundschulalter etwa durch den spielerischen Einsatz von Papierpuppen gepflegt wissen. Anregung dazu könnten 1908 der Kölner und der Stuttgarter Verein zur Verbesserung der Frauenkleidung gegeben haben. Diese hatten mehrere farbige Ausschneide-Bögen mit der Papierpuppe „Nelda“ und dazugehöriger reformierter Ober- und Unterbekleidung herausgegeben, um Kinder spielerisch an den korsettlosen Körper zu gewöhnen. Der Bilderbogen hatte sich scheinbar als hervorragendes „Agitationsmittel erwiesen“ (vgl. *Die neue Frauenkleidung* 1909/1, o.S.).

⁷⁰³ Vgl. Kap. 2.2.

Modellschöpfer, Handwerk), Distribution (Handel und Presse) und Rezeption (Kauf und Bestellung) auch „ein Großteil völkischer Kultur mit dem Wesen der Kleidung unlöslich verbunden ist“.⁷⁰⁴ Immer deutlicher ergab sich damit Schochs persönliche Hauptvoraussetzung für ihr deutsches Kleid-Modell: Die Bildung einer „Führerinnen-schicht“ im Modehandwerk.

Dem Brief an Bühler vom 29. November 1933 legte Schoch ein selbst erstelltes Schaubild bei, das grafisch anzeigt, wie die einzelnen Elemente ihres „Zukunftswerks“ miteinander in Beziehung zu setzen waren (Abb. 53). Ihre Badische Modemeisterschule sollte Arbeitsplätze schaffen, indem sie einen „innigen Kontakt und Kreislauf“ zwischen Industrie, Handwerk und Verbraucherschaft herstellte.⁷⁰⁵ In „Modell-Werkstätten“ sollte die Idee geboren werden, die dann in der Industrie in Form von Stoffdrucken und Besätzen ihre Umsetzung finden würde. Emmy Schochs Schaubild in dem Brief an Hans Adolf Bühler repräsentiert in seinem systemischen Ansatz den neuen Kern der „deutschen Mode“, wie die Nazi-Ideologie ihn einverleibt hatte: Der nationale Charakter sollte sich nicht mehr, wie bei den historischen Versuchen, allein durch Schnitt oder Besatz-Elemente aus heimischer Manufaktur auszeichnen. Vielmehr beruhte er auf dem ganzheitlichen „Leitgedanken von der Ausstrahlung heimischer und hochwertiger Modekultur“⁷⁰⁶ und involvierte so die Herstellung des Stoffes und Zierrats ebenso wie den Entwurf und die Anfertigung auf deutschem Boden. 1933 bestanden mit der Frankfurter „Meisterschule für Entwurfsschneiderei“ und der „Deutschen Meisterschule für Mode“ in München bereits zwei Institutionen,⁷⁰⁷ die den Vorstellungen von Emmy Schoch nahekamen. Statt wie das Berliner Mode-Institut nur theoretische Richtlinien zu kontrollieren, wurde ihnen dort tatsächlich Gestalt verliehen. Eine Notiz an Adolf Bühler deutet darauf hin, dass ein einstündiges Treffen zwischen ihm und Emmy Schoch zustande gekommen war, woraufhin Schoch ihm erneut Arbeitskopien zusandte. Den hier offenbar geäußerten Vorschlag, die geplante Modewerkstatt an die Textilabteilung der Landeskunstschule anzugliedern, legte Bühler im

⁷⁰⁴ Brief Emmy Schoch an Hans Adolf Bühler vom 19.11.1933, GLA KA 235/6181. Aussagen wie diese ähneln der Auffassung von Johannes Itten, der vier Jahre später anlässlich der Reichsausstellung der deutschen Textil- und Bekleidungswirtschaft in Berlin von der „naturgemäße[n] Menschenerziehung im Hinblick auf das textile Gebiet“ sprach, zitiert nach WESTPHAL 2019, S. 109. Westphal erkennt in den Worten Ittens völkischen Rassismus und die „stille, aber unmissverständliche Aufforderung an die Nationalsozialisten [...], diejenigen zu finden, die nicht der ‚arischen Art‘ entsprachen.“ In diesem Kontext offenbart sich eine Parallele zu der jeweils selbst zugewiesenen pädagogischen Rolle von Emmy Schoch und Johannes Itten. Beide transferierten die Charakter- und Körper-Ausbildung auf gestalterische Tätigkeiten und entwickelten so völkische Erziehungsmodelle.

⁷⁰⁵ Ebd.

⁷⁰⁶ SELIGO 1937, S. 26.

⁷⁰⁷ Dazu JUNKER 1999, S. 21-24.

Januar 1934 dem Badischen Kultusministerium vor.⁷⁰⁸ Aus zwei weiteren handschriftlichen Notizen, datiert auf den 10. und 20. Februar 1934, geht hervor, dass das Ministerium dem Gesuch einer Angliederung an die Kunstschule „wegen des stark gewerblichen Einschlags“ einer solchen Werkstatt nicht stattgab.⁷⁰⁹ Wenige Monate später gelang es Schoch mithilfe des Karlsruher Reichstatthalters und Gauleiters Robert Wagner und der Zustimmung anderer Institutionen, darunter der NS-Frauenschaft, ihre Modellwerkstätten eigenständig zu eröffnen.⁷¹⁰ Den Kontakt zu Robert Wagner könnte Schochs Ehemann hergestellt haben, der ihn über einen NSDAP-Stammtisch kannte. Ab 1935 gehörten die „Badischen Werkstätten und Modellschule für das deutsche Kleid“ zur Adresse von Schochs Unternehmen in der Herrenstraße 11. Für die Umsetzung ihrer „deutschen Kleidgesinnung“ in die Praxis hatte Schoch sich also in den nationalsozialistischen Dienst gestellt. Mit der Vorführung „eine[r] Weltmode deutscher Prägung“ in Heidelberg ist lediglich ein offizieller Auftritt in der zweijährigen Existenz von Schochs Modellschule nachverfolgbar.⁷¹¹ In Bezug auf die Produktion hatte sie die Ideale, die sie im Schaubild für Bühler entworfen hatte, in die Tat umgesetzt. Neben ihrem bereits bestehenden Atelier kümmerte sich Emmy Schoch um die Schulung von Modehandwerkerinnen, die dazu angehalten wurden, die benötigten Spitzen, Bänder oder Blumen aus deutschen Industrien und Manufakturen zu verwenden. Ein Pressebericht, der auch im von Wagner herausgegebenen badischen NS-Propagandaorgan *Der Führer* erschien, hob neben der Schwarzwälder Kunststickerei besonders die Neubelebung des badischen Blaudrucks hervor. Dabei handelt es sich um eine Handdrucktechnik für weiße Muster auf blauem Leinenstoff mit Ursprüngen im 18. Jahrhundert, die sich in die von Nazis forcierte Volkstümlichkeit einfügte. Auf einem Handzettel bewarb Schoch Dirndlkleider für Haus und Garten und legte damit bewusst den Akzent auf typisch deutsche Volkstracht. Diese wurde als stereotypes

⁷⁰⁸ Vgl. Brief Hans Adolf Bühler an das Kultusministerium vom 13.01.1934 (Aktenzeichen Nr. 1/1495, Abschrift in GLA KA 235/6181). Hier bezieht sich Bühler auf eine Unterredung mit dem damaligen Ministerialrat und Abteilungsleiter im Badischen Ministerium für Kultus und Unterricht Karl Ludwig Asal.

⁷⁰⁹ Anschließend sollte sich Otto Haupt, der im Dezember 1934 Bühler in seinem Posten ablöste, zu diesem Zeitpunkt aber noch Direktor der Pforzheimer Kunstgewerbeschule war, mit Emmy Schoch in Verbindung setzen. An dieser Stelle danke ich Eric Wychlacz vom Stadtarchiv Karlsruhe für die Unterstützung bei der Transkription der Kurrentschrift.

⁷¹⁰ Vgl. O.V. („Das deutsche Kleid!“) 1935, S. 6. Auch die Handwerks- und Handelskammer Karlsruhe, die Gaupropagandaleitung und das Gaukulturamt stimmten der Gründung zu.

⁷¹¹ Ebd. Die Veranstaltung wurde in vielen Zeitungen zur Bekanntmachung der Badischen Werkstätten genutzt. Derselbe kurze Bericht über die Kleiderschau in Heidelberg (beim Kameradschaftsabend des Landesverbandes der deutschen Presse), vorgeführt u.a. durch Schülerinnen der Heidelberger Frauenschulen, findet sich auch in Frauenbeilagen des *Karlsruher Tagblatts* (24.07.1935) und der *Badischen Presse* (01.08.1935) sowie im *Durlacher Tageblatt* (18.07.1935).

Modebild für Frauen zwar für die nationalsozialistische Propaganda instrumentalisiert, bildete aber nicht den realen Alltag ab, wie neuere Untersuchungen zeigen.⁷¹² 1936 kollaborierte Schoch mit einer Firma in Schwäbisch Hall, die mithilfe alter Schwarzwälder Modeln Textilien mit germanischen Runensymbolen bedruckte und damit völkische Ideologie verstofflichte.⁷¹³ Schoch fand in den Mustern „ursprüngliches Volksempfinden“ und ihren Wunsch nach „Zeitbeständigkeit“ verwirklicht.⁷¹⁴ 1938 verschwinden die Badischen Werkstätten allerdings wieder aus dem Adressbuch und scheinen so nach dem Umzug von Schochs Modeatelier in die Waldstraße aufgegeben worden zu sein.

Weil von den Modellen, die in den Badischen Werkstätten unter der Leitung Emmy Schochs gefertigt wurden, kein Bildmaterial erhalten ist, können hier weder nationalsozialistische Kleid-Ideale konkretisiert noch Spuren der Reformkleid-Gestaltung überprüft werden. Eine puristische Mode, die ganz nach Wunsch der ReformerInnen eine vermeintlich deutsche Wesensart widerspiegelte, hatte sich auch während des Nazi-Regimes nicht durchsetzen können. Um das Vorurteil der unmodischen deutschen Frau zu entkräften, spezialisierte sich das Frankfurter Mode-Amt bei Modeschauen im Ausland auf pompöse Abendroben mit meterlangen Schleppen. 1942, als der Bühnenbildner Benno von Arent zum „Reichsbeauftragten für Mode“ ernannt wurden war, kristallisierte sich endgültig die Richtung heraus, die innerhalb der Führungsriege um Goebbels bevorzugt wurde: Eine international wirkende Mode triumphierte über deutschübelnde Tendenzen.⁷¹⁵ Wie Uwe Westphal feststellt, hatte die Beschwörung einer Mode mit „arischer Wesensart“ im Nationalsozialismus niemals das Ziel, eine eigene Moderichtung zu beschreiben.⁷¹⁶ Sie diente allein der Verschärfung des Antisemitismus und der Vertreibung der Juden aus diesem Wirtschaftszweig.

6.4 „Fremder Geist“: Antisemitismus in der Mode und bei Emmy Schoch

Rassistisch-antisemitische Konzepte, die unter anderem über wirtschaftliche Interessengruppen vermittelt wurde, erlangten Ende des 19. Jahrhunderts einen festen Platz

⁷¹² Einen Überblick zum Forschungsstand des Themas Mode und Bekleidung im Nationalsozialismus bietet KRAFT 2018, S. 92-93. Zur „Mythisierung“ der Stereotypen siehe ebd., S. 123-143.

⁷¹³ Es handelt sich hier um die Verlagsdruckerei Christian Deutsch, deren Handdrucke in den 1930er Jahren auch die Nürnberger Werkstätte des Verbandes Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur hinzunahm. Laut RICHTER-WITTENFELD 2006 (S. 119) setzte sich der Verband seit 1923 für die Förderung alter Volkskunst auf textilem Gebiet ein, um deutsches Handwerk wiederzubeleben.

⁷¹⁴ SCHOCH 1936, o.S. Das Heft *Stoff und Kleid* aus dem Verlag Christian Deutsch (StA KA 8/ZGS/1000) enthält 29 Modellzeichnungen von Schochs Kleidern, inklusive Kinderkleidung.

⁷¹⁵ JUNKER 1999, S. 14. Von Arents Vorschläge wurden nie umgesetzt.

⁷¹⁶ WESTPHAL 2019, S. 109. Auch JUNKER 1999 (S. 13) bestätigt, dass bis zum Ende des 3. Reichs nie definiert worden war, was das Spezifikum einer nationalsozialistischen Frauenkleidung sei.

in der wilhelminischen Gesellschaft.⁷¹⁷ Im Bereich Mode fanden solche Ausführungen besonderes Gehör, da vornehmlich jüdische Unternehmen ab etwa 1840 für die auf Vorrat und für die breite Masse hergestellten Kleider von der Stange, also für Konfektionsmode, sorgten.⁷¹⁸ Die Redaktion der parteiamtlichen Zeitschrift *N.S. Frauenwarte* konnte mithilfe des Topos Mode das jüdische Feindbild für die Zielgruppe der Hausfrau relevant machen.⁷¹⁹ Uwe Westphal beschreibt in seiner Monografie „Modemetropole Berlin 1836–1939“ ausführlich, wie sich bereits seit dem Mittelalter eine lange Traditionslinie antijüdischer Haltung seitens christlicher Schneider nachzeichnen lässt, die Juden als Eindringlinge stigmatisierten.⁷²⁰ In die NS-Propaganda passte dieses Ziel der Eliminierung insofern, als man sich nicht nur von der „verjudeten Weltmode“ unabhängig machen, sondern gleich jegliche ausländische Kleid-Gestaltung „ausschalten“ wollte.⁷²¹ Dazu zählte auch die Abneigung gegen US-amerikanische Trends wie etwa den von Marlene Dietrich in Mode gebrachten Sacco-Anzug für die Frau – für Emmy Schoch ein Beispiel für einen Kleiderstil, der den Bedürfnissen des deutschen Volks nationalsozialistischer Prägung völlig widersprach.⁷²² Wie konsequent man dabei vorging, alles Fremde in der Mode auszumerzen, zeigen auch Bestrebungen zur Schaffung einer deutschen Fachsprache. 1933 sollten Stoffe nicht mehr ausländische Namen tragen, sondern treffende Bezeichnungen aus dem deutschen Sprachschatz erhalten.

Auffällig ist, dass sich seit 1914 viele Juden und Jüdinnen für die Schaffung einer deutschen Mode(kultur) engagierten. Dazu zählten unter anderen Norbert Stern⁷²³, die Malerin Mely Joseph⁷²⁴ sowie die Modejournalistinnen Julie Elias und Elsa Herzog. Letztere leitete noch 1932 auf der Rennbahn Grunewald eine Modenschau unter dem Motto „Deutsche Arbeit – deutsche Stoffe“.⁷²⁵ Als 1923 der Verband der deutschen Modeindustrie als Ausdruck von Patriotismus zum „Bojkott französischer

⁷¹⁷ KÖNIG/JULIEN 2019, S. 121.

⁷¹⁸ WESTPHAL 2019, S. 22.

⁷¹⁹ BENSON 2016, S. 279-280.

⁷²⁰ Ebd., S. 27-34. Dazu auch FRIEDRICH 2013.

⁷²¹ Vgl. SEMMELROTH 1933, S. 261.

⁷²² Brief Emmy Schoch an Theodor (?) Oelenheinz vom 13.07.1933, GLA KA 235/6181.

⁷²³ Obwohl Norbert (geb. Nathan) Stern 1916 zum Christentum konvertiert war, galt er als Jude. Am 21.06.1942 wurde er von München ins KZ Theresienstadt deportiert, überlebte und kehrte im Juni 1945 nach München zurück, wo er bis 1964 im jüdischen Altersheim in der Kaulbachstraße lebte.

⁷²⁴ Vgl. JOSEPH 1914/15, S. 99-101. Mely (Melanie Jeanette) Joseph (1886-1920) war Zionistin und ab 1907 bei der Wiener Werkstätte als Kunstgewerblerin tätig. Sie sah das deutsche und österreichische Kunstgewerbe als Ausgangspunkt für eine neue Mode. Für eine Kurzbiographie siehe MERKEL/SEIFRIED/BAUMSTARK 2021, S. 106-107 bzw. S. 229.

⁷²⁵ Zu dem Moderennen berichtete die *Sport im Bild* 1932/23, vgl. WAGNER 1997, S. 89. Elsa Herzog (1876-1964) floh 1939 aus Deutschland und emigrierte nach London, von wo sie ihre Tätigkeit als Moderedakteurin (auch für Berlin) wieder aufnahm.

Modewaren“ aufrief, zeigten auch die zahlreichen jüdischen Mitglieder ihre national-liberale Gesinnung, die allem voran in der Förderung der Wirtschaft und demokratischen Struktur der Weimarer Republik begründet lag.⁷²⁶ Auch bei der ersten Modellvorführung des Deutschen Mode-Amts im Jahr 1933 waren noch jüdische Modehäuser wie etwa die von Max Becker, Hermann Hoffmann und Hermann Gerson vertreten.⁷²⁷ Entgegen der Aussage Emmy Schochs, es sei eine „getarnte Beteiligung“ der jüdischen Modehäuser „geduldet“ worden,⁷²⁸ waren bei den in Zeitschriften veröffentlichten Modellen von der Modenschau die entsprechenden Namen transparent gekennzeichnet. Nachdem zu diesem Zeitpunkt etwa die Hälfte der Berliner Konfektionsbranche von jüdischen Unternehmen geführt wurde,⁷²⁹ wäre ein sofortiger Ausschluss wohl kaum organisierbar gewesen.

Wie konkret einzelne UnternehmerInnen zu Beginn der 1930er Jahre die gezielte Agitation gegen den „Konfektionsjuden“ für ihre eigenen Erfolge nutzen konnten, wird anhand von Emmy Schoch plastisch. Ihre Ziele erhalten mit dem Ende der Weimarer Republik neuen Aufschwung und kippen in die Radikalisierung einer antisemitischen Mode-Utopie. 1933 mündet Schochs Abneigung gegen die von Konfektionshäusern beworbenen engen und kurzen Kleider der 1920er in die Abneigung gegenüber denjenigen, die sie erfolgreich verkaufen. Die Konfektion mit dem Prinzip der Nachahmung von Pariser Luxusmodellen empfand sie als „unehrlich“ und beschrieb in ihren Briefen an das deutsche Mode-Amt pathetisch die von ihr beobachtete Problematik:

„Bei uns in Deutschland hat fast nur der Jude die Mode in der Hand. Seit vielen Jahren ist sie mehr und mehr ihm dienstbar und bis ins kleinste Dorf dringt mit jener Sorte Fertigkleider, die in nachgeahmten Luxusformen einer anderen Lebensphäre angehören, ein fremder Geist. Es gibt eine kleidliche Verführung zur Unauf rechtigkeit und Kleider, die ein Menschenkind bestimmen können Dinge zu tun, an die sein Herz nicht dächte.“⁷³⁰

Auch in den Briefen an Professor Böhler beklagte sie den Zustand des Damen-Schneidereihandwerkes, das „entsetzlich danieder[liege]“, weil der händlerische Vorgang fast ausschließlich in jüdischen Händen liege. Während der gesamten Phase der Weimarer Republik hätten jüdische Händler laut Emmy Schoch mit der Konfektionsindustrie auf der Grundlage der Auslandskopie und der Heimarbeit das Handwerk zur Arbeitslosigkeit geführt. Dabei stigmatisierte sie nicht nur die jüdische

⁷²⁶ Siehe dazu WESTPHAL 2019, S. 91-92. Der Boykott war nicht von langer Dauer, nach der Unterzeichnung des Dawes-Plans 1924 nahmen Berliner Konfektionäre ihre Reisen zu Pariser Modeschauen wieder auf.

⁷²⁷ Vgl. LOSCHEK 2013, S. 104. Gersons Beteiligung beweist eine Fotografie eines Abendkleids unter Angabe des Schöpfers in der *Eleganten Welt* 1933/19, S. 9, vgl. WAGNER 1997, S. 86.

⁷²⁸ Brief Emmy Schoch an Hans Adolf Böhler vom 19.11.1933, GLA KA 235/6181.

⁷²⁹ WESTPHAL 2019, S. 92.

⁷³⁰ Brief Emmy Schoch an Theodor (?) Oelenheinz vom 30.06.1933, GLA KA 235/6181.

Geschäftspraxis der Gegenwart als arglistig, sondern erklärte zusätzlich die „jüdische Presse“ für mitschuldig daran, dass Jahre zuvor das wirtschaftliche Potenzial der Reformkleidung nicht erkannt worden war. Diese soll die Bewegung totgeschwiegen oder lächerlich gemacht haben, „da sie die internationalen modehändlerischen Interessen gefährden konnte“.⁷³¹ Diese Auffassung gab auch Hans Adolf Bühler an das badi-sche Kultusministerium weiter, als er Emmy Schochs Gesuch bezüglich der Mode-schule vorlegte: An der Lösung der Frauenkleidung aus französischer Bevormundung habe bereits seit vielen Jahren die deutsche Reformkleidung gearbeitet, doch sei jeder Erfolg durch die Geschäftspraktiken der großen jüdischen Modehäuser vereitelt wor-den.⁷³²

Wie bereits in Kapitel 4.2 erwähnt, wohnten und arbeiteten Emmy Schoch und ihr Ehemann Max Leimbach 26 Jahre lang in den Häusern der Herrenstraße 11 und 13, die jeweils bis 1938 im Besitz der jüdischen Familie Ettlinger waren.⁷³³ Da in der Her-renstraße 14 das israelitische Gemeindehaus stand, befanden sich die Werkstätten in direkter Nachbarschaft zu einigen jüdischen Geschäften und HändlerInnen. Im Erdge-schoss des damaligen Wohnhauses des Paars Schoch-Leimbach, direkt neben ihren eigenen Werkstätten, hatte außerdem 1913 ein Damenputzgeschäft eröffnet, das von der Jüdin Sofie Weinheimer mit drei Mitarbeiterinnen geführt wurde. Im Oktober 1933 eröffnete Emmy Schoch in denselben Räumlichkeiten zusätzlich zu ihren Werkstätten ihr sogenanntes „Kugellädchen“ als zur Straße ausgerichtete Verkaufsstelle.⁷³⁴ Ab die-sem Zeitpunkt sind Weinheimers Damenputzgeschäft und Schochs Modewerkstätten gemeinsam im Parterre der Herrenstraße 13 verzeichnet. Zwar ist der Laden von Sofie Weinheimer bis zu seiner Aufgabe 1937 im Karlsruher Adressbuch zu finden, das Ge-schäft soll aber bereits im Jahr 1933 zurückgegangen sein.⁷³⁵ Ob Emmy Schochs

⁷³¹ Brief Emmy Schoch an Theodor (?) Oelenheinz vom 13.07.1933, GLA KA 235/6181.

⁷³² Brief Hans Adolf Bühler an das Kultusministerium vom 13.01.1934 (Aktenzeichen Nr. 1/1495, Ab-schrift in GLA KA 235/6181).

⁷³³ Das Mietverhältnis bezeichnete Max Leimbach innerhalb eines Schreibens zu seinem Vorstellungs-verfahren im Zuge der Entnazifizierung 1945 als „überaus angenehm“ (vgl. Nachtrag zum Schreiben an den Oberbürgermeister vom 20.10.1945, in: GLA KA 235/6181). Wie die Zeitung *Der Führer*, Hauptorgan der NSDAP Gau Baden, am 01.06.1938 berichtet, übernahm die Montangesellschaft Saar Mannheim die Eisenhandlungsunternehmen Ettlinger und „entzog sie jüdischen Einflusses“. Auch die Einbußen des Modewaren-Geschäfts der Brüder Ettlinger in der Kaiserstraße zwangen sie dazu, das Ge-schäft 1936 zu verkaufen, vgl. GLA KA 480/8589 (1-3).

⁷³⁴ Mitteilung zur Eröffnung in der *Badische Presse* vom 21.10.1933, S. 3. Der Begriff „Kugellädchen“ kann durch keine weiteren Quellen genauer erklärt werden. Aus einem Werbeblatt ist zu entnehmen, dass dort Kleiderstoffe, Schals, Schürzen, Knöpfe und Handtaschen verkauft wurden.

⁷³⁵ Vgl. Biografie der Geschwister Weinheimer im „Gedenkbuch für die Karlsruher Juden“, nach Quel-len aus dem Karlsruher Stadtarchiv und Generallandesarchiv, <<https://gedenkbuch.karlsruhe.de/namen/4693>> [07.09.2022]. Ab 1938 ist in der Herrenstraße statt Weinheimers Geschäft ein Schuhhaus verzeichnet. Sofie Weinheimer und ihre Schwester Frieda wurden am 12.08.1942 nach Auschwitz de-portiert, wo sie sehr wahrscheinlich direkt bei der Ankunft ermordet wurden.

feindselige Haltung gegenüber dem jüdischen Handel sich auf die Konfektionsbranche beschränkte oder auch auf kleinere Unternehmen wie das von Sofie Weinheimer erstreckte, ist nicht nachweisbar. Im Zusammenschluss mit der allgemeinen Propaganda gegen jüdische Geschäfte, die in Baden durch die Zeitung *Der Führer* eine noch größere Breitenwirkung erhielt, trug der von Emmy Schoch zeitgleich und in denselben Räumlichkeiten „arisch“ geführte Laden sicherlich zum Niedergang von Weinheimers Damenputzgeschäft bei. In ihrer Anzeige zur Eröffnung des „Kugellädchen“ betonte Schoch ganz explizit: „Wenn Sie zeitbeständige Qualität und handwerkliche deutsche Wertarbeit in geschmackvoller Form suchen, kommen Sie bitte zu mir.“⁷³⁶ Wie in Sofie Weinheimers Wiedergutmachungsakte zu lesen ist, wurde sie „durch nationalsozialistische Gewaltmassen aus Gründen der Rasse verfolgt und hat hierdurch Schaden in ihrem beruflichen Fortkommen erlitten“.⁷³⁷ Damit teilte Sofie Weinheimer dasselbe Schicksal wie einige andere Karlsruher Damenputz- und Konfektionsgeschäfte, beispielsweise das von Helene Goldstein oder Recha Wertheimer.⁷³⁸ Im April 1933 erreichte der allgemeine Boykott gegen jüdische Geschäfte seinen ersten Höhepunkt und führte schließlich zur Vernichtung der jüdischen Konfektionsbranche. In Karlsruhe war es bereits am 13. März 1933 zu antisemitischen Ausschreitungen gekommen, 18 Tage später folgte der koordinierte Boykott jüdischer Geschäfte, Rechtsanwälte und Ärzte.⁷³⁹

Den judenfeindlichen Äußerungen gegenüber steht Schochs eigene, fragwürdige Einordnung in ihrem Meldebogen von 1946 als „Entlastete“, die per Gesetz diejenigen umfasste, die „aktiv Widerstand gegen die nationalsozialistische Gewaltherrschaft“ leisteten.⁷⁴⁰ Max Leimbach berichtete im Zuge seines Entnazifizierungsverfahrens von einer großen Anzahl jüdischer Kundinnen, von denen mehrere „privaten

⁷³⁶ Vgl. Anzeige in der *Badischen Presse* vom 21.10.1933, S. 6.

⁷³⁷ Vgl. GLA KA 480/33907 / 1-2.

⁷³⁸ Für ein Verzeichnis jüdischer Unternehmen in Karlsruhe im Nationalsozialismus siehe Tabelle 3 in WOTTGE 2020, S. 322-355. Die Wiedergutmachungsakten jüdische Modebetriebe in Karlsruhe sind im Bestand GLA KA 480 versammelt. Die weiblichen Mitglieder der Familie Traub und Goldstein (mit Schwestern Rosa und Berta Traub) betrieben in der Hebelstr. 23 eine der angesehensten und größten Karlsruher Damenschneidereien und beschäftigten vor 1933 ca. 50 Angestellte. Im Februar 1933 kam es durch die SA zu erheblichen Boykott-Schäden und zur Geschäftsaufgabe 1938, vgl. GLA KA 480 Nr. 8957 (1-4). Weiterführend dazu auch WERNER 1990.

⁷³⁹ BRÄUNCHE 2021, S. 35. Im Stadtarchiv Karlsruhe befindet sich eine Fotografie vom Boykott in der Herrenstraße mit Blick auf die Hausnummern 9 und 11, also direkt neben Schochs Geschäftsladen (StA KA 8/Alben 5/22a).

⁷⁴⁰ Meldebogen Emmy Leimbach vom 23.04.1946 (GLA KA 465 h/55308). Vgl. hierzu Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus vom 05.03.1946, Art. 4. Zur Beurteilung der Verantwortlichkeit wurden fünf Gruppen gebildet, die von „Hauptschuldigen“ (Gruppe 1) bis „Entlastete“ (Gruppe 5) reichte, womit der aktive Widerstand von NSDAP-Mitgliedern gemeint war. Die Behörden gruppierten Schoch und ihren Ehemann schließlich zu den „Minderbelasteten“ (Gruppe 3).

gesellschaftlichen Verkehr“ besonders mit Emmy Schoch gesucht hätten und dass der Betrieb bis 1941 trotz Verbot für jüdische Kundinnen gearbeitet hätte.⁷⁴¹ Auch wenn keine explizit antisemitischen Handlungen beim Ehepaar Schoch-Leimbach festgestellt werden können, beweisen die oben genannten Zitate jedoch, dass sie sich zugunsten ihres Geschäfts mit der nationalsozialistischen Propaganda identifizierten und öffentlich damit konform zeigten. Erst durch den Kontakt zu Robert Wagner, der in Baden und im Elsass maßgeblich verantwortlich für Massendeportationen war, hatte Schoch schließlich ihre Modellwerkstätten eröffnen können. Max Leimbach pflegte in den Jahren 1929/30 durch die im Betrieb Schoch angestellte Volontärin und späteren Ehefrau des nationalsozialistischen Kulturministers Otto Wacker Kontakte zu weiteren hohen Beamten der NSDAP.⁷⁴² Nicht jüdische Betriebe profitierten davon, dass zahlreiche jüdische Betriebe geschlossen waren und konnten sich so teilweise selbst über die Kriegsjahre halten. Dass dies auch für Emmy Schochs Geschäft gilt, zeigt sich daran, dass sich das betriebliche Einkommen des Ehepaars Schoch-Leimbach zwischen 1938 und 1943 mehr als verdoppelte.⁷⁴³ Während des Kriegs ruhte der Betrieb lediglich 1945 für drei Wochen.

⁷⁴¹ Vgl. Unterlagen Denaz. F252/Leimbach, in: GLA KA Abt. 465h/8050: Max Leimbachs „Nachtrag zum Schreiben an den Herrn Oberbürgermeister der Stadt Karlsruhe in Sachen ‚Vorstellungsverfahren‘ vom 20. Okt. 1945“ sowie „Zeugnisse aus der Gefolgschaft“ vom 02.02.1946, unterschrieben von den MitarbeiterInnen Edmund Weiler, Anna Egeler, Julchen Hurle und Hedwig Ehrmann.

⁷⁴² Vgl. ebd. Max Leimbach schilderte 1945, wie er in der Konditorei Nagel mit dem badischen NSDAP-Stammtisch in Kontakt kam, der ihn vom Partei-Eintritt überzeugte. Maßgeblich soll hier Robert Wagner Druck ausgeübt haben, der 1933 zum Reichsstatthalter von Baden ernannt wurde.

⁷⁴³ Die Auflistung des jährlichen Einkommens von Max Leimbach als kaufmännischer Leiter des Betriebs zeigt einen Anstieg von 5463 Mark im Jahr 1939 auf 10.554 Mark im Jahr 1945. Vgl. dazu den von Max Leimbach ausgefüllten Fragebogen des „Military Government of Germany“ (GLA KA 235/6181).

7. Das (un)mittelbare „Nachleben“ des Reformkleids

Die Überlegungen des Kulturwissenschaftlers Aby Warburg (1866–1929) zu Kunst, Geschichte und Zeit, seine Gedanken zur Wiederkehr der Formen bereicherten die Kunstgeschichte um neue Denkmodelle. Warburgs Untersuchungen widmeten sich seit seiner Dissertation über Botticelli wiederholt dem „Nachleben“ antiker Bildformen in europäischen Kulturen, dabei insbesondere der Gebärdensprache und Darstellung von Affekten, die er unter dem Begriff „Pathosformel“ subsumierte. Begriffe wie diese prägte er vor allem mit seinem (unvollendeten) „Mnemosyne-Atlas“ aus den Jahren 1924 bis 1929, der mithilfe fotografischer Reproduktionen die motivische Kontinuität von Kunstwerken auf 63 thematisch geordneten Tafeln demonstrierte. Laut dem Kunsthistoriker und Philosophen Georges Didi-Huberman öffnet das „Nachleben“ als Forschungsgegenstand die Geschichte, desorientiert und „anachronisiert“ sie aber zugleich.⁷⁴⁴ Mit dieser These kann Warburgs Konzept gerade für die Modesgeschichte erhelltend wirken, kennt diese doch kaum starre linear-historische Konzepte, sondern besteht aus teils aufsehenerregenden, teils unbemerkten „Comebacks“ und „Revivals“. Wie 1871 Edward Tylor für die Anthropologie und Warburg wenig später für die europäische Kunstgeschichte feststellten, ist das Fortdauern und Wiederaufleben von Vorstellungen und Praktiken eine wesentliche Triebfeder für die Entwicklung von Kultur(en).⁷⁴⁵ Ausgehend von dieser Erkenntnis soll im Folgenden anhand einiger Beispiele das Nachleben der Reformkleid-Ideale im Sinne eines Weiterlebens ihrer frühen Grundmotive dargelegt werden.

Wenn Warburg bereits in seiner Dissertation mit dem Terminus „bewegtes Beiwerk“ auf die Modesprache verwies,⁷⁴⁶ sich später auf das bewegte Gewand von weiblichen Gestalten fokussierte und schließlich Gebrauchsgegenstände und Schmuck in seinen Atlas einband, ist die Übertragung seines Forschungsprinzips auf die Mode- und Kostümgeschichte evident. Nicht zuletzt lag für Warburg ein spezielles Erkenntnisinteresse in der lebhaften Bewegung der „Nympha“ (*ninfa fiorentina*) als Pathosformel in Renaissance-Werken. Diese fand er im Jahr 1900 in der Magd mit wehendem Schleier wieder, die in den Florentiner Fresken des Malers Ghirlandaio eigentlich nur eine

⁷⁴⁴ DIDI-HUBERMAN 2019, S. 95.

⁷⁴⁵ Vgl. TYLOR 1871, S. 16: „Fortschritt, Verfall, Ueberleben, Wiederaufleben, Umgestaltung, alles dies sind Formen des Zusammenhangs, welcher das bunte Netzwerk der Civilisation erhält. Es bedarf nur eines Blickes auf die unbedeutenden Vorgänge unseres eigenen täglichen Lebens, um einsehen zu können, wie weit wir selbst wirklich ihre Urheber, wie weit nur Erben und Umformer der Ereignisse längst vergangener Zeiten sind.“, zitiert nach DIDI-HUBERMAN 2019, S. 61. Tylor prägte statt „Nachleben“ die Begriffe „survivals“ bzw. „revival“.

⁷⁴⁶ Laut TREML/WEIGEL 2010 benannte Warburg damit „das Phänomen flatternder Haare und Gewänder“. Ernst Gombrich übersetzte es mit „accessories in motion“.

Nebenrolle spielt. Den Zusammenhang zwischen Warburgs Faszination für diese „Nympha“ und den Debatten um die Frauenkleidung um 1900 stellte erstmals sein Biograf Ernst Gombrich her, indem er auf die Begeisterung von Warburgs Ehefrau, der Künstlerin Mary Hertz, für Reformkleider hinwies.⁷⁴⁷ Gerade der Kontrast der „Nympha“ zu der steifen Haltung der anderen Frauen in Ghirlandaios Fresko versinnbildlicht die Reformkleid-Ziele. Die ausdrucksstarken Gebärden der ausschreitenden, tänzelnden Frauentypen der Florentiner Meister wiederholten sich in Warburgs zeitgenössischer Realität: Einerseits in der zum Schlag ausholenden Golfspielerin Erika Sellschopp, wie eine Fotografie auf Tafel 77 des Mnemosyne-Atlas zeigt, andererseits in Performances von Isadora Duncan, die mit ihrer flatternden Tunika gleichsam einen immersiven Effekt für Warburg gehabt haben musste.⁷⁴⁸

Statt Sprache und Gebärde als Symptome wiederzuentdecken, wird Mode selbst zur Kommunikationsform, Gestik und Energie ihrer jeweiligen Gegenwart. Die Gebärde als menschliche Ausdrucksform taugt als Konnex zwischen Aby Warburgs beziehungsweise Fritz Saxls⁷⁴⁹ und Emmy Schochs Überlegungen, wenn diese die „Gebärde als Wesensausdruck“ begreift: „Das, was am längsten ursprünglich bleibt ist die Gebärde. ‚Gebärde‘, liegt es nicht schon im Wort, das immer neu aus Tiefen erstehende, ans Licht tretende, sich Offenbarende, das der Bewegung eignet?“⁷⁵⁰ Rasche, skizzenhafte Zeichnungen von Frauen, die sich bücken, ausstrecken, sitzen oder tanzen illustrieren diese Worte aus dem Aufsatz „Kleid und Bewegung“, der Emmy Schoch als präzise Beobachterin der Körpersprache ihrer Zeitgenossinnen ausweist. Sie beschrieb hierin, wie sich Bewegung auf Stoff und Kleidlinie übersetzt.

Während das Nachleben der Künstlerkleider etwa bei den Futuristen und anderen Avantgarden in mehreren Publikationen aufgearbeitet wurde,⁷⁵¹ ist dasjenige der Reformkleid-Ideale kaum je mit seinen Anfängen in Zusammenhang gebracht worden. Hier steht die existenzielle Befreiung von bewegungshemmender Kleidung als

⁷⁴⁷ Vgl. GOMBRICH 2006, S. 145 (+Anm. 9). Das gesteigert Lebhafte, das Ungebändigte und die rasche Bewegung des „Nympha“-Motivs stand für Warburg insbesondere im Falle der Tornabuoni-Fresken als Gegenmodell zur steifen, bürgerlichen Konvention und findet so im Reformkleid-Gedanken als Ausdruck von Freiheit aus dem gesellschaftlichen Korsett sein zeitgenössisches Spiegelbild.

⁷⁴⁸ Laut GOMBRICH 2006 (S. 146, Anm. 11) hatte Warburg eine Duncan-Performance besucht und ihren „heiligen Ausdruck“ kommentiert.

⁷⁴⁹ Vgl. „Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst“, in: SAXL/SCHNEIDER 2012.

⁷⁵⁰ SCHOCH 1928, S. 43. Passend hierzu analysierte bereits 1907 die Schriftstellerin Anselma Heine in ihrem „Kaleidoskop weiblicher Gebärden“ (HEINE 1907, S. 161) die „Sinnesart“ von Frauen verschiedener Stände und Herkunft anhand ihrer Gestik, ihres Gangs und ihrer Haltung in Bezug auf die jeweilige Mode.

⁷⁵¹ Vgl. etwa STERN 2004 oder PAPE 2008. Zu den Nachfolgern der Künstlerkleid-Entwürfe sind diejenigen der Wiener Werkstätte, von Giacomo Balla und von Sonia Delaunay zu zählen. Die Mehrheit solcher Entwürfe verblieb allerdings in der zweidimensionalen Zeichnung.

formelhaftes Motiv im Zentrum, das mit dem „Oversize“-Trend in der Frauenmode in einer Art mittelbaren Nachleben bis heute Spuren hinterlassen hat. Bereits 1922 hielt der Kunsthistoriker Walter Riezler, Herausgeber der Werkbund-Zeitschrift *Die Form*, der Reformkleid-Bewegung zugute, den Weg für die „viel freiere Bildung der Mode“ seiner Zeit geöffnet zu haben.⁷⁵² Statt wie Brigitte Stamm in den modischen Entwicklungen ab 1914 eine strikte Ablösung vom Reformkleid zu sehen,⁷⁵³ ist es daher nur konsequent, in der zunehmenden Zweckmäßigkeit eine Weiterführung der um 1900 angestoßenen Debatte um die Funktion von Mode per se zu diagnostizieren. In diese Richtung geht die neuere Forschung: Patricia Ober relativierte 2005 in ihrer Monografie die verbreitete kunst- und kostümhistorische Feststellung, die Bestrebungen der ReformerInnen seien gescheitert:⁷⁵⁴ Wirkungsmächtig wäre weniger die Kleidung selbst gewesen, als vielmehr die damit verbundenen Vorstellungen über Körper und Kleidung.⁷⁵⁵ Damit steht sie in einer Linie mit Kerstin Kraft, der zufolge der Verdienst des Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung nicht nur im Vorantreiben der Kleiderfrage liegt, sondern die politische Theorie und Praxis der sogenannten zweiten Frauenbewegung befördert hatte.⁷⁵⁶ Schließlich stellen Claudia Gottfried und Christiane Syré im Zuge der Ausstellung „Mythos Neue Frau“ (2019) fest, dass die Modegeschichte der 1920er nicht als voraussetzungsloser Neubeginn anzusehen ist, sondern große Entwicklungen um die Jahrhundertwende das veränderte Bekleidungsverhalten vorbereitet hatten.⁷⁵⁷

Mit der deutschen Reformkleid-Bewegung wurde erstmals aktiv, programmatisch und auf praktischer Ebene eine modische Gegenbewegung zur stereotypen Hyper-Weiblichkeit der zurückliegenden Jahrhunderte auf den Weg gebracht. Nach 1945 wiederholten sich in periodischen Abständen Moden, die zwar mit weniger politischem Impetus, aber ebenso subversiv die vorherige körperliche Einengung und stereotype Weiblichkeit ablehnten: Auf Christian Diors „New Look“ mit schmaler Taille folgten seit den 1960er Jahren taillenlose, ausgestellte Hängekleider – etwa Balenciagas sogenanntes „Sackkleid“ von 1957 – und der durch Yves Saint Laurent popularisierte

⁷⁵² RIEZLER 1922, S. 2. Riezler attestiert der Reformkleid-Bewegung dennoch ein Scheitern, da sie die „Auswüchse der Mode“ nicht beseitigen konnte und dem Mode-Wechsel gegenüber machtlos blieb.

⁷⁵³ STAMM 1976, 140.

⁷⁵⁴ Stamm (ebd., S. 132) resümiert das Reformkleid als „kurzlebige Epoche innerhalb einer stärker kommerziell eingestellten Modetendenz“; ADAMEK 1983, S. 235 begründet ein Versagen der Bewegung mit dem sackartigen Äußeren der Kleider; laut LOSCHEK 2005, S. 67 fanden weder Künstler- noch Reformkleid eine „allgemeine Nachahmung“ und BELTING 2009, S. 66 spricht in Bezug auf die Reformkleid-Bewegung davon, dass sich die Kleiderentwürfe nicht durchsetzen konnten.

⁷⁵⁵ OBER 2005, S. 14.

⁷⁵⁶ KRAFT 2020b, S. 83.

⁷⁵⁷ Kat. Ausst. Bocholt 2019 (= GOTTFRIED/SYRÉ 2019, S. 17).

Damensmoking. Auf die engen Mini-Röcke um 1970 folgten Midi- und Glockenröcke aus weichem Jersey. Auf den sexualisierten „Fetisch-Look“ Mitte der 1980er Jahre, geprägt von Vivienne Westwood und Madonna, folgte in den 1990er Jahren der Durchbruch der japanischen DesignerInnen, die mit scheinbar formlosen Gebilden das westliche Körper-Verständnis revolutionierten. Das Korsett als obligatorischer Teil der Unterwäsche kehrte nicht wieder zurück.⁷⁵⁸ Die Genderspezifika in der Mode verschwimmen zunehmend und dem individuellen Ausdruck sind (im westlichen Kontext) keine Grenzen gesetzt. Die Journalistin Sonja Eismann verwies in ihrem 2022 erschienenen Aufsatz auf Beispiele für die Verknüpfung von Mode und feministischer, aktivistischer Kunst.⁷⁵⁹

Die deutsche Reformkleid-Bewegung blieb mit der Insistenz in Bezug auf den Rock in ihrer Ausgestaltung zwar konservativ und eindimensional. Ihr Anstoß zu einer Ent-Sexualisierung der Damenmode, ohne Weiblichkeit per se zu negieren, ist aber ebenso als langfristig zu werten wie der Anstoß zur Reflexion über die Schattenseiten des Modesystems. Wenn wir heute erneut vor der Frage stehen, welche Änderungen die Modebranche durchmachen muss, um statt einer rein oberflächlichen, schnelllebigen Industrie eine krisenbewusste zu werden, spiegeln sich Grundsätze der Reformkleid-AkteurInnen wider. Die Bewegung besitzt also auch die Wirkung eines emotional-psychischen Nachhalls, wie ihn Aby Warburg für seine Untersuchungen bereits berücksichtigte.

Bei dem im Folgenden skizzierten unmittelbaren Nachleben im In- und Ausland wird das Reformkleid nicht als direkt ursächlich für die künstlerischen und modischen Erscheinungen begriffen. Nicht einmal die vorherige, bewusste visuelle Konfrontation mit Kreationen der deutschen Reformmode soll als Voraussetzung gelten. An dieser Stelle sei auf die Notwendigkeit einer reflektierten Analyse von Rezeptionsprozessen und Bezugnahmen in Kunst- und Modegeschichte verwiesen. Vielmehr soll aufgezeigt werden, dass die gestalterischen Richtlinien und Arbeitsweisen der Reformkleidung in neuen Kontexten auflebten und zu anderen künstlerischen Ausdruckweisen transformiert wurden. Damit soll ein Gegenvorschlag zu der Annahme einer vermeintlichen Kurzlebigkeit des Reformkleids als kultureller Praxis erbracht werden. Den Bereich der Rezeption im System Reformkleid abschließend, bilden zunächst Beobachtungen Emmy Schochs aus dem Jahr 1927 die Basis für die Entdeckung wiederkehrender

⁷⁵⁸ Mit Ausnahme-Erscheinungen wie in Kap. 5.3 beschrieben, sowie im fetischistischen Kontext und als Oberbekleidung im Sinne eines Mode-Statements etwa im Kontext Bühne/roter Teppich.

⁷⁵⁹ EISMANN 2022.

Muster. In einem zweiten Schritt dienen die innovativen Techniken der Modedesignerinnen Madeleine Vionnet sowie Mariano und Henriette Fortuny als Beispiele einer Antikenrezeption als zeitloses Ideal. In Erweiterung zu Warburgs „Bilderwanderung“ möchte ich in diesem Zusammenhang von „Kleiderwanderung“ sprechen.

7.1 Die „Neue Sachlichkeit“ in der Mode

1927 veröffentlichte Emmy Schoch zwei Aufsätze in der *Neuen Frauenkleidung und Frauenkultur*, die die Reformkleid-Bewegung ideengeschichtlich mit den künstlerischen Strömungen der 1920er Jahre verknüpfen. Schoch sinnierte einerseits zum Stichwort „Neue Sachlichkeit“, andererseits zu „Raum und Kleidstil“, wie die Titel der Aufsätze lauten.⁷⁶⁰ Damit positionierte sie die Mode – wie schon die Protagonistinnen des Jugendstils – im interdisziplinären Leitgedanken der kunstgewerblich-reformistischen Programmatik des beginnenden 20. Jahrhunderts. AnhängerInnen der Reformkleid-Bewegung hatten Mode nicht mehr länger als Ausdrucksmittel einer Elite, sondern als lebensnahe, gesellschaftliche Aufgabe begriffen. Intuitiv wählte Schoch 1927 einen epocheninternen Blick für solche Wechselwirkungen in der Kunst, wie ihn zeitgleich Warburgs Forschung epochenübergreifend versprach.

Emmy Schoch könnte 1925 in der nahen gelegenen Mannheimer Kunsthalle die Ausstellung „Die Neue Sachlichkeit“ unter der Leitung von Gustav Friedrich Hartlaub besucht haben, die der Stilrichtung fortan ihren Namen verlieh. In Abgrenzung zu künstlerischen Tendenzen, die zur experimentellen Verfremdung tendierten, wandte sich besonders die veristische Strömung der Neuen Sachlichkeit dem Figürlichen und dem realen, von der Krise gezeichneten Leben zu. Die in Mannheim präsentierte nüchtern-kühle, reduzierte Bildsprache fand ihre größtmögliche Annäherung zeitgleich in der Tagesmode, die in ihrer Schlichtheit strikt von der verspielten und schimmernden (Berliner) Abendmode zu trennen ist.⁷⁶¹ In diesem Kontext verlieh Emmy Schoch dem Begriff der Neuen Sachlichkeit eine weitere Bedeutungsebene, indem sie die „Sachsphäre“ eines Kunstwerkes auf die Frau und das Material ihrer Kleidung übertrug. So erweiterte sie die Terminologie für eine eigentlich „kanonisierte Strömung“⁷⁶² um eine neue Ausdrucksform und Perspektive.

⁷⁶⁰ SCHOCH 1927b und SCHOCH 1927c.

⁷⁶¹ Das Kulturleben und damit auch die Damen-Mode der 1920er Jahre wurden (insbesondere im Zuge des 100-jährigen „Jubiläums“ medial) hinreichend rezipiert und werden hier deshalb nicht genauer mit ihren typischen Elementen beschrieben, vgl. weiterführend KESSEMEIER 2000/THIEL 2004, S. 396-409.

⁷⁶² DOGRAMACI 2019b, S. 255. Burcu Dogramacis Beitrag befasst sich anhand von Franziska Pfannkuche mit der um Stickerei erweiterten Definition als Ausdrucksmittel der Neuen Sachlichkeit.

Was bedeutete Neue Sachlichkeit nun in Bezug auf Mode? Die bisherige „Unsachlichkeit“ hochdekorierter Kleider war früh zum Angriffspunkt der Reformkleid-Bewegung geworden. Alfred Roller hatte 1902 als ärgstes Hindernis des „Zukunftsgewandes“ noch die „Verlogenheit der Kleidung“⁷⁶³ beklagt und damit nicht nur das Vortäuschen falscher Körperperformen, sondern auch die fehlende sachliche Funktion der Gewandteile gemeint. Symptomatisch stand dafür funktionsloser Aufputz wie Knöpfe, die nicht geknöpft und Schleifen, die nicht gebunden wurden. Ihr konzeptionelles Pendant fand diese Kritik an zu viel Künstlichkeit und Material-Vortäuschung in der allgemeinen Design-Debatte zwischen Historismus und Jugendstil, die maßgeblich von Hermann Muthesius und Henry van de Velde geführt wurde.⁷⁶⁴ Hedwig Buschmann beschrieb die „vorgetäuschte Vornehmheit“ der Kleider 1910 als „vollkommen unsachlich“ und lamentierte, die Achtung vor dem Material sei der Schneiderei abhanden gekommen.⁷⁶⁵ Die Neue Sachlichkeit in der Mode war daher vor allem mit dem Stichwort Materialgerechtigkeit zu verstehen. Dieser Begriff aus der Ästhetik des 19. Jahrhunderts beinhaltet den Grundsatz, einen Werkstoff in seiner natürlichen Schönheit und seinen technischen Eigenschaften entsprechend ästhetisch wirksam werden zu lassen.⁷⁶⁶ Dahingehend konstatierte Schoch 1927 einen großen Fortschritt:

„Immer mehr behalten Stoffe den Markt, die den sachlichen Anforderungen des modernen Verkehrs gerecht werden: Stoffe, die warm geben und dabei leicht sein [sic!], Stoffe die angezogen aussehen und nicht drücken, um Auto und elektrische Bahnfahrten mitmachen zu können und dabei hübsch und frisch zu bleiben. Stoffe, die widerstandsfähig und dabei schmiegsam und ohne Gewicht sind, um ernsten Bewegungssport zu dienen, denn seit die Frau Beine haben darf, ist es ihr eine Lust sie zu gebrauchen! Stoffe, welche praktisches Tragen und hübschen Aussehen vereinen!“⁷⁶⁷

Eine erste Debatte um ein geeignetes luftdurchlässiges Gewebe für Unterkleidung war bereits Mitte der 1880er Jahre in Stuttgart mit Gustav Jäger und Heinrich Lahmann entstanden. Doch erst in den späten 1920er Jahren passten sich die Kleid-Materialien insgesamt an die realen Gegebenheiten des modernen Lebens, an Sport und Mobilität, sowie die Schnitte an die Materialien an. Maßgeblich daran beteiligt waren Produkt- und Prozessinnovationen in der Textilbranche. Statt wie früher schwere Stoffe wie Tuch und Samt bildeten widerstandsfähige Stoffe mit geringem Gewicht wie elastischer Jersey, Baumwolle oder Kunstseide die Basis für Plisseerock und Jumper. Dauerhaftigkeit versprachen auch handgewebte Stoffe und zeigten ihren Erfolg (für

⁷⁶³ ROLLER 1902, S. 652.

⁷⁶⁴ Dazu KURZ 2018, S. 15-34.

⁷⁶⁵ BUSCHMANN 1910a, S. 1/BUSCHMANN 1911, S. 5.

⁷⁶⁶ Vgl. Lexikon der Kunst (Band IV), S. 606. Ausgehend von John Ruskin und William Morris bzw. Gottfried Semper wurde die Materialgerechtigkeit (auch Materialechtheit/truth of material) zu einem zentralen Gedanken im Entstehungsprozess moderner Architektur.

⁷⁶⁷ SCHOCH 1927b, S. 215-216.

Textilien der Innenarchitektur) nicht zuletzt in der lukrativen Bauhaus-Abteilung, die ab 1927 Gunta Stölzl leitete. Bei Emmy Schochs Kreationen kamen in den warmen Monaten vermehrt Chiffon, Batist und Voile zum Einsatz, die weich und zart fielen und angenehm zu tragen waren. Ihr zufolge war in früheren Zeiten das „Material-, Persönlichkeits- und Formgefühl zugunsten des modischen Schritthaltens vergewaltigt“ worden, während sie nun eine Übereinstimmung zwischen dem „Eigenrhythmus“ der Trägerin und dem Material beobachtete.⁷⁶⁸

Wie die Bilder der Neuen Sachlichkeit die modernen Lebensumstände spürbar machten, reagierte die Neue Mode insofern auf die wirtschaftlichen Nöte der Zeit, als sie mit minimalen Veränderungen der Saumlänge in ihrer Form und Einfachheit konstant blieb. Die Hausschneiderei war leichter umsetzbar denn je. Vergleiche zwischen Neuer Mode und neusachlicher Malerei lassen sich noch aus weiteren Perspektiven ziehen: Zum einen verhielten sich die von Schoch beschriebenen leichten und anschmiegsamen Stoffe⁷⁶⁹ zum darunter liegenden Körper wie die dünnen Farbschichten zum Bildträger der Gemälde. Zum anderen ist die Neue Sachlichkeit als Gegenbewegung zu (auch motivisch) emotional aufgeladenen Vorgänger-Epochen zu werten. Analog dazu hatte die Reformkleid-Bewegung den kreativen Impuls für die sachliche Distanzierung von der modisch opulenten Dekadenz der Kaiserzeit gegeben.

Die Befreiung vom überproportionalen Dekor des Historismus hin zum Funktionalen machte sich am deutlichsten in der Architektur bemerkbar. Nicht zufällig interessierten sich bereits um 1900 so viele Architekten auch für die Neugestaltung der Frauenkleider.⁷⁷⁰ Mit Protagonisten wie Hermann Muthesius, Henry van de Velde und Peter Behrens war der Deutsche Werkbund früh darin involviert und seit 1912 institutionell mit dem Verband für Verbesserung der Frauenkleidung verbunden. Emmy Schoch besuchte im Herbst 1927 die vom Werkbund initiierte und von Ludwig Mies van der Rohe geleitete Ausstellung „Die Wohnung“ in Stuttgart und verarbeitete ihre Eindrücke in einem Aufsatz mit dem Titel „Von Raum und Kleidstil“. Statt einer neuen Sachlichkeit verspürte Schoch in den Häusern zwar „nackte Sachlichkeit“, doch auch die „drängende Kraft“ nach hellen, luftigen Räumen.⁷⁷¹

⁷⁶⁸ Ebd., S. 216.

⁷⁶⁹ Vgl. SCHOCH 1925b.

⁷⁷⁰ Das Transferieren des Wohnstils auf Frauenkleidung soll auch ausschlaggebend für die Einrichtung der Modeabteilung der Wiener Werkstätte gewesen sein: Als Josef Wimmer im Auftrag von Josef Hoffmann das Brüsseler Stoclet-Palais besuchte, missfiel ihm die Disharmonie zwischen der Pariser Kleidung von Madame Stoclet und ihrer Umgebung. Zur Wiener Werkstätten-Architektur wollte er eine dazu passende moderne Wiener Mode schaffen. (Vgl. die Schilderungen des Chronisten des Österreichischen Museums, Hans Ankwickz-Kleehoven, zitiert nach HANSEN 1984, S. 38).

⁷⁷¹ SCHOCH 1927c, S. 314.

Grundlegend für die Untersuchung der Beziehung von Räumen und Textil(ien) ist Gottfried Sempers Bekleidungstheorie, nach der der geschmückten Fassade als umhüllende Oberfläche von Architektur besondere Bedeutung beigemessen wurde.⁷⁷² Semper wollte die Konstruktion eines Gebäudes bekleiden, die Funktion dabei aber betonen. Wie im Vorwort des 2018 erschienenen Bandes „RaumKleider“ bemerkt wird, der eingehend das Zusammenwirken von Architektur und Kleidung untersuchte, haben Kleid und Raum die funktionale Erweiterung des menschlichen Körpers gemeinsam.⁷⁷³ Diesen gedanklichen Komplex erweiternd, imaginierte Emmy Schoch unter der Prämisse der Wohnung als „weitere Hülle der Persönlichkeit“ den Kleidungsstil der Frauen, die in den Räumlichkeiten der Stuttgarter Weißenhof-Siedlung „harmo-nisch wohnend wirken“: Dieser müsse den Kitsch meiden und Stoffe, Formen und Gesten müssten authentisch sein.⁷⁷⁴ Weiter sprach sie vom unausweichlichen Verlangen des neuen Wohnstils nach dem „schöne[n] und zweckhafte[n]“ Kleid: „Wie erbar-mungslos ins Licht gerückt wirkt jede kitschige Großtuerie eines ins Billige abgewan-delten Luxusmodells in diesen klar gewollten Wohnformen.“ Analog zur Flächigkeit und Helligkeit der neuen Nischen und Küchen sah Schoch Blaudruck und Leinen für die Kleidung vor und kehrte so wieder zur Materialgerechtigkeit zurück, wie sie Kernthema für den Deutschen Werkbund war: „Neue Frauenkleidung ist: Streben nach [...] Echtheit in Material und zweckmäßiger Anwendung, nach praktischen Formen, die standhalten und sich im Gebrauch bewähren [...].“⁷⁷⁵ Die Mode der 1920er befand sich damit in einer Entwicklungslinie mit Designtheorien der Moderne. Diese Be-obachtung greift eine Zeichnung von Hannah Höch aus der Berlinischen Galerie auf, auf der fünf Piktogramme eine Art mathematische Formel ergeben:⁷⁷⁶ Mode ist dabei die Summe aus Kunst, Architektur, Wissenschaft und Medien; in ihr versammeln sich alle Bestandteile menschlicher Kultur, kurz: der Zeitgeist.

Wesentliche Forderungen der Reformkleid-Bewegung, allen voran eine zweckmäßige Kleidung und stilistische Beständigkeit, schienen auf den ersten Blick verwirklicht. Emmy Schochs Überlegungen zu Neuer Frauenkleidung und Neuem Wohnen liegt al-lerdings noch die konservativ geprägte Annahme zugrunde, dass sich das Frauenleben

⁷⁷² SEMPER 1860.

⁷⁷³ KEGLER/MINTA/NAEHRIG 2018, S. 10.

⁷⁷⁴ SCHOCH 1927c, S. 314.

⁷⁷⁵ Ebd.

⁷⁷⁶ Abbildung in Kat. Ausst. Berlin 2022 (= KÖHLER/LÜTTGENS 2022), S. 22 (Kat. 12). Die Zeichnung von Hannah Höch erschien laut Signatur auf der linken unteren Ecke in Begleitung zu einem Mode-Aufsatz von Alexa Röhl. Dieser Aufsatz ist nicht auffindbar und ist nach Auskunft von Annelie Lütgens (per Mail vom 19.07.2022) eventuell nie erschienen.

vornehmlich innerhalb des Hauses abspielte. Obwohl der Verband zur Verbesserung der Frauenkleidung seit 1898 Vorschläge für Arbeitskleidung unterbreitet hatte, war die Problematik zwischen Mode und Arbeitsleben für die Frau noch immer nicht vollständig gelöst. Das verdeutlicht der Aufsatz „Probleme der Mode“ der Künstlerin Ré Richter alias Renate Green (1901–1996), erschienen 1930 in der Werkbund-Zeitschrift *Die Form*.⁷⁷⁷ Darin thematisierte sie Voraussetzungen für eine „rationelle Mode“, die allein begrifflich eine Verbindungsline zur Reformmode (englisch: „rational dress“) zieht. Schlechte Ärmelschnitte und enge Röcke hemmten laut Richter nach wie vor die für arbeitende Frauen notwendige Zweckmäßigkeit. Die Worte der ehemaligen Bauhaus-Studentin Ré Richter klingen wie ein Echo der Äußerungen von Kleid-ReformerInnen um 1900, wenn sie schreibt: „Man spricht von der Rationalisierung der Mode wie von einer Gefahr für das erotische Moment.“⁷⁷⁸ Dieses sah Richter „in der Harmonie des Kleides mit dem Körper, im Schnitt, in der Linie, in der Farbe“ und brachte dafür Lösungsmodelle zum Vorschlag, die an Hedwig Buschmann und Emmy Schoch erinnern. Noch in dem Aufsatz von 1930 präsentierte Richter ihr „Transformationskleid“ (Abb. 54), das mit wechselnden Accessoires und Überwürfen ein schlichtes Kleid für unterschiedliche Zwecke umfunktionierte. Diese Idee hatte schon Hedwig Buschmanns neue Frauentracht für sich genutzt, wenn auch mit anderen Mitteln. Statt mit Gürtel, Krawatte oder Pullover wie Richter hatte Buschmann je nach gewünschtem Effekt ein Unterkleid mit einer Stola, Tunika oder einem gemusterten Überkleid ergänzt. Den einfachen Verschluss konnte Ré Richter (Renate Green) mit dem nun allgemein verwendeten Reißverschluss bewältigen. Das Abrücken von einer vielteiligen, kostspieligen Garderobe zugunsten weniger Basis-Teile zielte auf Praktikabilität und eine zeitlose Mode ganz im Sinne der ReformerInnen. Heute hat sich für dieses Konzept einer minimalen modischen Grundausstattung der Begriff „Capsule Wardrobe“ etabliert. Für ihr 1931 in Montparnasse gegründetes Atelier „Ré-Sport“ setzte Richter schließlich auf drei „Typen von Frauen“ und verkaufte darauf abgestimmt alle Modelle grob zugeschnitten und mit angeheftetem Zubehör.⁷⁷⁹ In wenigen Stunden sollte die Kundin – wie bei den Halbfertigkleidern aus den „Typenkleidern“ von Emmy Schoch – das Kleid oder den Mantel zu Hause fertig nähen.

⁷⁷⁷ RICHTER-GREEN 1930. Ré Soupault, geboren als Meta Erna Niemeyer, hieß nach ihrer ersten Heirat Ré Richter und nahm 1937 nach ihrer zweiten Heirat mit Philippe Soupault dessen Nachnamen an. Als Modezeichnerin und -schöpferin nutzte sie das Pseudonym Renate Green, unter dem auch der Aufsatz veröffentlicht wurde. Zu ihrem Wirken (auch im Bereich Mode) siehe HEROLD 2011.

⁷⁷⁸ Ebd., S. 418.

⁷⁷⁹ Vgl. GRUND 1932, S. 2.

Die letzte Reminiszenz an das Reformkleid bildet allerdings die Resonanz auf die äußerlich reduzierten Entwürfe von „Ré-Sport“ in Paris: 1933, knapp zwei Jahre nach der Gründung ihres Ateliers, bilanzierte Richter alias Renate Green: „Sie [die arbeitende Frau] fand es häßlich. Sie findet es noch heute häßlich. „Haben Sie nichts, das etwas weniger arm aussieht?“, fragte man mich [...].“⁷⁸⁰ Gerade die gewünschte Zielgruppe der Pariser Arbeiterinnen wollte mithilfe von Mode von ihrem sozialen Status ablenken und ihn nicht mit Einfachheit betonen. Richter konzentrierte sich daraufhin wieder auf Haute Couture für internationale Kundinnen.

Das Experimentieren mit neuen Formen in allen künstlerischen Ausdrucksformen charakterisiert die Epoche der 1920er Jahre, in Deutschland besonders angeregt durch den Deutschen Werkbund und das Bauhaus. Grundsätze der Neuen Frauenkleidung in Bezug auf Form, Material und zweckmäßiger und praktischer Anwendung fanden in der Realität eine breite Anwendung.

7.2 Antikenrezeption und Zeitlosigkeit

Was Ré Richter im günstigen Segment Schwierigkeiten bereitete, funktionierte für die betuchten Kundinnen der Haute Couture in Paris umso besser. Neben Richter entschieden sich dort ab den späten 1920er Jahren auch andere erfolgreiche Couturiers für Schnitte, die bewusst die freie Bewegung des Körpers nachvollzogen. So lassen sich auch im Ausland Mode-Phänomene beobachten, die im Sinne des Nachlebens der Reformkleid-Bewegung und ihrer Ideale gelesen werden können.

Im März 1929 bezeichnete die Mode-Journalistin Claire Goll die Kleider von Jean Patou (1887–1936) anlässlich einer Schau in Paris als „Reformkleider á la Dalcroze und Duncan“.⁷⁸¹ Goll missfiel die als natürlich und gesund beschriebene Bewegung der Models, sie sah in den Entwürfen keusche Engelsgewänder. In Anlehnung an den Schweizer Musikpädagogen Émile Jaques-Dalcroze (1864–1950) und die US-amerikanische Tänzerin Isadora Duncan ist Golls Assoziation mit den lockeren Gewändern für rhythmische Tänze aufschlussreich. Ästhetisch inspiriert worden waren Dalcroze und Duncan von der altgriechischen Tanzkunst und vom neuhellenistischen Verständnis der antiken griechischen Plastik.⁷⁸² Die Gründung der ersten Duncan-Tanzschule in Berlin 1904 fällt in die Hochzeit der dortigen Reformkleid-Bewegung, die in ihren

⁷⁸⁰ Renate Green, zitiert aus: GRUND 1933, S. 3. Statt den Arbeiterinnen gefiel Greens Mode den „Intellektuellen, Künstlerinnen, verwöhnten Frauen“, wie sie im Interview berichtete.

⁷⁸¹ GOLL 1929, S. 1-2.

⁷⁸² Vgl. KUGLER 2010. Über die Methode von Jaques-Dalcroze berichtete auch NFFK 1911/10.

Empfehlungen zur Frauengymnastik und „Körperkultur“ nach griechischem Vorbild mit der Amerikanerin übereinstimmte.⁷⁸³

Ein Blick auf die Antikenrezeption in der Mode des frühen 20. Jahrhunderts fügt sich in den theoretischen Leitgedanken Aby Warburgs. Die Reformschneiderinnen hatten sich mit der Wiederbelebung der Empirelinie auf die klassizistische Mode um 1800 berufen, die ihrerseits auf Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum reagiert hatte. Bereits die erste Empfehlung auf dem Frauenkongress 1896 verwies mit dem „Königin-Luise-Kleid“ auf den vereinfachten, aber figurbetonten Schnitt mit hoher Taillenlinie.⁷⁸⁴ Der freie Faltenfall eines hellenistischen Peplos und dorischen Chitons⁷⁸⁵ diente schließlich als Muster, um das reformierte Hängekleid mit Schwerpunkt auf den Schultern und mit leichter Gürtung unter der Brust zu realisieren.⁷⁸⁶ Der am 19. März 1912 vom Karlsruher Verein für Verbesserung der Frauenkleidung veranstaltete „griechische Abend“, an dem Bilder der Götterwelt gezeigt wurden, demonstriert die Faszination für diese Epoche.⁷⁸⁷ Paul Schultze-Naumburgs „Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung“ ist außerdem ein Beispiel dafür, wie sich gerade in den schriftlich-theoretischen Äußerungen das Interesse für die Antike auf (unbekleidete) Skulpturen wie die Venus von Milo als Ideal konzentrierte. Sie diente mehrfach als Beispiel für einen „natürlichen“ und „unverbildeten“ Körper, anhand dessen ReformerInnen pseudowissenschaftliche, anatomische Analysen vornahmen und das Auge geschult wissen wollten.⁷⁸⁸

Warburg teilte sich mit der Reformschneiderin Hedwig Buschmann eine wichtige Bekanntschaft. Der im Jahr 1900 begonnene Briefwechsel Warburgs mit dem Literaten und Kunsthistoriker André Jolles (1874–1946)⁷⁸⁹ legte einen konzeptuellen Grundstein für spätere Analysen, indem er zur Diskussionsgrundlage für die oben erwähnte

⁷⁸³ Vgl. O.V. („Die Duncanschule“), S. 22. Bei der Dresdner Hygiene-Ausstellung 1911 war die Duncan-Schule, die v.a. Elizabeth Duncan führte, neben dem Verband für Verbesserung der Frauenkleidung die einzige Frauenvereinigung, die in der Halle für Kleidung und Körperpflege ausstellte.

⁷⁸⁴ N. FR. PR. 1896, S. 1-2.

⁷⁸⁵ Der Peplos ist ein Kleidungsstück für Frauen aus dem 5. Jh. v. Chr., charakteristisch ist ein freier Faltenfall und ein Zusammenhalt durch Nadeln an den Schultern. Der Überschlag (Apotygma) konnte individuell variiert werden, wodurch sich Unterschiede zwischen Chiton und Peplos verwischten. Der Chiton wurde bis in die hellenistische Zeit beibehalten, wobei die Gürtung bis über die Brust hinausrückte, sodass die Figur schmäler erschien (THIEL 2004, S. 29-32).

⁷⁸⁶ In HAHN 1912 wurden das „dorische“ und das „ionische“ Gewand in Bezug auf mögliche Vorbilder für neue Frauentracht gegenübergestellt, wobei ersteres präferiert wurde.

⁷⁸⁷ Vgl. Stadtchronik Karlsruhe.

⁷⁸⁸ Auch GEBSSER 1897 stellte in ihrem Vortrag die Zeichnung einer Frau in zeitgenössischer Sommermode einer Abbildung der Venus von Milo gegenüber, um anatomische Vergleiche vorzunehmen. Ebenso ist die Skulptur in SCHULTZE-NAUMBURG 1902, S. 2 und WATT 1903, S. 14 als Beispiel idealer Körperperformen abgedruckt.

⁷⁸⁹ André Jolles hatte 1904 zu Vitruvs Ästhetik promoviert und lehrte wenig später als Privatdozent an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität.

ninfa fiorentina wurde.⁷⁹⁰ Neun Jahre später bildete ein Vortrag desselben Jolles zu griechischer und frühmittelalterlicher Kleiderkonstruktion in Berlin zunächst die Anregung und im Februar 1910 dann die Einführung für die erstmalige öffentliche Vorführung von „Hedwig Buschmanns neuer Frauentracht“ im Künstlerhaus. Jolles betonte darin, eventuell an die von ihm und Warburg verehrte Magd von Ghirlandaio zurückdenkend, die Vorzüge antiker Tracht gegenüber der modernen. Davon angeregt schrieb Buschmann im Vorwort ihrer Broschüre, die ihre Modelle versammelte:

„Im Altertum, besonders in Griechenland, verstand man es, diese Schönheit [des Materials] vollkommen auszunutzen. Die Frauen trugen Kleider aus unverschnittenen Rechtecken in schweren und reichen Geweben, die einfach unter den Armen umgelegt und auf den Schultern mit Spangen verbunden wurden. [...] Die Stoffe bildeten so, nur den eigenen Gesetzen und denen des Körpers folgend, die schönsten natürlichen Falten.“⁷⁹¹

Buschmanns aus geometrischen Stoffstücken bestehenden Gewänder wurden lediglich gerafft oder gegürtet und erinnerten an die Prinzipien antiker Tracht, wie ein Kleid mit einem großen Tuch über den Schultern im Stil eines Himations vor Augen führt (Abb. 55). Neben den technischen Vorteilen repräsentierte die weite, griechische Kleidung schon früh die Gleichheit der Geschlechter, trugen doch in der Antike Frauen und Männer kaum unterscheidbare Kleidung. So wählte Anita Augspurg zu ihrer Rede „Die Frau und das Recht“ auf dem Berliner Frauenkongress 1896, der den Anstoß zur Gründung der deutschen Reformkleid-Bewegung gab, ein „an griechische Art erinnernde[s] Gewande aus braunem Sammet“ und verkörperte damit „starkes Selbstbewusstsein“.⁷⁹²

Die Antikenbegeisterung in Kostüm und Mode verbreitete sich ab 1900 in ganz Europa und prägte in Frankreich den Begriff „anticomanie“⁷⁹³. Sie ist Ausgangspunkt für die in den 1920ern folgende Euphorie für den fernen Orient und ägyptisch inspirierte Designs. Indirekt ausschlaggebend für die Übernahme antiker Motive waren erneut archäologische Ausgrabungen, diesmal bei Delphi und Kreta durch den Briten Arthur Evans. Direkt ausschlaggebend in Paris waren zudem Theater und Oper, zusammengefasst unter dem Begriff des Neoklassizismus und figuriert durch die als Stars gefeierten Bühnenkünstlerinnen. Dazu zählte neben Isadora Duncan die britische Opernsängerin Marie Garden als Chrysis, die sich in der Uraufführung von Camille

⁷⁹⁰ Die entsprechenden Briefe sind im Warburg-Archiv unter „Ninfa fiorentina 1900“ gesammelt (Warburg Institute Archive, 118). Es handelt sich mehr um eine fiktive Korrespondenz, ausgehend von der Magd in Ghirlandaios Fresko Geburt Johannes des Täufers. Weiterführend zum „Nymphenfragment“ siehe GOMBRICH 2006, S. 141-164.

⁷⁹¹ BUSCHMANN 1910a, S. 2.

⁷⁹² Zitiert aus: HEYMANN/AUGSPURG/TWELLMANN 1972, S. 62.

⁷⁹³ Vgl. dazu ARAGONÈS RIU 2016, S. 34

Erlangers „Aphrodite“ 1906 in der Pariser Opéra-Comique in einem Chiton-ähnlichen Kleid inszenierte. Dass also modische Vorbilder wie Duncan, Garden oder die Varieté-Tänzerin Cléo de Mérode „ostentativ das Korsett ablegten“ und sich in wallenden Gewändern präsentierten, stieß laut einem deutschen Zeitungsartikel vielfach auf Bewunderung.⁷⁹⁴ Diese gleichzeitig zur deutschen Reformkleid-Bewegung stattfindende Konzentration auf antik drapierte Gewänder erstreckte sich in Paris jedoch auf das Umfeld der Theaterbühnen und ging kaum darüber hinaus.

Für Paris leisteten Léon Baksts Kostüme für die *Ballets Russes* (1909) sowie Paul Poiret einen maßgeblichen Beitrag zu einem Stilwechsel in der Haute Couture mit Elementen aus alten und fernöstlichen Kulturen. Weniger Beachtung erhält bis heute die zeitgleich tätige Madeleine Vionnet (1876–1975), die den Schnitt zugunsten eines freien Faltenfalls handwerklich perfektionierte. Vionnet eröffnete 1912 ihr eigenes Atelier, erntete aber erst nach der Wiedereröffnung 1918 größere Erfolge und ist mit ihren Kreationen somit zeitlich nach dem Zenit der deutschen Reformkleid-Bewegung einzuordnen. Der Arbeit der Reformschneiderinnen steht sie insofern nahe, da sie sich von der zweidimensionalen Modeskizze entfernte und stattdessen in einem ersten Schritt direkt dem Körper oder zumindest der auf die Kundin zugeschnittenen Schneiderspuppe zuwandte. Als ausgebildete Näherin legte Vionnet ihren Fokus auf eine innovative Schnitttechnik, die – wie bei ihrer Kollegin Madame Grés – eher der Drapierung der griechischen Antike glich.⁷⁹⁵ Vionnet arbeitete ihre „Deshabillés“ (vornehme Hauskleider) ohne Korsett oder Futter und ließ in Anwendung des Diagonalschnitts ihre Kleider elastischer und fließender werden.⁷⁹⁶ Auch ihre aus geometrischen Grundformen entstandenen Entwürfe erinnern erneut an das 1909 etablierte Konzept von Hedwig Buschmann, das ebenfalls auf der Basis von Rechtecken beruhte, die entsprechend gefaltet und drapiert, statt aufwendig zugeschnitten wurden.

In der fotografischen Inszenierung eines Hauskleids von Vionnet durch George Hoyningen-Huene für die Vogue 1931 (Abb. 56) ist die Hommage an Isadora Duncan einerseits und an den Typus antiker Mänaden andererseits auf die Spitze getrieben: Wie ein marmornes Flachrelief⁷⁹⁷ hebt sich das ganz in Weiß gehüllte Mannequin von der

⁷⁹⁴ Notiz in „Verschiedenes“ in der *Berliner Börsen-Zeitung* vom 17.10.1906, S. 7.

⁷⁹⁵ Die Couturière Germaine Émilie Krebs war unter dem Namen Madame Grés bekannt. Zu ihr und Vionnet siehe das Kapitel „Schnittkünstlerinnen“, in LEHNERT 2000, S. 105–113 sowie SLINKARD/HOHÉ 2020, S. 49–50.

⁷⁹⁶ WITTCHOW 2021, o.S. Vionnets Techniken und Schnittmuster untersuchte eingehend KIRKE 1998.

⁷⁹⁷ Vorbild für die Idee des „bas relief“ könnte Antoine Bourdelles bildhauerische Umsetzung des Tanzes für das Théâtre des Champs Elysées gewesen sein. Für die Figur im wehenden plissierten Gewand war 1912 Isadora Duncan Modell gestanden. Hoyningen-Huene hatte Bourdelle kurz zuvor portraitiert

schwarzen Studiowand ab. Die von den Kleid-ReformerInnen kritisierte künstliche Zerstückelung des Frauenkörpers scheint mit dem hier in Szene gesetzten Entwurf von Vionnet aufgehoben. Alle Gewandteile fließen förmlich ineinander und umhüllen die Konturen der Trägerin, statt sie zu verhüllen. Der Seidenstoff erscheint ohne Zuschnitt, Nähte oder Verschlüsse und erlaubt uneingeschränkte Bewegung. Obwohl genau diese in den Schriften der ReformerInnen so leidenschaftlich als Ziel formuliert worden war, hatten sich „erregte Gebärden“ bisher nie in der zeichnerischen oder fotografischen Umsetzung der Modelle gezeigt.⁷⁹⁸ Das Repertoire der Posen für Reformkleid-Fotografien verblieb im etablierten Kanon starrer Bewegung. Erst die stilistische Entwicklung der Modefotografie mit Arbeiten von Martin Munkácsi, Hoyningen-Huene und später Richard Avedon vereint Bewegung und Mode in ihrer Ästhetik.⁷⁹⁹ Mit der tanzenden Pose und der scheinbar wehenden Bewegtheit des (eigentlich an der Studiowand festgepinnten) Stoffes wäre die Fotografie von Vionnets Hauskleid 1931 eine ideale Ergänzung für Warburgs Mnemosyne-Tafel 46⁸⁰⁰, auf der er die Pathosformel und das „bewegte Beiwerk“ der florentinischen Nymphe untersuchte.

Neben Madeleine Vionnet erhielt ab den 1920er Jahren ein spanischer Künstler wegen seiner griechisch anmutenden Kleid-Schöpfungen und einer innovativen textilen Technik internationale Aufmerksamkeit. Als ausgebildeter Maler, der sich auch mit Stoffdrucken und Innenarchitektur befasste, ist Mariano Fortuny (1871–1949) mehr ein Textilkünstler als ein klassischer Modeschöpfer. Sein heute zur Ikone gewordenes Delphos-Kleid verdankt sein Aussehen und seinen Namen der Bronzestatue des Wagenlenkers von Delphi, die 1896 ausgegraben worden war. Das Delphos-Kleid bestand aus Satin- oder Seidentaft, der sich ursprünglich aus vier, (um 1919/20) dann fünf Stoffstücken zu einer Zylinderform zusammensetzte.⁸⁰¹ Das Markenzeichen dieses Modells bildet das überaus feine, stromlinienförmige Plissee, dessen bis heute nicht vollständig geklärte technische Ausführung sich Fortuny 1909 patentieren ließ. Die Technik weist wie eine kannelierte Säule eine fadenartige Struktur auf, die mit der Seide das Licht reflektierend eine glänzende Oberfläche erschafft. Wie Vionnets Kreationen erhielt das Delphos-Dress erst nach dem Ersten Weltkrieg seine weltweite

und stand mit ihm vermutlich im künstlerischen Austausch. Duncan kann somit als Schlüsselfigur zur Verbindung von antiker Kleidung und reformierter Mode des 20. Jahrhunderts gelten.

⁷⁹⁸ Eine Ausnahme bilden Zeichnungen in KIESEWETTER/STEFFAHNY 1904, insbesondere die des Tanzkleids in Vorder- und Rückansicht (S. 18).

⁷⁹⁹ Zur Darstellung von Bewegung in der Modefotografie siehe auch INDERMÜHLE 2013, die erstmals in Edward Steichens Aufnahmen von Paul Poirets Modellen 1911 umgesetzt sieht.

⁸⁰⁰ Abbildung der Tafel in ROWLEY 2020, S. 66.

⁸⁰¹ Zitiert aus der Online-Ausstellung des Museo Fortuny Venezia Palazzo Orfei <https://artsandculture.google.com/story/SgVhyD72_413Jw> [zuletzt abgerufen am 27.04.2022].

Popularität, die bis weit über die 1930er Jahre anhielt. Die zögerliche Annahme in den ersten Jahren ist in beiden Fällen als Indiz dafür zu werten, dass sich die internationale Modeszene um 1910 nur langsam an eine korsettlose, fließende Mode gewöhnte.

Im Zusammenhang mit den in der Arbeit herausgearbeiteten, genderspezifischen Erkenntnissen ist aufschlussreich, dass die neuere Forschung Henriette Negrin (1877–1965), nach ihrer Heirat Fortuny, verantwortlich für die technische Idee des Seiden-Plissees anerkennt. Offiziell bestätigt das der handschriftliche Verweis auf dem Patent durch Mariano Fortuny, auf welchem er Henriette als „l'inventeur“ benannte.⁸⁰² Weitere Forschungen in Bezug auf ihren konkreten Anteil an den Kreationen der Marke Fortuny könnten die Annahme bestätigen, dass Mariano sich auf die Gestaltung der Ornamentik und Drucke konzentrierte, während seine Frau sich für das organische Gerüst des Kleides interessierte. Die flächig aufgebrachte, gleichmäßige Faltenstruktur, die mithilfe von Feuchtigkeit, Wärme und Mechanik fixiert wurde,⁸⁰³ garantierte eine unverwechselbare Anpassung an die Körperlinien. Der Stoff erhält allein durch die Faltung seine stabile Form und benötigt keine weiteren darunter liegenden Stützen. Diese materiellen Eigenschaften der Elastizität von Plissee machte sich Emmy Schoch schon kurz nach Beendigung ihrer Ausbildung zunutze. Bei ihrem 1905 in Stuttgart ausgestellten Abendkleid (Abb. 26) ziehen sich Plissee-Falten aus violettem Voile über die gesamte Länge bis über die Ärmel, lediglich unterbrochen von einem gestickten Gürtel, dessen Muster sich im V-Kragen wiederholt. Der Stoff formt dezent die Körperlinie nach und demonstriert so den handwerklichen Vorteil der Plissee-Technik. Emmy Schoch entschied sich für eine unten glockenförmig auslaufende Linie. Ein viel enger am Bein anliegender, erst am Knöchel ausgreifender Saum wird später mithilfe von eingesetzten, schweren Glasperlen charakteristisch für das Delphos-Kleid und erinnert an Poirets Humpelrock. Auch Fortuny war mit den beschwerten Säumen ganz auf eine vollendete Realisierung seines ästhetischen Ideals aus und nahm dafür körperliche Einschränkungen der Trägerin in Kauf. Der Effekt der Leichtigkeit schwindet bei den Modellen, deren Säume unten wie die Plinthe einer Skulptur über den Boden zu fließen scheinen und die dadurch etwas Statuenhaftes erlangen (Abb. 57). Dagegen erzielte Emmy Schochs Einsatz von größerem, breitem Plissee bei ihren Kleidern eine

⁸⁰² FERRETTI 2019, S. 140.

⁸⁰³ Ich bedanke mich für die Auskunft der Textilrestauratorin Agnes Krippendorff (Badisches Landesmuseum) vom 28.04.2022. Aus handwerklicher Sicht unterscheidet sie bei Plissee-Falten zwischen einer „normalen Falte“, also einer einfachen oder zweifach gelegten Falte, und einer „Quetschfalte“, die zuvor durch „Reihen“ nähtechnisch fixiert wird und dann durch Wärme, Feuchtigkeit und Mechanik/Druck in Form gebügelt evtl. auch noch mit einem fixierenden chemischen Zusatz versehen wird. Letztere könnten bei Emmy Schoch zum Einsatz gekommen sein.

lockere, fast luftige Gesamtwirkung. Wegen der starken Dehnbarkeit integrierte sie ihn auch 1911 bei einem Umstandskleid für Schwangere, das – so die Angabe der Schöpferin – „ohne technische Änderung von der ersten bis in die allerletzte Zeit sich der veränderten Gestalt“ anpasste.⁸⁰⁴

In den Grundzügen entsprach das Delphos-Kleid den wesentlichen, hygienischen Kriterien des Reformkleids, indem es locker auf den Schultern lag, meist lose zu den Füßen herabfiel und ohne Korsett zu tragen war. Erneut ist Isadora Duncan, deren Adoptivtöchter neben ihr selbst mehrfach Delphos-Kleider trugen, die Verbindungsfigur für das neue Körperbewusstsein, das das Kleidungsstück nach außen trug. Die schnitttechnische Simplifizierung zeigt sich besonders darin, dass die Delphos-Kleider stets Einheitsgröße hatten und durch ein Zugsystem von eingearbeiteten Bändern individuell auf den Körper der Trägerin einstellbar waren. Die immer wiederholte Erkenntnis der ReformerInnen, dass Einfachheit Zeitlosigkeit bedeutete, war mit der über vierzig Jahre kaum veränderten Delphos-Robe Realität geworden. Die Gemeinsamkeit zwischen dem Reformkleid, den Schöpfungen von Madeleine Vionnet und denjenigen von dem Ehepaar Fortuny besteht darin, dass sie mehr ein Konzept als eine Modeerscheinung darstellen und sich wegen ihrer Schlichtheit der vergänglichen Natur der Mode entziehen.

Warburgs assoziatives Forschungsprinzip des „Nachlebens“, das ich als Ausgangspunkt nutzte, tritt aus einer starren Analyse von Kunst heraus und deckt Programmatiken („komplexe Resonanzbeziehungen“⁸⁰⁵) über Gattungsgrenzen hinaus auf. Gewinnbringend ist in Bezug auf die Reformkleid-Bewegung eine neue Auffassung von Zeitlichkeit für Modeerscheinungen. Signifikant ist hier ein ständiges Wieder-Aufspüren ähnlicher Kleid-Konflikte und -Lösungen im Umgang mit Körperlichkeit und Bewegung. Aus einem rein kunsthistorischen Verständnis heraus wäre ein Nachleben des Reformkleids vor allem durch die Gegenüberstellung von Abbildungen der am Leib getragenen und durch eine Pose inszenierten Kleider ersichtlich. Erste Ansätze einer „Pathosformel“ sind allerdings bereits in der Stofflichkeit und Konstruktion der Kleider mitangelegt, die eine freie Ausschreitung erst möglich machen.

Die hier begonnene Analyse zu praktischen und avantgardistischen Ansätzen für die Frauenkleidung nach dem Reformkleid lässt vielfältige Erweiterungen zu, allein mit

⁸⁰⁴ Abbildung des Umstandskleids in *NFFK* 1911/8, S. 79 (Abb. XIII), Beschreibung S. VII. Auch Schochs „Kleider für junge Mütter“ in den „Typenkleidern“ 1913 waren aus plissiertem Stoff gearbeitet.

⁸⁰⁵ ROWLEY 2020, S. 44.

Blick auf sowjetische Mode-Entwürfe für Arbeitskleider der 1920er Jahre.⁸⁰⁶ Warburg stellte mit seiner kulturpsychologischen Sichtweise auch die Frage, warum bestimmte Ausdrucksformen zu bestimmten Zeiten wiederkehrten. Wenn in Erfahrungen von Reformkleid-Trägerinnen (Kap. 5.4) vom Gefühl des „Beflügeltseins“ und der Rückkehr eines „lebhaften Lachens“ ob der leistungsstarken Lunge die Rede ist, transportiert die freie Bewegung des bekleideten Körpers auch eine Stimmungslage, wie sie Warburg in der „schwungvolle[n] selbstbewusste[n] Schönheit“⁸⁰⁷ der florentinischen Nymphe gefunden hatte. Sie verkörperte für ihn einen Aufbruch in die Moderne.

Kontinuität findet das Motiv deshalb auch im ausgehenden 20. Jahrhundert. Die künstlerischen Visionen des japanischen Modedesigners Issey Miyake (1938–2022) beispielsweise verschmolzen sowohl auf theoretischer Ebene mit denen von Madeleine Vionnet als auch auf praktischer Ebene mit dem Delphos-Kleid. Aus Vionnets Arbeitsweise zog Miyake einen zentralen Leitgedanken seines kreativen Schaffens: den darunter liegenden Körper und seine Bewegung als Basis nicht aus den Augen zu verlieren.⁸⁰⁸ Spür- und sichtbar wird das mit der in den 1990er Jahren begonnenen Serie von Plissee-Modellen mit dem sprechenden Namen „Pleats Please“, deren Bewegungsenergie Miyake auch in Tanz-Kostüme transferierte.⁸⁰⁹ Im Grundprinzip der Falte „als bewegliche Membran Innen und Außen zu vermitteln“,⁸¹⁰ kommt dasjenige des Reformkleids zum Tragen, das nach einer Zeit des Einschnürens eine neu gewonnene innere, geistige Freiheit nach außen vermitteln wollte.

Es darf wohl als Zufall bezeichnet werden, dass der Künstler Yasumasa Morimura 1996 für Miyakes Serie „Pleats Please Guest Artist“ ausgerechnet die Quell-Nymphe von Ingres auf fünf Kleider druckte, in der dessen Studium nach der antiken Skulptur deutlich erkennbar ist. Die statische Nymphe von Ingres wurde durch die Plissee-Falten von Miyakes Kleid gleichsam wieder zum Leben erweckt und bildet einen weiteren Rückbezug zu der Thematik, die Aby Warburg lebenslang begleitete.

⁸⁰⁶ Etwa mit Beteiligung von Künstlerinnen wie Varvara Stepanova, Ljubov Popova, Aleksandra Eks-ter und Nadezda Lamanova, siehe dazu RAEV 1994.

⁸⁰⁷ Warburg in seinem Text über Sandro Botticelli (1898), zitiert nach TREML/WEIGEL/LADWIG 2010, S. 188.

⁸⁰⁸ Vgl. Vorwort von Issey Miyake in KIRKE 1998, S. 12-14.

⁸⁰⁹ Zu Pleats Please siehe ausführlich KITAMURA 2012, zur Verbindung zu Fortuny BRANDSTETTER 1998. Bei dem Tanz-Kooperationsprojekt handelt es sich um die Choreographie „The Loss of Small Detail“ von William Forsythe für Frankfurt (1991).

⁸¹⁰ BRANDSTETTER 1998, S. 186.

8. Fazit: Systeminterne Konflikte

„Ein Blick in eine illustrierte Zeitung vor fünfzehn, vor zwanzig Jahren, und man schrickt heute schon auf. Wirklich, so gingen Frauen gekleidet, so eingemummt und aufgetürmt, so lächerlich überladen, so mittelalterlich vermauert und verschnürt? Wie etwas Historisches, wirklich nur mehr als Kostüm verschollener Zeiten [...] starren wir jetzt schon im photographischen Bild dieselben Wesen an, mit denen wir selbst noch gesprochen, gelebt und geschlafen haben, und beginnen erst an diesen Bildern zu ahnen, welche unübersehbare Verwandlung wir miterlebt in diesen fünfzehn, in diesen zwanzig Jahren. Aus diesen in Korsette geschnürten, bis zum Hals mit gefälteltem Tuch verschlossenen, mit Röcken und Unterröcken behafteten, aus diesen beinlosen, künstlich bienenhaft taillierten Wesen, aus dieser historischen Frau von vorgestern ist innerhalb einer einzigen raschen Generation die Frau von heute geworden, mit ihrem hellen, offenen Leib, dessen Linie das leichte Kleid nur wie eine Welle klar überfließt [...]“⁸¹¹

Stefan Zweig, 1929

Was der Schriftsteller Stefan Zweig in diesem Zitat wie eine plötzliche Metamorphose erscheinen lässt, war in Wahrheit ein langwieriger und mühsamer Prozess. Getragen wurde die modische „Verwandlung“ im beginnenden 20. Jahrhundert zu einem großen Teil von den kreativ-produzierenden, verbreitenden und rezipierenden Kräften des Systems Reformkleid, das diese Arbeit erstmals ganzheitlich beleuchtete. Damit wurde sie der Heterogenität der Reformkleid-Bewegung in Bezug auf ihre Ziele und AkteurInnen sowie ihrem Konfliktpotenzial gerecht. Als Schöpferin, Propagandistin und Trägerin erneuerter Frauenkleidung knüpft die Karlsruherin Emmy Schoch den roten Faden in meinem Text. So lag der Fokus innerhalb der Reformkleid-Forschung auf dem individuellen Wirken einer kunstgewerblichen Schneiderin und ihrem Atelier, um die Tragweite eines Engagements für reformierte Kleidung konkret aufzuzeigen. Ausgangspunkt der Arbeit war die Erkenntnis, dass immer die gleichen Personen – etwa Paul Poiret – als große Innovatoren der Mode um 1900 genannt werden. Ein weiterer, bisher von der Literatur unbeachteter Aspekt wurde mit der detaillierten Aufarbeitung der Reaktionen auf die Erneuerung der Frauenkleidung erschlossen. Im Folgenden sollen zunächst die wichtigsten Erkenntnisse zusammengefasst werden.

Statt der faktischen Produktion im Sinne erhaltener Reformkleider und deren Gestaltungsmerkmalen Aufmerksamkeit zu schenken, stand in dieser Arbeit aus historischer Perspektive die rege Text-Produktion der an der Erneuerung der Frauenkleidung Beteiligten im Fokus. Damit war die Absicht verbunden, statt den Kleidern ihre SchöpferInnen und Trägerinnen selbst sprechen zu lassen, um Mode als ein weitgreifendes, soziales Phänomen zu verstehen. Die Gegenüberstellung vielfältiger Argumentationsstränge diente der Charakterisierung der jeweiligen Akteur-Gruppen des Systems

⁸¹¹ ZWEIG 1929, S. 25-26.

Reformkleid in ihren Einzelzielen. Neben den Jugendstil-KünstlerInnen und den ÄrztlInnen schufen die Mitglieder des Verbands für Verbesserung der Frauenkleidung als deutschlandweites Kollektiv Aufmerksamkeit für ein Thema, das Einzelne bereits umgetrieben hatte. Emmy Schoch darf als besonders engagiertes Mitglied des Verbands gelten. Mit Aufsätzen, Kursen, Vorträgen mit Kleider-Schauen und Ausstellungen sensibilisierte sie ein breites Publikum auch außerhalb ihrer Heimatstadt für die Problematik bewegungshemmender Kleidung. Obwohl die Reformkleid-Bewegung nie in einer offiziellen Einrichtung zentral institutionalisiert wurde, entwickelte sie sich zu einer Bildungsstätte und Denkschule. Emmy Schoch realisierte ihren Wunsch nach einer deutschen Geschmackskultur mehrmals in einer Schule, die sie ihrer Werkstatt angliederte – zuletzt in der nationalsozialistisch geprägten Badischen Modellschule. Die historische Rückschau von Emmy Schochs Tätigkeit von der Jahrhundertwende bis zur Machtübergabe Hitlers eignete sich exemplarisch, um die Rolle der Kunstgewerblerinnen sowie die Divergenzen eines stark ausgeprägten Reformwillens in der Mode sichtbar zu machen. Das bisherige Verständnis vom Kunstgewerbe als Ausweichmöglichkeit für Frauen, gesellschaftliche Akzeptanz für die eigene künstlerische Praxis zu finden, wurde zur reellen Chance, sich genau darin zu verwirklichen sowie finanziell honoriert zu werden. Ausführungen zu Schochs Netzwerk und ihren Vermarktungsstrategien beleuchteten sie als Unternehmerin. Ihre praktischen Kenntnisse aus der Schneiderei und Stickerei in Kombination mit einem selbständig geführten Mode-Atelier brachten entscheidende Vorteile im Agieren für die Reformkleid-Ideale, insbesondere wegen der direkten Nähe zur Kundin selbst. Somit konnte die These bestätigt werden, dass die kunstgewerblichen Schneiderinnen im Gegensatz zu Künstlern wie van de Velde eine Schlüsselposition als Vermittlerinnen innehatten. Als Antwort auf die Vernachlässigung weiblicher Bedürfnisse verstanden sie sich als gesellschaftsverändernde Kräfte. Dies galt insbesondere für die vielfach kritisierte Distanz zwischen Konsumentinnen und ProduzentInnen, die mit dem Entwurfsort Frankreich und dem Konsumort Deutschland auch eine lokale Dimension umfasste.

Der ganzheitliche Blick auf das System Reformkleid offenbarte eine Reihe systeminterner Konflikte, welche sich als zentrale und neue Erkenntnisse herauskristallisieren. Progressiv und modern mutet die Vision vom Reformkleid zunächst an, mit der eine Umkehrung der Rolle der Frau vom passiven Objekt zum aktiv handelnden Subjekt erfolgen sollte. Hedwig Buschmanns neue Frauentracht, Anna Muthesius' Eigenkleid und Emmy Schochs Halbfertigkleid involvierten die Frau als eigenständige Gestalterin in den Entstehungsprozess ihrer eigenen Kleidung. Dieser Idee stand allerdings stets

der Vorwurf dilettantischer Modelle gegenüber, was zu negativen Auswirkungen auf das Renommee reformierter Kleider führte. Auch das Image als unerotisches „Sackkleid“ trug zu Vorurteilen gegenüber Reformkleid-Trägerinnen bei. Weil das Reformkleid sich von einer übertriebenen Betonung der Weiblichkeit entfernte und Frauenrechtlerinnen es trugen, wurde es in der allgemeinen Frauenbewegung verortet. Konservative Reformerinnen wie Emmy Schoch verharnten allerdings im traditionellen Bild der Frauenrolle. Die Hose etwa findet sich nur als Ausnahme in ihren Mode-Entwürfen.

Eine weitere Ambivalenz im System Reformkleid lag in dem Anspruch, den individuellen Charakter der Kleid-Trägerin zum Ausdruck bringen zu wollen und gleichzeitig ein Massenphänomen im Sinne einer Demokratisierung der Mode für Frauen aller Schichten zu initiieren. Der Ruf nach einer Zusammenarbeit von Kunst, Maßschneiderei und Konfektionsbranche wurde daher immer lauter. Doch auch in den wenigen Kooperationen von KünstlerInnen mit größeren Warenhäusern fand die Erneuerung der Frauenkleidung nicht ihre finale Lösung, da die Branche seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert vom Modewechsel und von der preisgünstigen Herstellung für die Masse lebte. Das zweckmäßige, zeitlose und individuell-künstlerische Reformkleid hätte für die Mode-Industrie eine geschäftsschädigende Entwicklung bedeutet. Diese am Kapitalismus orientierte Eigenschaft hat das Modesystem bis heute beibehalten.

Im theoretischen Diskurs waren sowohl die wissenschaftlichen als auch die ästhetischen Ansprüche stets klar definiert: Frauenkleidung sollte gesund und zweckmäßig, aber zugleich äußerlich ansprechend und elegant für alle Anlässe sein. Zum Kern des Problems wurde – wie auch der Pressespiegel belegt – die technisch zufriedenstellende Umsetzung der multiplen Ansätze für eine erneuerte Frauenkleidung, die explizit kein rein auf die Gesundheit ausgerichtetes „Sackkleid“ bleiben sollte. Der Blick auf die Argumente der Frauen selbst verdeutlichte das um 1900 herrschende, nur schwer aufzubrechende Schönheitsideal. Künstlerkleider wie die von Henry van de Velde und Alfred Mohrbutter waren in ihrer Jugendstil-Ornamentik an der Oberfläche zwar ästhetisch durchdacht. Für alltägliche Tätigkeiten wie Spazierengehen oder Radfahren waren sie aber so ungeeignet wie zeitgleiche modische Gesellschaftskleider, die das Prinzip der Bewegung nicht berücksichtigten. Im Kontext Künstlerkleid wurden etablierte genderspezifische Machtstrukturen zwischen künstlerischem Entwurf und Ausführung hervorgehoben, die bis heute anhalten. Die in Vorträgen, Schriften und Ausstellungen zur Sprache gebrachte Ideologie blieb Utopie.

Ein letzter, wesentlicher Konflikt zeigte sich bei Emmy Schoch im Umgang mit dem zu überwindenden Pariser Modesystem, das gleichzeitig vorbildhaft für sie wirkte. Besonders kam dies im Zitieren künstlerischer Mittel Paul Poirets zum Ausdruck. Einerseits bewunderte Schoch Poiret, andererseits wollte sie das „deutsche Kleid“ zum begehrten Objekt machen. Die Bemühungen, die Frauenwelt von der „blind“ Begeisterung Pariser Erzeugnisse abzubringen, führten mit der Zeit zu nationalistischen Parolen. Die mehrfache Betonung von „Rasse“ oder der Geburtenrate radikalierte einen Teil des breiten national-völkischen Bürgertums zur extremen völkischen Ideologie. Innerhalb des betrachteten Zeitraums 1896–1933 kam es zu einer dynamischen Verschiebung der Schwerpunktsetzung in der Erneuerung der Frauenkleidung. Das Reformkleid als patriotisches Signal einer „(neu)deutschen Tracht“ wurde mit dem Ersten Weltkrieg zum politischen Phänomen und Mode allgemein ein wesentlicher Faktor wirtschaftlicher Prosperität. Die Auflehnung gegen das französische Modemonopol hatte seinen vormals emanzipatorischen Hintergrund gegen einen rein ökonomischen eingetauscht. Die Frau als autonomes Subjekt verschwand aus der Debatte, ihr Konsum sollte sich in einheitlicher Geschmacksbildung an der heimischen Bekleidungsbranche orientieren. Das zunehmend antisemitische Klima der ausgehenden Weimarer Republik machte sich auch in der Mode-Industrie bemerkbar. Die jüdische Beteiligung an der Konfektion wurde für Emmy Schoch, die sich der NS-Ideologie verschrieb, zum Feindbild.

Zum Schluss soll die Aktualität meiner Forschung unterstrichen und ein Ausblick auf weitere, offengebliebene Fragen gegeben werden. Besondere Erkenntnisse liefert ein Blick in die Vergangenheit immer dann, wenn Parallelen zur Gegenwart evident scheinen. Der Leitgedanke der Arbeit war überschrieben mit dem Begriff „Modewellen“, der die periodische Wiederkehr und den rhythmischen Abstand bestimmter Modephänomene ausdrückt. Allein die in Kapitel 6 dargelegten mehrfachen Anstrengungen, eine deutsche Tracht oder Mode zu schaffen, sind ein Beispiel dafür. Welche Nachwirkungen die Reformkleid-Bewegung in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg hatte, demonstrierte Kapitel 7. Wer wie Walter Benjamin das antizipierende Potenzial von Mode erkannt hat,⁸¹² wird daran soziale und kulturelle Prozesse ablesen und teilweise sogar vorausahnen können. So demonstriert die vorliegende Untersuchung, wie um 1900 die deutsche Reformkleid-Bewegung aus vielfältigen Motivationen heraus organisiert das Modesystem und seine Bedeutung für die Frau infrage stellte. Nach der

⁸¹² Vgl. Zitat zu Beginn der Arbeit und Benjamins Denkfigur des „Tigersprungs“ in seinem Passagenwerk.

Jahrtausendwende geschah dies bisher vor allem vonseiten der Konsumierenden. Die Corona-Krise und der daraus folgende Zusammenbruch der Lieferketten führte der Modewelt vor Augen, dass Veränderungen in der Präsentation und im Verkauf neuer Kleidung notwendig und machbar sind. Ab Mai 2020 taten sich in mehreren internationalen Initiativen auch AkteurInnen aus dem Produktionssektor zusammen. In einer gemeinsamen Vision beschlossen sie, das Geschäft mit der Mode und damit verknüpfte Prozesse zu reformieren.⁸¹³ Während die Reformierung der Mode um 1900 die Hygiene und Ästhetik der Frauenkleidung betraf, liegt der Schwerpunkt heute auf dem Einfluss der Mode-Industrie auf das Klima. Konstant geblieben ist allerdings die Kritik am rasanten Wechsel und dem damit verbundenen Druck auf den Design-Bereich, weit mehr als die saisonal gängigen zwei Kollektionen im Jahr herauszubringen. Der Begriff Nachhaltigkeit ist eng verwoben mit der Verlangsamung der Industrie oder der Idee zeitloser Kleidung, wie sie das Reformkleid beinhaltete. Ebenso unverändert zur Gegenwart erscheint das Gefühl der Machtlosigkeit gegenüber den ökonomischen Riesen der Bekleidungs-Branche, die schon lange nicht mehr nur in Frankreich zu verorten sind. Mit der hier vorgenommenen Quellen-Analyse bleibt die erstaunliche Erkenntnis, dass sich das Modesystem trotz Innovationen über mehr als ein Jahrhundert hinweg kaum verändert hat. Die VertreterInnen der oben genannten Absichtserklärungen zur Erneuerung des aktuellen Modesystems stehen mit der Kritik an billigen Kopien und dem Wunsch nach einer Neujustierung des Modekalenders vor denselben Herausforderungen wie AnhängerInnen der Reformkleid-Bewegung.

Meine Analyse theoretisch-schriftlicher Quellen aus der Zeit um 1900 bildete den ersten logischen Schritt, um die Reformkleid-Bewegung aus zeitgenössischer Perspektive verstehen zu lernen. Zur Komplementierung der Ergebnisse wäre im nächsten Schritt eine objektnahe Forschung gewinnbringend. Das umfasst die Frage: Inwiefern stehen die schriftlichen Aussagen, Meinungen und Berichte mit der realen Kleidung im Einklang? Einerseits beinhaltet dies aus einer kunsthistorisch-bildwissenschaftlichen Perspektive die nähere Untersuchung von Fotografie und Grafik aus der Reformkleid-

⁸¹³ Angeführt von dem Designer Dries van Noten formulierten Kreativ-DirektorInnen und CEOs einen offenen Brief mit dem Ziel, mehr Nachhaltigkeit in Bezug auf die Umwelt und die Gesellschaft zu schaffen und die Branche so näher mit den Bedürfnissen der KundInnen in Einklang zu bringen. Neben Dries van Noten stehen an der Spitze von <<https://forumletter.org/>> [zuletzt abgerufen am 07.07.2022] der Präsident von *Lane Crawford* Andrew Keith und die CEO von *Altuzarra* Shira Sue Carmi. Als Wege zum Ziel werden folgende genannt: Die Anpassung der Saisonstarts zur Ausbalancierung der Liefer- und Konsumketten und wachsende Bestrebungen zur Nachhaltigkeit durch weniger unnötige Produktion und Reisen (zu Fashion Weeks). Es folgten mit ähnlichen Zielen die Petition #rewiring-fashion <<https://www.rewiringfashion.org/>> [zuletzt abgerufen am 07.07.2022] sowie Statements des *Council of Fashion Designers of America* und des *British Fashion Council*.

Bewegung im Verhältnis zu Vorläufern oder zeitgleichen französischen Mode-Reproduktionen. Andererseits haben sich im Laufe der Arbeit eine fehlende textilwissenschaftliche Expertise und praktische Kenntnisse aus der Damenschneiderei als Defizit herausgestellt. Eine vergleichende Materialanalyse, wie sie durch die Beschreibungen der Kleider im technischen Teil der Verbandszeitschriften möglich ist, könnte wichtige Fragen nach unterschiedlichen stofflichen Eigenschaften etwa von Künstler- und Reformkleidern klären. Weiterhin könnte mithilfe der Schnittmusterbögen aus der *Neuen Frauenkleidung und Frauenkultur* der Zuschnitt von Reformkleidern erforscht werden und so die materielle Kultur der Ansätze greifbar werden. Wertvoll wäre die praxisorientierte Methode besonders dann, wenn sie die notwendigen Kompetenzen der Reformschneiderinnen und der als dilettantisch kritisierten Hausschneiderei einordnet. So könnte der hier in der Theorie fokussierte Herstellungsprozess praktisch in den Fokus rücken, statt sich fertige Kleider anzusehen. Für das 1896 entstandene Teekleid von Henry und Maria van de Velde existiert beispielsweise eine gelungene Rekonstruktion nach Originalschnittmustern, die nach Vorbild des Projekts „Kleidung in Bewegung“⁸¹⁴ weitere Schlussfolgerungen etwa zu den Bewegungsspielräumen des Kleides aus Seidensamt zuließe.⁸¹⁵

Die umfassende Aufarbeitung des Mode-Ateliers Emmy Schoch soll dazu ermutigen, sich zukünftig intensiver den bislang unbekannten, weiblich geführten Mode-Ateliers⁸¹⁶ zu widmen und mit deren Erforschung die Modegeschichte um ein spannendes Kapitel zu bereichern. Historische Modephänomene sollten nicht nur isoliert innerhalb ihrer Epoche betrachtet werden. Modegeschichte hat als interdisziplinäres Fach das Potenzial, für die Ursprünge heutiger Diskurse der Alltagskultur zu sensibilisieren.

⁸¹⁴ Das textilwissenschaftliche Kooperationsprojekt zwischen der Universität Paderborn und dem Historischen Museum Frankfurt erforschte 2015-2020 den Zuschnitt und die Stofflichkeit von Kleidung, also das textile Hergestellt-Sein unter den Aspekten von Bewegung, Geschwindigkeit und Mobilität. Verantwortlich waren die Textilwissenschaftlerinnen Prof. Dr. Kerstin Kraft, Dr. Regina Lösel und Dr. Maren Christine Härtel, siehe <<https://kw.uni-paderborn.de/fach-textil/kleidung-in-bewegung>> [zuletzt abgerufen am 27.08.2021].

⁸¹⁵ Eine Rekonstruktion des Teekleides existiert in zwei Varianten. Die 1983 von Jutta Papenberg-Steenbock (Hamburg) nachgenäherte Version befindet sich heute in der Sammlung des Deutschen Textilmuseums Krefeld (siehe FLEISCHMANN-HECK 2018, S. 88, Abb. 105).

⁸¹⁶ Eine Auswahl für unerforschte oder kaum erforschte Reformkleid-Ateliers und ihre Leiterinnen bietet Anhang 2.

9. Abkürzungsverzeichnis

Abb. – Abbildung
AddF – Archiv der deutschen Frauenbewegung Kassel
Anm. – Anmerkung
BA Berlin – Bundesarchiv Berlin
Bd. – Band
BLB KA – Badische Landesbibliothek Karlsruhe
BStB – Bayerische Staatsbibliothek
ca. – circa
Diss. – Dissertation
Ebd. – ebenda
GLA KA – Generallandesarchiv Karlsruhe
Hrsg. – HerausgeberIn
Inv.-Nr. – Inventarnummer
Jh. – Jahrhundert
Kat. Ausst. – Ausstellungskatalog
NFFK – Neue Frauenkleidung und Frauenkultur
o.S. – ohne Seite
o.V. – ohne (Angabe zu) VerfasserIn
S. – Seite
sog. – sogenannt/e/r/s
StA KA – Stadtarchiv Karlsruhe
u.a. – und andere / unter anderem
UB HD – Universitätsbibliothek Heidelberg
Vgl. – vergleiche
z.B. – zum Beispiel
zugl. – zugleich

10. Literaturverzeichnis

Wenn Artikel/Aufsätze nur mit Initialen angegeben sind, konnte der vollständige Name nicht ausfindig gemacht werden.

Wenn (besonders bei alten Zeitungsartikeln) keine VerfasserInnen angegeben waren, ist dies mit o.V. gekennzeichnet. Im Kurzzitat der Fußnoten sind diese zur besseren Unterscheidung mit dem Titel des Artikels/Aufsatzes in Klammern angegeben.

A

A.W. 1910

A.W.: Eine Umwälzung der Mode, in: *Berliner Volkszeitung* 28.07.1910, S. 2.

ACKERMANN 2009

Ackermann, Astrid: Einschnürungen. Kleidungsreform und Emanzipation: Das lange Band vom 18. ins 20. Jahrhundert, in: *Ariadne* 2009, S. 60–65.

ADAMEK 1983

Adamek, Ulrike: Reformkleidung als Fortschritt? Zur Entstehung einer reformierten Kinderkleidung um die Jahrhundertwende, Diss., Marburg 1983.

ALBRECHT-MATSCHISKE 2000

Albrecht-Matschiske, Cornelia: Das künstlerische Reformkleid in Deutschland um die Jahrhundertwende, Diss., Bochum 2000.

ANTHONY 1915

Anthony, Katherine Susan: Feminism in Germany and Scandinavia, New York 1915.

ANTON 2020

Anton, Carmen: Neue Kleider für den Leib. Reformkleidung zwischen Reformsack und Haute Couture (08.08.2020), in: Alltagskultur im Südwesten, <<https://www.leo-bw.de/web/guest/themenmodul/alltagskultur-im-suedwesten/kleidung/reformkleidung>>, [zuletzt abgerufen am: 27.08.2022].

ARAGONÉS RIU 2016

Aragonés Riu, Nuria: Isadora Duncan and fashion. Classical revival and modernity, in: *Data-tèxtil* 2016/34, S. 31–38.

ARNDT 1814

Arndt, Ernst Moritz: Ueber Sitte, Mode und Kleidertracht. Ein Wort aus der Zeit, Frankfurt a.M. 1814.

ASCHE 1992

Asche, Susanne: Fürsorge, Partizipation und Gleichberechtigung. Die Leistungen der Karlsruherinnen für die Entwicklung zur Großstadt (1859–1914), in: Asche, Susanne (Hrsg.): Karlsruher Frauen 1715–1945. eine Stadtgeschichte (Veröffentlichungen des Karlsruher Stadtarchivs, 15), Karlsruhe 1992, S. 171–249.

AUGSPURG 1902

Augspurg, Anita: Schweigen die Frauen?, Beilage Parlamentarische Angelegenheiten und Gesetzgebung, in: *Frauenbewegung* 1902/14, S. 17–18.

B

BAAN 2021

Baan, Els de: Frauenkleidung. Mit der Zeit gehen, in: Hupperetz, Wim u.a. (Hrsg.): Göttinnen des Jugendstils, Darmstadt 2021, S. 91–103.

BABEROWSKI 2008

Baberowski, Jörg: Selbstbilder und Fremdbilder. Repräsentation sozialer Ordnungen im Wandel, in: Barberowski, Jörg/Kaelble, Hartmut/Schriewer, Jürgen (Hrsg.): Selbstbilder und Fremdbilder. Repräsentation sozialer Ordnungen im Wandel (Eigene und fremde Welten, Bd. 1), Frankfurt a.M. 2008, S. 9–16.

BAHR 1902

Bahr, Hermann: Zur Reform der Tracht, in: *Dokumente der Frauen* 1902/6, S. 664–666.

BAKE u.a. 1983

Bake, Rita u.a.: Zur Stellung der Frauen im mittelalterlichen Handwerk. Schreibtischmythen und Realitäten, in: *Feministische Studien* 1983/2, S. 147–155.

BANDMANN 1971

Bandmann, Günter: Der Wandel der Materialbewertung in der Kunstdtheorie des 19. Jahrhunderts, in: Koopmann, Hellmut/Schmoll gen. Eisenwerth, J. Adolf (Hrsg.): Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1971, S. 129–157.

BARBE 2012

Barbe, Josephine: Figur in Form. Geschichte des Korsets, Bern, Stuttgart, Wien 2012.

BARGEL 1995

Bargel, Helga: 10 Uhr pünktlich Gürzenich. Hundert Jahre bewegte Frauen in Köln. Zur Geschichte der Organisationen und Vereine, hrsg. vom Kölner Frauengeschichtsverein, Münster 1995.

BARTESCH/FIEDLER 1918

Bartesch, Hermine/Fiedler, Mathilde: Die moderne Damenschneiderei in Wort und Bild, Leipzig, Nordhausen 1918.

BARTHES 1985

Barthes, Roland: Die Sprache der Mode (Edition Suhrkamp, Bd. 318), Frankfurt a.M. 1985.

BAUDIN 2018

Baudin, Katia: Vorwort, in: Ewers-Schultz, Ina/Holzhey, Magdalena (Hrsg.): Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft, München 2018, S. 67.

BAUM 1906

Baum, Marie: Drei Klassen von Lohnarbeiterinnen in Industrie und Handel der Stadt Karlsruhe. Bericht, erstattet an das Großherzogliche Ministerium des Innern, Karlsruhe 1906.

BAUMSTARK 1988

Baumstark, Brigitte: Die grossherzoglich badische Kunstgewerbeschule in Karlsruhe 1878–1920, Diss., Karlsruhe 1988.

BAUMSTARK 1995

Baumstark, Brigitte: Kunstgewerblerinnen in Karlsruhe und Baden, in: Bieber, Sylvia (Hrsg.): Kat. Ausst. Frauen im Aufbruch? Künstlerinnen im deutschen Südwesten 1800–1945, Karlsruhe 1995, S. 151–165.

BECKER 2020

Becker, Laurence: Raus aus der Statistik – Rein in die Bewegung. Präsentation von historischer Kleidung in unterschiedlichen Posen, in: Härtel, Maren C. u.a. (Hrsg.): Kat. Ausst. Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850 (Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 39), Petersberg, Frankfurt a.M. 2020, S. 46–49.

BECKER 1814

Becker, Rudolf Zacharias: Das deutsche Feierkleid zur Erinnerung des Einzugs der Deutschen in Paris am 31sten März 1814 eingeführt von deutschen Frauen, Gotha 1814.

BEIER-DE HAAN 1983

Beier-de Haan, Rosmarie: Frauenarbeit und Frauenalltag im Deutschen Kaiserreich. Heimarbeiterinnen in der Berliner Bekleidungsindustrie 1880 - 1914 (Campus Forschung, 348), Frankfurt a.M. 1983.

BELTING 2009

Belting, Isabella (Hrsg.): Kat. Ausst. Mode sprengt Mieder. Silhouettenwechsel, München 2009.

BENJAMIN/SCHWEPPENHÄUSER/TIEDEMANN 1991

Benjamin, Walter/Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.)/Tiedemann, Rolf (Hrsg.): Gesammelte Schriften (Bd. 5 Das Passagenwerk), Frankfurt a.M. 1991.

BENSOW 2016

Bensow, Laura: "Frauen und Mädchen, die Juden sind Euer Verderben!". Eine Untersuchung antisemitischer NS-Propaganda unter Anwendung der Analyse-Kategorie Geschlecht, Diss., Hamburg 2016.

BERGER 2022

Berger, Friederike: Anna Muthesius und das Eigenkleid in der frühen Modefotografie, in: Köhler, Thomas/Lütgens, Annelie (Hrsg.): Kat. Ausst. Modebilder – Kunstkleider. Fotografie, Malerei und Mode 1900 bis heute, Köln, Berlin 2022, S. 80–95.

BERGER 2018a

Berger, Friederike: Das künstlerische Reformkleid. Zwischen Ideal, Ästhetik und Konsumkultur, in: Ewers-Schultz, Ina/Holzhey, Magdalena (Hrsg.): Kat. Ausst. Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft, München 2018, S. 208–213.

BERGER 2018b

Berger, Friederike: Reformmode als Einstieg in den Designberuf, in: Beyerle, Tulga/Němečková, Klára/Scheffler, Tanja (Hrsg.): Kat. Ausst. Gegen die Unsichtbarkeit. Designerinnen der Deutschen Werkstätten Hellerau 1898 bis 1938, München 2018, S. 50–53.

BERGER 1982

Berger, Renate: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Zugl.: Diss., Hamburg 1980, Köln 1982.

BERLEPSCH-VALENDAS 1898

Berlepsch-Valendas, Hans Eduard: Einfall und Ausführung, in: *Kunstgewerbeblatt* 1898/9, S. 93–98.

BERLEPSCH-VALENDAS 1903

Berlepsch-Valendas, Hans Eduard: o.T., in: Leipziger Illustrirte (Hrsg.): „Für und wider die Reformkleidung“. Sonderdruck aus der Leipziger Illustrirten, Leipzig 1903, S. 11–15.

BEUYS 2014

Beuys, Barbara: Die neuen Frauen – Revolution im Kaiserreich 1900–1914, München 2014.

BEYERLE/NĚMEČKOVÁ/SCHEFFLER 2018

Beyerle, Tulga/Němečková, Klára/Scheffler, Tanja: Kat. Ausst. Gegen die Unsichtbarkeit. Designerinnen der Deutschen Werkstätten Hellerau 1898 bis 1938, München 2018.

BISCHOFF/THREUTER 1999

Bischoff, Cordula/Threuter, Christina: Um-Ordnung: Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne, in: Bischoff, Cordula/Threuter, Christina (Hrsg.): Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne, Marburg 1999, S. 9–13.

BLAU-LANG 1902

Blau-Lang, Tina: Zur Reform der Tracht, in: *Dokumente der Frauen* 1902/6, S. 676.

BOEHN 1907

Boehn, Max von: Die Mode. Nach Bildern und Kunstwerken der Zeit, München 1907.

BOEHN 1916/1917

Boehn, Max von: 200 Jahre Kleiderkunst. 1700 - 1900, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte (Sonderdruck)* 1916/1917, S. 537–552.

BOEHN 1918

Boehn, Max von: Bekleidungskunst und Mode, Bremen 1918.

BOEHN 1922

Boehn, Max von: Deutschland im 18. Jahrhundert, Berlin 1922.

BOMRHEIN 1926

Bomrhein, H.: Nur kein Eigenkleid, in: *Hamburger Anzeiger* 25.06.1926, S. 9.

BORGIUS/PUDOR 1909

Borgius, Walther/Pudor, Heinrich: Die Lebensdauer der Waren in Vergangenheit und Zukunft, in: *Volkswirtschaftliche Blätter* 1909/18.

BORRIES 2019

Borries, Friedrich von: Design formt Gesellschaft, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 2019/13-14, S. 4–8.

BOSSELT 1915

Bosselt, Rudolf: Krieg und deutsche Mode. 140. Flugschrift des deutschen Dürerbands, München 1915.

BOSSELT 1927

Bosselt, Rudolf: Zur Psychologie der gegenwärtigen Mode, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1927/3, S. 58–60.

BOURDIEU 1993

Bourdieu, Pierre: Soziologische Fragen (Edition Suhrkamp, 1872), Frankfurt a.M. 1993.

BOURDIEU 1999

Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a.M. 1999.

BOURDIEU 2000

Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M. 2000.

BOVENSCHEN 2003

Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, zugl. Diss. 1977 (Edition Suhrkamp, 2431), Frankfurt am Main 2003.

BOWLES 2008

Bowles, Hamish: Handmade's Tale, in: *Vogue* 2008/10, S. 289–303.

BRANDSTÄTTER 2004

Brandstätter, Christian: Design der Wiener Werkstätte 1903–1932. Architektur, Möbel, Gebrauchsgraphik, Postkarten, Plakate, Buchkunst, Glas, Keramik, Metall, Mode, Stoffe, Accessoires, Schmuck, Wien 2004.

BRANDSTÄTTER 2018

Brandstätter, Christian: Die Wiener Werkstätte und die Modereform, in: Ewers-Schultz, Ina/Holzhey, Magdalena (Hrsg.): Kat. Ausst. Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft, München 2018, S. 202–207.

BRANDSTETTER 1998

Brandstetter, Gabriele: Spiel der Falten. Inszeniertes Plissee bei Mariano Fortuny und Issey Miyake, in: Lehnert, Gertrud (Hrsg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität, Dortmund 1998, S. 175–193.

BRAUN 2016

Braun, Adrienne: Künstlerin, Rebellin, Pionierin. 20 außergewöhnliche Frauen aus Baden-Württemberg, Konstanz 2016.

BRAUN 1908

Braun, Irene: Die Ausstellung „München 1908“. Die Textilkunst, in: *Kunst und Handwerk* 1908/3, S. 69–79.

BRAUN 1904

Braun, Ludwig: Warum konnte die Künstlerseide keinen Fuß fassen?, in: *Leipziger Monatsschrift für Textil-Industrie* 1904, S. 57–58.

BRÄUNCHE 2021

Bräunche, Ernst Otto: "Wer zieht die schwarzrotgoldene Fahne auf?". Antisemitismus in Karlsruhe 1918–1933, in: Merkel, Ursula/Seifried, Florentine/Baumstark, Brigitte (Hrsg.): Kat. Ausst. Verborgene Spuren. Jüdische Künstler*innen und Architekt*innen in Karlsruhe 1900-1950, Karlsruhe 2021, S. 27–40.

BRUNNEMANN 1906

Brunnemann, Anna: Für unsere Frauen. Die neue Frauenkleidung auf der dritten Kunstgewerbeausstellung Dresden, in: *Leipziger Tageblatt und Anzeiger (Beilage Mußestunden)* 25.06.1906, S. 690–691.

BRUNS 1901

Bruns, Margarete: Der Stil der modernen Kleidung, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 1901/8, 374-388 / Fortsetzung S. 458–478.

BUCKLEY 1986

Buckley, Cheryl: Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design, in: *Design Issues* 1986/2, S. 3–14.

BUCKLEY/FAWCETT 2002

Buckley, Cheryl/Fawcett, Hilary: Fashioning the feminine. Representation and women's fashion from the fin de siecle to the present, London 2002.

BUHRE 1911

Buhre, Alice: Die Frauenkleidung auf der Internationalen Hygiene-Ausstellung, in: *Frauenbestrebungen* 1911/9, S. 69.

BÜRGEL 1913

Bürgel, E.: Eine deutsche Mode?, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1913/2, S. 18.

BURNICKI 2003

Burnicki, Janine: Die Einrichtung des Frankfurter Modeamtes (01.01.2003), in: Institut für Stadtgeschichte Frankfurt a.M., <<https://www.frankfurt1933-1945.de/nc/beitraege/show/1/thematik/wirtschaftsfoerderung/artikel/die-einrichtung-des-frankfurter-modeamtes/>>, [zuletzt abgerufen am 22.11.2021].

BUSCHMANN 1910a

Buschmann, Hedwig: Hedwig Buschmann's neue Frauentracht, Berlin 1910.

BUSCHMANN 1910b

Buschmann, Hedwig: Die neue Frauentracht, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1910/4, S. 35.

BUSCHMANN 1911

Buschmann, Hedwig: Hedwig Buschmann's neue Frauentracht, Berlin³ 1911.

C

CADENBACH 1916

Cadenbach, Emilie: Das Kleid der Frau als Ausdruck deutschen Wesens und deutscher Kultur, Karlsruhe 1916.

CALVERT 2012

Calvert, Robyne: Fashioning the artist. Artistic dress in Victorian Britain 1848–1900, zugl. Diss. 2012, Glasgow 2012.

CALVERT 2020

Calvert, Robyne: The Artistic Aspect of Dress. The Story of the Healthy and Artistic Dress Union, in: *Costume: Journal of the Costume Society* 2020/2, S. 175–201.

CAUER 1907

Cauer, Minna: Dress Reform in Germany, in: *The Independent No. 3073* (24.10.1907), S. 993–997.

CFDA 2019

CFDA: Insider Outsider. Inclusion & Diversity in the American Fashion Industry, in: The Council of Fashion Designers of America, <The Council of Fashion Designers of America (CFDA)>, [zuletzt abgerufen am 30.11.2021].

CHADWICK 1992

Chadwick, Whitney: Women, art, and society, London 1992.

COERPER 1913

Coerper, Fritz: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1913/6, S. 70–71.

COFFIN 1996

Coffin, Judith: The politics of women's work. The Paris garment trades 1750–1915, Princeton 1996.

COOKE 2010

Cooke, Lynne: Madeleine Vionnet, in: *The Burlington Magazine* 2010/1284, S. 197–198.

CRANACH 1909

Cranach, Wanda von: Künstlerische Frauenkleidung (nach einem im Verein für Verbesserung der Frauenkleidung Dresden gehaltenen Vortrag am 04.02.1909), in: *Neue Frauentracht* 1909/3/4, S. 25–27/Fortsetzung S. 37–43.

CRANE 2002

Crane, Susan: The performance of self. Ritual clothing and identity during the Hundred Years War (The Middle Ages series), Philadelphia 2002.

CROWSTON 2001

Crowston, Clare Haru: Fabricating women. The seamstresses of Old Regime France, 1675–1791, Durham 2001.

CUMMING/CUNNINGTON 2010

Cumming, Valerie/Cunnington, Cecil Willett: The Dictionary of Fashion History, New York/Oxford 2010.

D

DAVIDSON 2019

Davidson, Hilary: The Embodied Turn: Making and Remaking Dress as an Academic Practice, in: *Fashion Theory* 2019/3, S. 329–362.

DEHNING 2009

Dehning, Sonja: In Bildern verbannt und häufig verkannt. Künstlerinnen am Oberrhein, in: Figiol, Joanna Flawia (Hrsg.): Kat. Ausst. Jugendstil am Oberrhein. Kunst und Leben ohne Grenzen, Karlsruhe 2009, S. 44–53.

DIDEROT 1780

Diderot, Denis: Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres 1780.

DIDI-HUBERMAN 2019

Didi-Huberman, Georges: Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2287), Berlin 2019.

DIOR 2016

Dior, Christian: Dior und ich. Die Autobiographie, München 2016.

DOGRAMACI 2001

Dogramaci, Burcu: Lieselotte Friedlaender: 1896–1973. Ein Beitrag zur Pressegraphik der 20er Jahre, zugl. Diss. 2000, Tübingen, Berlin 2001.

DOGRAMACI 2011

Dogramaci, Burcu: Wechselbeziehungen. Mode, Malerei und Fotografie im 19. Jahrhundert, Marburg 2011.

DOGRAMACI 2015

Dogramaci, Burcu: Kreative Liaisons in Paris. Interferenzen von Mode, Kunst und Fotografie bei Paul Poiret und Elsa Schiaparelli, in: Wenrich, Rainer (Hrsg.): Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis: Perspektiven für eine Modewissenschaft (Fashion studies, Bd. 3), Bielefeld 2015, S. 147–165.

DOGRAMACI 2018

Dogramaci, Burcu: Inszenierung neuer Lebenswelten: Künstlerkleider, Posen und Vermittlungsstrategien, in: Ewers-Schultz, Ina/Holzhey, Magdalena (Hrsg.): Kat. Ausst. Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft, München 2018, S. 190–202.

DOGRAMACI 2019a

Dogramaci, Burcu: Textile Moderne (mode global, Bd. 3), Wien, Köln, Weimar 2019.

DOGRAMACI 2019b

Dogramaci, Burcu: Stickerei der Neuen Sachlichkeit. Textilbilder von Franziska Pfannkuche im intermedialen Kontext, in: Dogramaci, Burcu (Hrsg.): Textile Moderne (mode global, Bd. 3), Wien, Köln, Weimar 2019.

DRECOLL 1902

Drecoll, Christoph: Frauenkleidung und Mieder, in: *Dokumente der Frauen* 1902/6, S. 655–657.

DREHER 1898

Dreher, Anna: Kunst und Handwerk in der Schneiderei. Vortrag gehalten am 10. November im Zweigverein Dresden, in: *Mitteilungen des Allgemeinen Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung* 1898/12, S. 109–113.

DRÖGE 2017

Dröge, Kurt: Die Putzmacherin. Rollenbilder einer historischen Medienfigur, Norderstedt 2017.

DROSTE 1989

Droste, Magdalena: Beruf: Kunstgewerblerin. Frauen im Kunsthandwerk und Design 1890–1933, in: Oedekoven-Gerischer, Angela (Hrsg.): Frauen im Design. Berufsbilder und Lebenswege seit 1900, Stuttgart 1989, S. 174–202.

D'SILVA 2021

D'Silva, Beverley: The controversial garment that never goes out of fashion (18.02.2021), in: BBC.com, <<https://www.bbc.com/culture/article/20210215-how-the-controversial-corset-made-a-comeback>>, [zuletzt abgerufen am 19.10.2021].

DUTTENHÖFER 2013

Duttenhöfer, Barbara: Das Geschlecht der Öffentlichkeit. Deutsche und russische Frauenzeitschriften und ihr Publikum im frühen 20. Jahrhundert, zugl. Diss. 2007, Saarbrücken 2013.

E

E.B. 1911

E.B.: Die Pariser Künstler gegen die Mode, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1911/8, S. 77.

EDWARDS 2017

Edwards, Lydia: How to read a dress. A guide to changing fashion from the 16th to the 20th century, London, Oxford, New York 2017.

EGEL 1907

Egel, Susanna: Das Reformkleid auf der Karlsruher Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung, in: *Die neue Frauentracht* 1907/1, S. 1–3.

EGNER 1902

Egner, Marie: Zur Reform der Tracht, in: *Dokumente der Frauen* 1902/6, S. 687.

EISMANN 2022

Eismann, Sonja: Von Reformkleidern, revolutionären Anzügen und blauen BHs. Über das Verhältnis von Kunst, Mode und Feminismus, in: Beitin, Andreas/Koch, Katharina/Ruhkamp, Ute: Kat. Ausst. Empowerment. Kunst und Feminismen, Bonn 2022, S. 410–413.

ELBERS 1914

Elbers, Auguste: Die Wirkungen der Handwerkergesetze von 1897 und 1908 auf das Schneiderrinnengewerbe mit besonderer Berücksichtigung dreier Städte des Rheinlandes, Diss., Heidelberg 1914.

ELIAS 1914

Elias, Julie: Die Mode am Scheidewege, in: *Berliner Tageblatt* 18.09.1914, S. 2.

ELIAS 1918

Elias, Julie: Modeglosse, in: *Berliner Tageblatt* 02.01.1918, S. 2.

ELSTER 1914/1915

Elster, Alexander: Deutsche Mode, in: *Kunstgewerbeblatt* 1914/1915/3, S. 45–51.

ETTLINGER 1911

Ettlinger, Karl: Der Pariser in München, in: *Berliner Tageblatt* 11.12.1911, S. 1.

EWERS-SCHULTZ 2018

Ewers-Schultz, Ina: Das Kleid als Kunstwerk, Schönheit als Waffe und die Idee vom Gesamtkunstwerk. Zu einer neuen Kunstauffassung um 1900, in: Ewers-Schultz, Ina/Holzhey, Magdalena (Hrsg.): Kat. Ausst. Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft, München 2018, S. 12–24.

EWERS-SCHULTZ/HOLZHEY 2018

Ewers-Schultz, Ina/Holzhey, Magdalena: Kat. Ausst. Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft, München 2018.

EWERS-SCHULTZ 2018

Ewers-Schultz, Ina: Anna Muthesius' Eigenkleid der Frau, in: Ewers-Schultz, Ina/Holzhey, Magdalena (Hrsg.): Kat. Ausst. Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft, München 2018, S. 147–151.

F

FERRETTI 2019

Ferretti, Daniela: Henriette Fortuny. Portrait of a muse, in: Ferretti, Daniela/Fortuny, Marià (Hrsg.): Fortuny. A family story, Venedig 2019, S. 139–147.

FIELL 2019

Fiell, Charlotte/Fiell, Clementine: Design von Frauen. Köln 2019.

FLEISCHMANN-HECK 2018

Fleischmann-Heck, Isa: Effektvoller Auftritt. Moderausch und 'Neuer Stil' in der Damenkleidung um 1900, in: Ewers-Schultz, Ina/Holzhey, Magdalena (Hrsg.): Kat. Ausst. Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft, München 2018, S. 78–89.

FÖRSTER 2014

Förster, Katja: Marie Baum (2014), in: Stadtlexikon Karlsruhe, <<https://stadtlexikon.karlsruhe.de/index.php/De:Lexikon:bio-0958>>, [zuletzt abgerufen am 04.12.2020].

F.R. 1903

F.R.: Zur Ausstellung Neudeutscher Frauentrachten nach Entwürfen des Malers Mohrbutter, in: *Neue Hamburger Zeitung* 09.11.1903, S. 12.

FREYER 1911

Freyer, Kurt: Die Entwicklungsgeschichte der Stile und die Zukunft unserer Kunst, in: *Berliner Tageblatt* 16.01.1911, S. 11.

FRIEDMANN 1914/15

Friedmann, Ernst: Der Weg zur Deutschen Mode, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 1914/15/35, S. 102–103.

FRIEDRICHS 2013

Friedrichs, Christopher S.: Vom Lumpensammler zum Unternehmer. Mode in und aus jüdischer Hand, in: Kremer, Roberta S. (Hrsg.): Zerrissene Fäden. Die Zerstörung der jüdischen Modeindustrie in Deutschland und Österreich, Göttingen 2013, S. 47–64.

FUCHS 1906

Fuchs, Eduard: Die Frau in der Karikatur, München 1906.

G

G.-H. 1911

G.-H., C.: Mode und Kunstgewerbe – feindliche oder freundliche Mächte?, in: *Stickerei-Zeitung und Spitzen-Revue* 1911/1, S. 33–34.

GALTIER 1915

Galtier, Joseph: La mode allemande, in: *Le Temps* 01.05.1915, S. 3.

GANZER 2018

Ganzer, Ina: Eng verknüpft: Der Krefelder Museumsdirektor Friedrich Deneken und sein europäisches Netzwerk, in: Ewers-Schultz, Ina/Holzhey, Magdalena (Hrsg.): Kat. Ausst. Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft, München 2018, S. 24–30.

GAU 1999

Gau, Colleen: Physiologic Effects of Wearing Corsets. Studies with Reenactors, in: *Dress. The Journal of the Costume Society of America* 1999/1, S. 63–70.

GEBSER 1897

Gebser, Anna: Die natürliche weibliche Gestalt und die Konfektionsfigur. Vortrag, gehalten im Zweigverein Berlin, in: *Mitteilungen des Allgemeinen Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung* 1897/10, S. 85–91.

GEORGEN/THEGE 2021

Georgen, Theresa/Thege, Britta (Hrsg.): Emmy Schoch. Emanzipation & Mode um 1900: Geschichte einer Unternehmerin, Kiel 2021.

GERLACH 1935

Gerlach, Agnes: Zum Nachdenken, in: *N.S. Frauenwarte* 1935/20, S. 635–636.

GMELIN 1896

Gmelin, Leopold: Die Stickereien von H. Obrist, in: *Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins zu München* 1896/7, S. 53–54.

GOLDSCHMIT 1961

Goldschmit, Werner: Eine Wegbereiterin zeitgemäßer Kleidung, in: *Badische Neueste Nachrichten* 21.12.1961, S. 1.

GOLL 1929

Goll, Claire: Frühlingsloses Erwachen, in: *Hamburger Anzeiger* 11.03.1929, S. 12.

GOMBRICH 2006

Gombrich, Ernst H.: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie, Berlin 2006.

GOTTFRIED/SYRÉ 2018

Gottfried, Claudia/Syré, Christiane (Hrsg.): Kat. Ausst. Glanz und Grauen. Kulturhistorische Untersuchungen zur Mode und Bekleidung in der Zeit des Nationalsozialismus, Ratingen 2018.

GOTTFRIED/SYRÉ 2019

Gottfried, Claudia und Christiane Syré: Einleitung, in: Gottfried, Claudia/Syré, Christiane/Lammers, Maike (Hrsg.): Kat. Ausst. Mythos neue Frau. Mode zwischen Kaiserreich, Weltkrieg und Republik, Oberhausen (Rheinland) 2019, S. 13–17.

GRATZ 1904

Gratz, Josephine: Die Germanisierung der Frauenkleidung. Ein Wort zur Klärung der Reformkleiderfrage, Leipzig 1904.

GRATZ 1908

Gratz, Josephine: Wie soll sich die deutsche Frau kleiden?, in: Renner, Martin (Hrsg.): Renner's Künstler- und Eigen-Kleid-Bericht. Erstes Sonder-Preisheft für „Renner's Reform-Kleider“, Dresden 1908, S. 36.

GRAZIA 1996

Grazia, Victoria de: The sex of things. Gender and consumption in historical perspective, Berkeley 1996.

GROSSIORD 2019

Grossiord, Sophie: At last I have my Dress!, in: Ferretti, Daniela/Fortuny, Marià (Hrsg.): Fortuny. A family story, Venezia 2019, S. 473–481.

GRUND 1932

Grund, Helen: Deutsche Mode in Paris. Ein Gespräch mit Renate Green, in: *Frankfurter Zeitung (Beilage "Für die Frau")* 24.01.1932, S. 2.

GRUND 1933

Grund, Helen: Deutsche Mode in Paris. Ein zweites Gespräch mit Renate Green, in: *Frankfurter Zeitung (Beilage "Für die Frau")* 19.02.1933, S. 3.

GRUND 1935

Grund, Helen: Vom Wesen der Mode, erschienen in: Ganeva, Mila (Hrsg.): Helen Hessel. Ich schreibe aus Paris. Über die Mode, das Leben und die Liebe, Wädenswil am Zürichsee 2014, S. 251–272.

GUENTHER 2004

Guenther, Irene: Nazi chic? Fashioning women in the Third Reich, Oxford, New York 2004.

GUENTHER 2013

Guenther, Irene: Die Zerstörung einer Kultur und einer Industrie, in: Kremer, Roberta S. (Hrsg.): Zerrissene Fäden. Die Zerstörung der jüdischen Modeindustrie in Deutschland und Österreich, Göttingen 2013, S. 133–162.

GULLICKSON 1986

Gullickson, Gay L.: Spinners and weavers of Auffay. Rural industry and the sexual division of labor in a French village 1750–1850, Cambridge 1986.

GÜNTHER 1912

Günther, Erich: Gedanken über Frauenbewegung und Frauenkleidung, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1912/2, S. 13–14; Fortsetzung in: ebd. 1912/3, S. 26–28.

H

HAASE 2014

Haase, Birgit: Moderne Ambivalenzen. Damenmode im Ersten Weltkrieg aus deutscher Perspektive, in: Rasche, Adelheid/Haase, Birgit/Wullen, Moritz (Hrsg.): Kat. Ausst. Krieg und Kleider. Mode und Grafik zur Zeit des Ersten Weltkriegs 1914 - 1918, Leipzig 2014, S. 18–37.

HAASE-FRISCH 1913

Haase-Frisch, Lola: Das Idealkleid, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1913/1, S. 89.

HAHN 1912

Hahn, Walter: Gedanken über antike Stilarten und moderne Kleidung, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1912/1, S. 9–10.

HAMPKE 1910

Hampe (Vorname unbekannt): Die Frau im Handwerk, in: *Die Frau* 1910/10, S. 587–596.

HANSEN 1984

Hansen, Traude: Wiener-Werkstätte-Mode. Stoffe Schmuck Accessoires, Wien, München 1984.

HÄNTZSCHEL 1986

Häntzschel, Günter (Hrsg.): Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen 1850–1918. Eine Quellendokumentation aus Anstandsbüchern und Lebenshilfen für Mädchen und Frauen als Beitrag zur weiblichen literarischen Sozialisation (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 15), Tübingen¹ 1986.

HÄRTEL 2020a

Härtel, Maren Christine: Vom Reitrock zum Tenniskleid. Bewegungsfreiheit für die ‚Neue Frau‘, in: Härtel, Maren u.a. (Hrsg.): Kat. Ausst. Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850 (Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 39), Petersberg, Frankfurt a.M. 2020, S. 176–182.

HÄRTEL 2020b

Härtel, Maren Christine: Die Mode- und Textilsammlung des HMF im Kontext historischer und aktueller Präsentationsformen, in: Härtel, Maren Christine u.a. (Hrsg.): Kat. Ausst.

Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850 (Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 39), Petersberg, Frankfurt a.M. 2020, S. 38–45.

HARTLE 2020

Hartle, Andreas: Luxus oder Volksbedarf. 100 Jahre Bauhaus – Gestaltung und Klassenfrage, Dähre 2020.

HASSLER 2016

Hassler, Katrin: Kunst und Gender. Zur Bedeutung von Geschlecht für die Einnahme von Spitzenpositionen im Kunstmuseum, Diss., (Image, Bd. 121), Bielefeld 2016.

HECK 1993

Heck, Brigitte (Hrsg.): Ausst. Kat. Zwischen Schule und Fabrik. Textile Frauenarbeit in Baden im 19. und 20. Jahrhundert, Sigmaringen 1993.

HEIBER 1971

Heiber, Helmut (Hrsg.): Goebbels-Reden (Band 1: 1932-1939), Düsseldorf 1971.

HEIM 1904

Heim, F.: Im Reformkleide, in: *Berliner Volkszeitung* 23.09.1904, S. 1.

HEINE 1907

Heine, Anselma: Die Gebärde des Weibes, in: *Die neue Frauentracht* 1907/11, S. 157–163.

HEINZE-GREENBERG 2018

Heinze-Greenberg, Ita: Bauhaus und Bubikopf. Der Typenschnitt im genormten Raum, in: Kegler, Karl R./Minta, Anna/Naeherig, Niklas (Hrsg.): RaumKleider. Verbindungen zwischen Architekturraum, Körper und Kleid (Architekturen, Bd. 37), Bielefeld 2018, S. 57–76.

HELD/SCHNEIDER 2007

Held, Jutta und Norbert Schneider: Grundzüge der Kunsthistorik. Gegenstandsbereiche Institutionen Problemfelder (UTB Kunsthistorik - Kunstgeschichte, 2775), Köln, Weimar, Wien 2007.

HELL 1911

Hell, Elisabeth: Jugendliche Schneiderinnen und Näherinnen in München. Eine Untersuchung ihrer wirtschaftlichen Lage mit besonderer Berücksichtigung der handwerksmässigen Ausbildung (Münchener volkswirtschaftliche Studien, Stück 115), Stuttgart, Berlin 1911.

HERBER 2010

Herber, Anne-Kathrin: Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien, Diss., Heidelberg 2010.

HEROLD 2011

Herold, Inge: Ré Richter alias Renate Green und die Mode, in: Herold, Inge/Lorenz, Ulrike (Hrsg.): Kat. Ausst. Ré Soupault. Künstlerin im Zentrum der Avantgarde, Heidelberg 2011, S. 65–108.

HERTLING 2004

Hertling, Anke: Representing gender. Automobility in discourse of femininity in the Weimar Republic (2004), in: carstudies, <http://www.carstudies.de/gender/repr_gender/auto-fem.html>, [zuletzt abgerufen am 23.11.2021].

HERZOG 1915

Herzog, Elsa: Die Schneiderinnen und die deutsche Mode, in: *Berliner Zeitung am Mittag* 09.04.1915, S. 3.

HESS 2007

Hess, Heather: The Lure of Vienna. Poiret and the Wiener Werkstätte, in: Koda, Harold u.a. (Hrsg.): Kat. Ausst. Poiret: King of Fashion. New Haven, New York 2007, S. 39–41.

HEYMANN/AUGSPURG/TWELLMANN 1972

Heymann, Lida Gustava/Augsburg/Anita, Twellmann, Margrit: Erlebtes, Erschautes. Deutsche Frauen kämpfen für Freiheit, Recht und Frieden; 1850–1940, Meisenheim (am Glan) 1972.

HILLEKE 2019

Hilleke, Alexandra: Vom Trotteurkleid zum Stadtkleid. Deutsche Mode im Ersten Weltkrieg, in: Gottfried, Claudia/Syré, Christiane/Lammers, Maike (Hrsg.): Kat. Ausst. Mythos neue Frau. Mode zwischen Kaiserreich, Weltkrieg und Republik, Oberhausen (Rheinland) 2019, S. 56–62.

HINDENBURG 2018

Hindenburg, Barbara von: Erwerbstätigkeit von Frauen im Kaiserreich und in der Weimarer Republik (13.09.2018), in: Digitales Deutsches Frauenarchiv, <<https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/themen/erwerbstaeigkeit-von-frauen-im-kaiserreich-und-der-weimarer-republik>>, [zuletzt abgerufen am 07.01.2022].

HIRSCH 1911

Hirsch, Max: Der Geburtenrückgang. Etwas über seine Ursachen und die gesetzgeberischen Maßnahmen zu seiner Bekämpfung, in: *Archiv für Rassen- und Gesellschafts-Biologie einschließlich Rassen- und Gesellschaftshygiene* 1911/5, S. 628–654.

HOFFMANN-CURTIUS/WENK 1997

Hoffmann-Curtius, Kathrin/Wenk, Silke (Hrsg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung Tübingen 1996, Marburg 1997.

HOHÉ 2020

Hohé, Madelief: Altering the pattern. Changing times and new roles in fashion, in: Slinkard, Petra/Hohé, Madelief (Hrsg.): The women who revolutionized fashion. 250 years of design, New York, Salem, 2020, S. 12–19.

HOLZHEY 2018a

Holzhey, Magdalena: "Die künstlerische Hebung der Frauentracht". Krefeld im Jahr 1900 und die Folgen, in: Ewers-Schultz, Ina/Holzhey, Magdalena (Hrsg.): Kat. Ausst. Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft, München 2018, S. 90–96.

HOLZHEY 2018b

Holzhey, Magdalena: "Denn nicht alle Frauen, wenn sie Geschmack haben, sind imstande, geeignete Ornamente zu erfinden". Frauen und ihre Kleider zwischen Dekor und Emanzipation, in: Ewers-Schultz, Ina/Holzhey, Magdalena (Hrsg.): Kat. Ausst. Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft, München 2018, S. 134–146.

HÜLSENBECK 1988

Hülsenbeck, Annette: Nähen und Schneidern - Frauenarbeit und Männerarbeit. Ein Beitrag zur Geschichte der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung, in: Aumüller-Roske, Ursula (Hrsg.): Frauenleben - Frauenbilder - Frauengeschichte (Frauen in Geschichte und Gesellschaft 10), Pfaffenweiler 1988, S. 61–75.

HUPPERETZ u.a. 2021

Hupperetz, Wim u.a. (Hrsg.): Kat. Ausst. Göttinnen des Jugendstils, Darmstadt 2021.

I

INDERMÜHLE 2013

Indermühle, Joya: Wie Bewegung in die Modefotografie kam. Paul Poiret, Edward Steichen und Jacques Henri Lartigue, in: Schlittler, Anna-Brigitte/Tietze, Katharina (Hrsg.): Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung (Textile studies 5), Emsdetten, Berlin 2013, S. 79–86.

J

JAEGER/WOLZOGEN 1910

Jaeger, Julie/Wolzogen, Isolde von: Italienische Renaissancegewänder. Umgestaltet für die neue Frauentracht, Jena 1910.

JAHN 1810

Jahn, Friedrich Ludwig: Deutsches Volksthum, Lübeck 1810.

JAUMANN 1914/1915

Jaumann, Anton: Deutsche Kleider und Deutsche Zutaten, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 1914/1915/35, S. 104.

JOLLES 1910

Jolles, André: Ton- und Kleiderkunst in Berlin, in: *Neue Hamburger Zeitung* 03.11.1910, S. 5.

JOSEPH 2014

Joseph, Abigail: "A Wizard of Silks and Tulle". Charles Worth and the Queer Origins of Couture, in: *Victorian Studies* 2014/2, S. 251–279.

JOSEPH 1914/15

Joseph, Mely: Eine „deutsche Mode“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 1914/15, S. 99–101.

JUNKER 1999

Junker, Almut: Das Frankfurter Modeamt, in: Junker, Almut (Hrsg.): Kat. Ausst. Frankfurt Macht Mode 1933–1945. Marburg 1999, S. 11–44.

JUST 1907

Just, Renate: Das neue Frauenkleid, in: *Die Frauenbewegung* 1907/3, S. 18–19.

K

K.F. 1911

K.F.: Eine deutsche Künstlerin über Poiretkleider, in: *Berliner Volkszeitung* 08.12.1911, S. 4.

KALISCH 2013

Kalisch, Christoph: Sophie Ettlinger. Gedenkbuch für die Karlsruher Juden (Juni 2013), in: Stadtarchiv & Historische Museen Karlsruhe, <<http://gedenkbuch.informedia.de/index.php/PID/12/name/866.html>>, [zuletzt abgerufen am 04.01.2022].

KAMINSKI 2019

Kaminski, Carina: Die Modernität der Gobelins. Ein Medium im Spannungsfeld zwischen Kunst, Handwerk und Politik, in: Diederer, Roger (Hrsg.): Die Fäden der Moderne. Matisse Picasso Miró und die französischen Gobelins, München 2019, S. 33–43.

KAWAMURA 2004

Kawamura, Yuniya: The Japanese revolution in Paris fashion (Dress, body, culture), Oxford 2004.

KAWAMURA 2005

Kawamura, Yuniya: *Fashion-ology. An introduction to fashion studies (Dress, body, culture)*, Oxford 2005.

KEGLER/MINTA/NAEHRIG 2018

Kegler, Karl R./Minta, Anna/Naehrig, Niklas: RaumKleider. Verbindungen zwischen Architekturraum, Körper und Kleid (Architekturen, Bd. 37), Bielefeld 2018.

KEMP 1992

Kemp, Wolfgang: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik (Kunstgeschichte zur Einführung)*, Berlin 1992, S. 7–28.

KEMP 2008

Kemp, Wolfgang: *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: Belting, Hans (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2008, S. 247–267.

KESSEMEIER 2000

Kessemeier, Gesa: Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der 'Neuen Frau' in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929, zugl. Diss., Dortmund 2000.

KIESEWETTER 1903

Kiesewetter, Doris: Reform-Moden-Album I–III. Eine Sammlung von achtzig Modellen für Reformkleider aller Art und für jedes Alter: Praktische Ratschläge und genaue Anleitung zur Selbst-Anfertigung von Reformkleidern mit Schnittübersichten und reichhaltigen Illustrationen, Berlin/Leipzig 1903.

KIESEWETTER/STEFFAHNY 1904

Kiesewetter, Doris und Hermine Steffahny: *Die deutsche Frauenkleidung*, Berlin 1904.

KIESEWETTER 1904

Kiesewetter, Doris: Warum entwickelt sich die Reformtracht so langsam?, in: *Die Frauenbewegung* 1904/10, S. 171–172.

KINNEBROCK 2005

Kinnebrock, Susanne: Anita Augspurg (1857–1943). Feministin und Pazifistin zwischen Journalismus und Politik. Eine kommunikationshistorische Biographie (Frauen in Geschichte und Gesellschaft, 39), Herbolzheim 2005.

KINZEL 1990

Kinzel, Rudolf: *Die Modemacher. Die Geschichte der Haute Couture*, Wien 1990.

KIRKE 1998

Kirke, Betty: *Madeleine Vionnet*, San Francisco 1998.

KIRKE 2001

Kirke, Betty: *Vionnet. Fashion's Twentieth Century Technician*, in: *Thresholds* 2001/22, S. 78–83.

KITAMURA 2012

Kitamura, Midori (Hrsg.): *Pleats Please. Issey Miyake*. Köln 2012.

KLEINERT 1990

Kleinert, Annemarie: Zwei Zeitschriften mit dem gleichen Titel: Das Pariser und das Frankfurter 'Journal des Dames et des Modes', in: *Publizistik. Vierteljahresheft für Kommunikationsforschung* 1990/2, S. 209–222.

KNITTEL 1915

Knittel, Richard: „Deutsche Kleidung“ und „deutsche Mode“, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1915/6, S. 63–65.

KOCH 1992

Koch, Manfred: Karlsruher Chronik. Stadtgeschichte in Daten Bildern Analysen (Veröffentlichungen des Karlsruher Stadtarchivs, 14), Karlsruhe 1992.

KOCH-MERTENS 2000

Koch-Mertens, Wiebke: Der Mensch und seine Kleider, Düsseldorf, Zürich 2000.

KOLLER 1996

Koller, Gabriele (Hrsg.): Kat. Ausst. Streit der Moden. Modejournale von 1780 bis 1930, Bielefeld 1996.

KÖNIG/JULIEN 2019

König, Mareike/Julien, Élise: Verfeindung und Verflechtung. Deutschland und Frankreich 1870–1918 (WBG deutsch-französische Geschichte / herausgegeben vom Deutschen Historischen Instituts Paris und von Michael Werner, Bd. 7), Darmstadt 2019.

KÖNIG 1985

König, René: Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozess, München, Wien 1985.

KRAFT 2018

Kraft, Kerstin: „Mode für alle, doch jedem das seine“. Deutsche Mode und Bekleidung, in: Gottfried, Claudia/Syré, Christiane (Hrsg.): Kat. Ausst. Glanz und Grauen. Kulturhistorische Untersuchungen zur Mode und Bekleidung in der Zeit des Nationalsozialismus, Ratingen 2018, S. 92–147.

KRAFT 2019

Kraft, Kerstin: Textile Transformationen. Die „Frau comme il faut“ in der robe à transformation und die „Tempofrau“ im Verwandlungskleid, in: Dogramaci, Burcu (Hrsg.): Textile Moderne (mode global, Bd. 3), Wien, Köln, Weimar 2019, S. 311–323.

KRAFT 2020a

Kraft, Kerstin: Kleiderlese(n), in: Härtel, Maren Christine u.a. (Hrsg.): Kat. Ausst. Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850 (Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 39), Petersberg, Frankfurt a.M. 2020, S. 26–32.

KRAFT 2020b

Kraft, Kerstin: Eine Bewegung muss sich bewegen können! Die Frauenbewegung und ihr Kleid, in: Härtel, Maren Christine u.a. (Hrsg.): Kat. Ausst. Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850 (Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 39), Petersberg, Frankfurt a.M. 2020, S. 78–84.

KRAFT 2020c

Kraft, Kerstin: Von Drinnen nach Draußen. Der vestimentäre Weg der Frau in die Öffentlichkeit, in: Härtel, Maren Christine u.a. (Hrsg.): Kat. Ausst. Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850 (Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 39), Petersberg, Frankfurt a.M. 2020, S. 114–120.

KRAMER-EGGHART 1989

Kramer-Egghart: Frauen und Tapisserien. Ihr Anteil an dem Produktionsprozeß von Wandbehängen, in: Lindner, Ines (Hrsg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte (Vorträge der 4. Kunsthistorikerinnen-Tagung September 1988 in Berlin), Berlin 1989, S. 231–242.

KREMER 2013

Kremer, Roberta S.: Zerrissene Fäden. Die Zerstörung der jüdischen Modeindustrie in Deutschland und Österreich, Göttingen¹ 2013.

KUGLER 2010

Kugler, Michael: Musik als visuelles Ereignis. Ein musikpädagogisches und künstlerisches Projekt der Moderne in der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze in Dresden-Hellerau, in: Gottdang, Andrea/Wohlfarth, Regina (Hrsg.): Mit allen Sinnen. Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und Fühlen in der Kunst, Leipzig 2010, S. 144–162.

KUHFUSS-WICKENHEISER 2009

Kuhfuss-Wickenheiser, Swantje: Die Reimann-Schule in Berlin und London 1902–1943. Ein jüdisches Unternehmen zur Kunst- und Designausbildung internationaler Prägung bis zur Vernichtung durch das Hitlerregime. Aachen 2009.

KÜHL 2015

Kühl, Alicia: Modenschauen. Die Behauptung des Neuen in der Mode, zugl. Diss., 2014 (Fashion studies, Bd. 5), Bielefeld 2015.

KÜHL 1993

Kühl, Susanne: Durch Gesundheit zur Schönheit. Reformversuche in der Frauenkleidung um 1900, in: Köhle-Hezinger, Christel/Mentges, Gabriele (Hrsg.): Der neuen Welt ein neuer Rock. Studien zu Kleidung, Körper und Mode an Beispielen aus Württemberg (Forschungen und Berichte zur Volkskunde in Baden-Württemberg, 9), Stuttgart 1993, S. 102–111.

KURZ 2018

Kurz, Melanie: Designstreit. Exemplarische Kontroversen über Gestaltung. Paderborn 2018.

L

LADJ-TEICHMANN 1983

Ladj-Teichmann, Dagmar: Erziehung zur Weiblichkeit durch Textilarbeiten. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Frauenbildung im 19. Jahrhundert (Beltz-Forschungsberichte), Weinheim, Basel 1983.

LAHMANN 1903

Lahmann, Heinrich: Die Reform der Kleidung, Stuttgart⁴ 1903.

LANGE 1904

Lange, Helene: Das Endziel der Frauenbewegung (05.11.2015), in: Deutsches Textarchiv, <https://www.deutschestextarchiv.de/lange_endziel_1904>, [zuletzt abgerufen am 25.09.2021].

LANGLADE 1913

Langlade, Émile: La marchande de modes de Marie-Antoinette, Rose Bertin, Paris 1913.

LAW 1901

Law, Ella: Die Reformkleidung in wissenschaftlicher und gesundheitlicher Beziehung (Dresdener Volksschriften 4), Dresden 1901.

LAW 1905

Law, Ella: Ausstellung am 09.12.1904, in: *Die neue Frauentracht* 1905/2, S. 26–27.

LEHMANN 2015

Lehmann, Ulrich: Mode, Markt, Modernität. Beziehungen zwischen Kunstmarkt und Modeindustrie im Paris des neunzehnten Jahrhunderts, in: König, Gudrun M./Mentges, Gabriele/Müller, Michael R.: Die Wissenschaften der Mode (Edition Kultuwissenschaft, Bd. 34), Bielefeld 2015, S. 81–96.

LEHNERT 1996

Lehnert, Gertrud: Mode, Models, Superstars, Köln 1996.

LEHNERT 1997

Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte, München 1997.

LEHNERT 1998

Lehnert, Gertrud: Mode, Weiblichkeit und Modernität, Dortmund¹ 1998.

LEHNERT 2000

Lehnert, Gertrud: Frauen machen Mode. Berühmte Modeschöpferinnen von Coco Chanel bis Vivienne Westwood, München, Zürich 2000.

LEHNERT 2008

Lehnert, Gertrud: Mode. Ein Schnellkurs, Köln 2008.

LEHNERT 2012

Lehnert, Gertrud: Räume der Mode, Paderborn 2012.

LEHNERT 2013

Lehnert, Gertrud: Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis (Fashion studies, Bd.1), Bielefeld 2013.

LEHNERT/FISCHENICH 2000

Lehnert, Gertrud/Fischenich, Sebastian: Geschichte der Mode des 20. Jahrhunderts, Köln 2000.

LEIPZIGER ILLUSTRIRTE 1903

Leipziger Illustrirte (Hrsg.): Für und wider die Reformkleidung. Sonderdruck aus der *Leipziger Illustrirten*, Leipzig 1903.

LEUTNER 2011

Leutner, Petra: Anerkennungspraktiken von Mode und Kunst, in: *kunsttexte - Journal für Kunst- und Bildgeschichte - KunstDesign-Themenheft 2: Kunst und Mode* 2011/01, S. 1–7.

LEWANDOWSKI 2011

Lewandowski, Elizabeth J./Lewandowski, Dan: The complete costume dictionary, Lanham 2011.

LIESSEM-BREINLINGER 2013

Liessem-Breinlinger, Renate: Emmy Schoch, in: Sepaintner, Fred (Hrsg.): Baden-Württembergische Biographien (Band 5) 2013, S. 384–386.

LINDNER 1989

Lindner, Ines: Vorwort, in: Lindner, Ines (Hrsg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte (Vorträge der 4. Kunsthistorikerinnen-Tagung September 1988 in Berlin), Berlin 1989, S. 11–18.

LINK 2011a

Link, Edeltraud: Die Jugendstilkünstlerin Emmy Schoch, in: Heimatverein Medicus e.V. Lichtenau (Hrsg.): Heimatgruß aus Lichtenau 2011, S. 108–113.

LINK 2011b

Link, Edeltraud: Der Apotheker Carl Friedrich Schoch, die Lichtenauer Vereine und..., in: Heimatverein Medicus e.V. Lichtenau (Hrsg.): Heimatgruß aus Lichtenau 2011, S. 113–119.

LIPMANN 1911

Lipmann, Gabrielle: Eine Französin über die Schöpfungen Poirets, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1911/3, S. 25–26.

LISCHNEWSKA 1915

Lischnewska, Maria: Aufgaben des Staates und der Städte bei Schaffung einer deutschen Mode (Teil I), in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1915/6, S. 61–63 / (Teil II) in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1915/7, S. 78–81.

LOOS 1898/1902

Loos, Adolf: Damenmode (verfasst am 21.08.1898), in: *Dokumente der Frauen* 1902/6, S. 660–664.

LOOS 1921

Loos, Adolf: *Ins Leere gesprochen. 1897–1900*, Berlin 1921.

LOSCHEK 2001

Loschek, Ingrid: *Fashion of the century. Chronik der Mode von 1900 bis heute*, Augsburg 2001.

LOSCHEK 2005

Loschek, Ingrid: *Reclams Mode- und Kostümlexikon*, Stuttgart 2005.

LOSCHEK 2007

Loschek, Ingrid: *Wann ist Mode? Strukturen, Strategien und Innovationen*, Berlin 2007.

LOSCHEK 2013

Loschek, Ingrid: Jüdische Modeschaffende in Berlin, in: Kremer, Roberta S. (Hrsg.): *Zerrissene Fäden. Die Zerstörung der jüdischen Modeindustrie in Deutschland und Österreich*, Göttingen 2013, S. 93–131.

LÖSEL 2013

Lösel, Regina: Von der Kunst des Kleiderraftens. Lassen sich Falten zähmen?, in: Schlittler, Anna-Brigitte/Tietze, Katharina (Hrsg.): *Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung (Textile studies, 5)*, Emsdetten, Berlin 2013, S. 49–56.

LÖSEL 2020

Lösel, Regina: En détail. vestimentäre Phänomene von Bewegung, in: Härtel, Maren Christine u.a. (Hrsg.): *Kat. Ausst. Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850 (Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 39)*, Petersberg, Frankfurt a.M. 2020, S. 32–38.

LUHMANN 1994

Luhmann, Niklas: Die Ausdifferenzierung des Kunstsysteams. Vortrag im Kunstmuseum Bern am 19. Dezember 1993 (Reihe um 9 Am Nerv der Zeit), Bern 1994.

LUHMANN 1995

Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995

M

M.D. 1906

M.D.: Noch einmal das Reformkleid, in: *Frauenbestrebungen* 1906/5, S. 39–40.

MAGERSKI 2011

Magerski, Christine: *Theorien der Avantgarde. Gehlen - Bürger - Bourdieu - Luhmann*, Wiesbaden 2011.

MANN 1907

Mann, Anka: Hie Reform! – hie Schnürleib!, in: *Hamburger Correspondent* 10.03.1907, S. 21.

MAYER 1905/1906

Mayer, Josefine: Das neue Frauenkleid, in: *Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe* 1905/1906/3, S. 99–113.

McDOWELL 1997

McDowell, Colin: Forties fashion and the new look, London 1997.

MENSITIERI 2021

Mensitieri, Giulia: Das schönste Gewerbe der Welt. Fashion und kreativer Kapitalismus. Berlin 2021.

MEERSTEDT 1908

Meerstedt, Else: Die Weihnachtsausstellung des Vereins für Kunstpflage-Hamburg im großen Saale des Gewerkschaftshauses, in: *Hamburger Anzeiger* 15.12.1908, S. 4.

MEERSTEDT 1915

Meerstedt, Else: Vom weiten Rock und unseren sparsamen Frauen, in: *General-Anzeiger für Hamburg Altona* 10.12.1915, S. 2.

MEERSTEDT 1921

Meerstedt, Else: Kleiderschau des Erschwinglichen, in: *Hamburger Anzeiger* 23.11.1921, S. 34.

MENSENDIECK 1906

Mensendieck, Bess M.: Körperfunktion der Frau. Praktisch hygienische und praktisch ästhetische Winke, München 1906.

MENTGES 2010

Mentges, Gabriele: Mode: Modellierung und Medialisierung der Geschlechterkörper in der Kleidung, in: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hrsg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung, Wiesbaden 2010, S. 780–786.

MICHEL 1908

Michel, Wilhelm: Ketzereien über künstlerische Frauenkleidung, in: Münchner Neueste Nachrichten 28.08.1908, S. 1–2.

MILLER 2006

Miller, Marla R.: The needle's eye. Women and work in the age of revolution, Amherst 2006.

MODEREGGER 2000

Moderegger, Johannes Christoph: Modefotografie in Deutschland 1929–1955, zugl. Diss. 1998 u.d.T.: Moderegger, Johannes Christoph: Die Modefotografie im Focus des Dritten Reiches, Norderstedt 2000.

MOHRBUTTER 1903

Mohrbutter, Alfred: Künstlerische Bestrebungen in der modernen Frauentracht (gedruckter Vortrag), in: *Altonaer Nachrichten* 22.01.1903, S. 12.

MOHRBUTTER 1904

Mohrbutter, Alfred: Das Kleid der Frau. Ein Beitrag zur künstlerischen Gestaltung des Frauen-Kleides mit Abb. ausgeführter Kleider, Darmstadt 1904.

MONJARET 1998

Monjaret, Anne: Les Modistes. De L'artisan à L'artiste: Les Mutations D'un Corps De Métier à Travers Le Contexte De Production, in: *Ethnologie Française* 1998/2, S. 235–246.

MORRIS 2018

Morris, Rebecca: Eighteenth-century 'Fast Fashion'. How the quick tricks of the Mantua-Maker made sustainable gowns (29.04.2018), in: Arts and Humanities Research Council,

<<https://ahrc-blog.com/2018/04/29/eighteenth-century-fast-fashion-how-the-quick-tricks-of-the-mantua-maker-made-sustainable-gowns/>>, [zuletzt abgerufen am 27.11.2020].

MÜLLER/RADEWALDT 2019

Müller, Ulrike und Ingrid Radewaldt: Bauhaus Frauen. Meisterinnen in Kunst Handwerk und Design, München 2019.

MUTHESIUS 1903

Muthesius, Anna: Das Eigenkleid der Frau, Krefeld 1903.

MUTHESIUS 1904

Muthesius, Anna: Die Ausstellung Künstlerischer Frauen-Kleider im Waren-Haus Wertheim-Berlin, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 1904/14, S. 441–456.

MUTHESIUS 1907

Muthesius, Anna: Ausstellung von Kleidern in der Kölner Flora, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 1907/21, S. 212213.

MUTHESIUS 1915

Muthesius, Hermann: Deutsche Mode, in: *Kunstwart und Kulturwart* 1915/12, S. 205–207.

MUYSERS 2006

Muysers, Carola: Institution und Geschlecht. Die Kunstgeschichte der Künstlerin als Theoriebildung, in: Zimmermann, Anja (Hrsg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 181–205.

N

N. Fr. Pr. 1896

N. Fr. Pr.: Das Königin-Luisen-Kleid, in: *Hannoverscher Courier* 13.10.1896, S. 12.

NEUBURGER 1913

Neuburger, Otto: Die Mode. Wesen, Entstehen und Wirken, Berlin 1913.

NEUMANN 2015

Neumann, Antje: Harry Graf Kessler - Henry van de Velde. Der Briefwechsel, Köln 2015.

NEUMANN/PETZOLD 2019

Neumann, Antje/Petzold, Laura: „Die Kleider müssen vor allem gut gemacht sein [...]“. Henry und Maria van de Veldes künstlerische Allianzen für das Reformkleid, in: Dogramaci, Burcu (Hrsg.): Textile Moderne (mode global, Bd. 3), Wien, Köln, Weimar 2019, S. 325–335.

NEUMEISTER 2019

Neumeister, Melanie: Weibliche Mode als Spiegelbild der deutschen Gesellschaft der 1950er und frühen 1960er Jahre, München 2019.

NEUSTÄTTER 1903

Neustätter, Otto: Die Reform der Frauenkleidung auf gesundheitlicher Grundlage, München 1903.

NODER 1902

Noder, Anton Alfred: Das Mädchen aus der Fremde, in: *Jugend* 1902/43, S. 722.

O

OBER 2005

Ober, Patricia: Der Frauen neue Kleider. Das Reformkleid und die Konstruktion des modernen Frauenkörpers, zugl. Diss., 2004, Berlin 2005.

OEFTERING 1927

Oeftering, Wilhelm Engelbert: Mode und Kultur, in: Fischer, Alfred (Hrsg.): Kunst und Handwerk am Oberrhein. Jahrbuch des Badischen Kunstgewerbevereins und des Kunstgewerbevereins Pforzheim, Karlsruhe 1927, S. XI–XII.

OLDENBERG 1911

Oldenberg, Karl: Ueber den Rückgang der Geburten- und Sterbeziffer, in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 1911/22/23, S. 319–377.

OLSHAUSEN 1907

Olshausen, Emma: Körperkultur, in: *Die neue Frauentracht* 1907/11, S. 177–178.

OPPLER-LEGBAND 1905a

Oppler-Legband, Else: Die französische Mode und wir, in: *Die Frau* 1905/5, S. 285–290.

OPPLER-LEGBAND 1905b

Oppler-Legband, Else: The German Dress Reform Movement, in: *The Independent No. 2961* (31.08.1905), S. 487–493.

OTTO/RÖSSLER 2019

Otto, Elizabeth/Rössler, Patrick: Frauen am Bauhaus. Wegweisende Künstlerinnen der Moderne, München 2019.

o.V. 1900

o.V.: Die Ausstellung in Krefeld, in: *Die gesunde Frau* 1900/7, S. 201.

o.V. 1901

o.V.: Eine Volksabstimmung über die Mode. veranstaltet von der Internationalen Schnittmanufaktur Dresden, Wochenbeilage Haus Hof Garten, in: *Berliner Tageblatt* 04.05.1901, S. 140.

o.V. 1902

o.V.: Gutachten von Ärzten über das Miedertragen, in: *Dokumente der Frauen* 1902/23, S. 667–675.

o.V. 1903

o.V.: Reformkleid und Pariser Mode, in: *Hamburger Anzeiger* 18.02.1903, S. 1.

o.V. 1903

o.V.: Ausstellung von Reformfrauentrachten, in: *Badische Landeszeitung* 24.04.1903, S. 2.

o.V. 1903

o.V.: Die Reformkleidung, in: *Rosenheimer Anzeiger* 24.04.1903, S. 3.

o.V. 1903

o.V.: Vom 3. bayer. Frauentag zu München. Reform-Kleidung, in: *Rosenheimer Anzeiger* 19.05.1903, S. 3.

o.V. 1903

o.V.: Die Umgestaltung der Frauenkleidung. Betrachtungen eines Kunsthistorikers, in: *Allgemeine Zeitung* 23.06.1903, S. 530–532.

o.V. 1903

o.V.: Zweite Generalversammlung des Verbandes fortschrittlicher Frauenvereine, in: *Hannoverscher Courier* 03.10.1903, S. 23.

o.V. 1903

o.V.: Zur Ausstellung 'Neudeutsche Frauentrachten', in: *Neue Hamburger Zeitung* 09.11.1903, S. 1.

- o.V. 1904
o.V.: Meldung aus Dresden, in: *Meraner Zeitung* 05.06.1904, S. 6.
- o.V. 1904
o.V.: Eine französische Stimme über das Reformkleid, in: *Hannoverscher Courier* 29.06.1904, S. 3.
- o.V. 1904
o.V.: Der Kampf gegen das Mieder, in: *Berliner Volkszeitung* 24.09.1904, S. 3.
- o.V. 1904
o.V.: Was ein Franzose vom Reformkleid zu sagen weiß, in: *Neue Hamburger Zeitung* 01.10.1904, S. 3.
- o.V. 1905,
o.V.: Auf zur Körper-Freiheit, in: *Wiener Illustrierte Frauen-Zeitung* 15.04.1905, S. 18.
- o.V. 1906
o.V.: Das Reformkleid, in: *Frauenbestrebungen* 1906/1, S. 78.
- o.V. 1907
o.V.: Die schaffende Frau, in: *Illustrierte Frauen-Zeitung* 1907/21, S. 91–92.
- o.V. 1907
o.V.: Trostworte für die "Leiden einer Reformlerin", in: *Neue Frauentracht* 1907/11, S. 163–168.
- o.V. 1907
o.V.: Ausstellung für neue Frauentracht, in: *Badische Presse* 07.06.1907, S. 1.
- o.V. 1908/1909
o.V.: Aus dem Württembergischen Kunstgewerbeverein, in: *Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins* 1908/1909/2, S. 80.
- o.V. 1908
o.V.: Karlsruher Frauentrachtreform am Niederrhein, in: *Badische Presse* 02.11.1908, S. 4.
- o.V. 1909
o.V.: Eröffnung einer Fachschule für verbesserte Frauenkleidung in Amsterdam, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1909/4, S. 9.
- o.V. 1909
o.V.: Verbandstag des Badischen Verbandes zur Verbesserung der Frauenkleidung, in: *Badische Presse* 25.10.1909, S. 3.
- o.V. 1910
o.V.: Die Frau als Trägerin der Volksgesundheit, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1910/1, S. 4.
- o.V. 1910
o.V.: Opfer ihres Berufes, in: *Die neue Frauenkleidung* 1910/2, S. 21.
- o.V. 1910
o.V.: Die Neutracht, in: *General-Anzeiger für Hamburg Altona* 19.11.1910, S. 4.
- o.V. 1911
o.V.: Aus Emmy Schoch-Leimbachs Werkstatt, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1911/8, S. 69.

- o.V. 1911
o.V.: Die Frau und die Rassenhygiene, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1911/7, S. 61–62.
- o.V. 1911
o.V.: Kleider von Marie Pose, München, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1911/10, S. 89–90.
- o.V. 1911
o.V.: Stimmen über Poiret, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1911/2, S. 14–15.
- o.V. 1911
o.V.: Von Künstlerinnen und Reformkleidern, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1911/4, S. 33–34.
- o.V. 1911
o.V.: Zum Poiret-Rummel, in: *Der Kunstwart: Rundschau über alle Gebiete des Schönen : Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben* 1911/11, S. 355–357.
- o.V. 1911
o.V.: Eine neue Poiret-Premiere, in: *Berliner Tageblatt* 24.10.1911, S. 5.
- o.V. 1912
o.V.: Aus Hedwig Buschmanns Werkstatt, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1912/5, S. 48.
- o.V. 1912
o.V.: Die Duncan-Schule, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1912/2, S. 21–22.
- o.V. 1912
o.V.: Von Elisabeth Viertels Tätigkeit, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1912/3, S. 26.
- o.V. 1912
o.V.: Zur Berufsorganisation im Schneiderinnengewerbe, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1912/2, S. 20–21.
- o.V. 1913
o.V.: Wie die Reformschneiderin das Kleid baut, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1913/5, S. 57.
- o.V. 1914
o.V.: Berliner Mode, in: *Neue Hamburger Zeitung* 15.11.1914, S. 34.
- o.V. 1915
o.V.: Modellschau, in: *Berliner Volkszeitung* 27.07.1915, S. 1.
- o.V. 1916
o.V.: „Ein Gedenktag“, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1916/3, S. 45.
- o.V. 1933
o.V.: Puppen aus zehn Jahrhunderten. Eine Ausstellung handgewerblichen und kunstgewerblichen Könnens, in: *Hamburger Nachrichten* 05.11.1933, S. 9.
- o.V. 1934
o.V.: Anerkennung für das ‚Deutsche Modeinstitut‘. Londoner und Pariser Stimmen, in: *Dresdner Nachrichten* 21.01.1934, S. 18.
- o.V. 1935
o.V.: Das deutsche Kleid!, in: *Der Führer* 26.07.1935, S. 6.

P

PABST 1916

Pabst, Anna: Das moderne Putzfach in Wort und Bild, Leipzig, Nordhausen 1916.

PAPE 2008

Pape, Cora von: Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts, zugl. Diss. 2007, Bielefeld 2008.

PARKER 1984

Parker, Rozsika: The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine, London 1984.

PARKER/POLLOCK 1981

Parker, Rozsika/Pollock, Griselda: Old mistresses. Women, art and ideology, London 1981.

PAUL 2008

Paul, Barbara: Kunstgeschichte, Feminismus und Gender Studies, in: Belting, Hans (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 2008, S. 297–337.

PAUL 1914/1915

Paul, Bruno: Unzeitgemäße Notwendigkeiten, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 1914/1915/35, S. 185–186.

PESE 2019

Pese, Claus: Else Oppler (1875–1965). Stationen eines facettenreichen Künstlerlebens. Manuskript zum Vortrag vom 08.01.2019 im Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg, <<https://claus-pese.de/else-oppler/wp-content/uploads/sites/3/2019/07/Else-Oppler-von-Claus-Pese.pdf>>, [zuletzt abgerufen am 20.09.2022].

PICHLER 1815

Pichler, Caroline: Ueber eine Nationalkleidung für deutsche Frauen, Freiburg, Konstanz 1815.

PLOTHOW 1903

Plothow, Anna: Die Reform der Frauenkleidung, in: *Berliner Tageblatt* 01.08.1903, S. 7.

POCHHAMMER 1899

Pochhammer, Margarete: Unsere Arbeit – eine Kulturarbeit, in: *Die gesunde Frau* 1899/3.

POCHHAMMER 1902

Pochhammer, Margarete: Der Einfluß der Künstler auf die Verbesserung der Kleidung, in: *Die Schönheit* 1902, S. 388–394.

POCHHAMMER 1905

Pochhammer, Margarete: Das Reformkleid (Teil I), in: *Frauen-Rundschau* 1905/7, S. 188–189 / Das Reformkleid (Teil II), in: *Frauen-Rundschau* 1905/11, S. 297–299.

POCHHAMMER 1908

Pochhammer, Margarete: Vom Modekleid zum Eigenkleid, in: Renner, Martin (Hrsg.): Renner's Künstler- und Eigen-Kleid-Bericht. Erstes Sonder-Preisheft für „Renner's Reform-Kleider“, Dresden 1908, 28–29.

POCHHAMMER 1910

Pochhammer, Margarete: Die Aufgaben der ‚künstlerischen Schneiderin‘, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1910/8, S. 67–68.

POCHHAMMER 1911/12

Pochhammer, Margarete: Das Äussere der Frau als Kunstwerk, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 1911/1912, S. 96–99.

POCHHAMMER 1916

Pochhammer, Margarete: 'Reformkleid' und deutsche Mode, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1916/9, S. 119–120.

POIRET 1919 (1931)

Poiret, Paul: King of fashion. The autobiography of Paul Poiret (V&A fashion perspectives), London 2019 (1931).

POOL 2000

Pool, Mariska (Hrsg.): Kat. Ausst. Dressed to kill. Mode uniform, Zwolle 2000.

PRANGE 2017

Prange, Regine: Vom textilen Ursprung der Kunst oder: Mythologien der Fläche bei Gottfried Semper, Alois Riegl und Henri Matisse (Schriften von Regine Prange, 52), Heidelberg 2017.

PRÖLSS 1897

Prölss, Sera: Reform der Kleidung, in: Schoenflies, Rosalie (Hrsg.): Der Internationale Kongreß für Frauenwerke und Frauenbestrebungen in Berlin, 19–26. September 1896. Eine Sammlung der auf dem Kongreß gehaltenen Vorträge und Ansprachen, Berlin 1897, S. 359–364.

PUDOR 1903

Pudor, Heinrich: Die Frauenreformkleidung. Ein Beitrag zur Philosophie, Hygiene und Ästhetik des Kleides, Leipzig 1903.

PUDOR 1906

Pudor, Heinrich: Katechismus der Nacktkultur. Leitfaden für Sonnenbäder und Nacktpflege, Berlin 1906.

PUDOR 1910/1911

Pudor, Heinrich: Haltbarkeitsprüfungen, in: *Kunst und Handwerk* 1910/1911/3, S. 99–104.

PUDOR 1939/1940

Pudor, Heinrich: Mein Leben, Leipzig 1939/1940.

R

RADEL 1905

Radel, Frieda: Altonaer Modeplauderei, in: *Altonaer Nachrichten – Hamburger Neueste Zeitung* 28.05.1905, S. 1.

RAEV 1994

Raev, Ada: Zwischen konstruktivistischer "Prozodezda" und extravaganter Robe. Russische Avantgardistinnen als Modegestalterinnen, in: *Frauen Kunst Wissenschaft* 1994/17, S. 41–53.

RASCHE 2007

Rasche, Adelheid: Botschafterinnen der Mode. Die Anfänge der Modefotografie, in: Bippus, Elke/Mink, Dorothea (Hrsg.): fashion body cult. Mode Körper Kult (Art, music, design, theory, Schriftenreihe Hochschule für Künste Bremen 03), Stuttgart 2007, S. 80–95.

RASCHE 2014

Rasche, Adelheid: Einführung, in: Rasche, Adelheid/Haase, Birgit/Wullen, Moritz (Hrsg.): Kat. Ausst. Krieg und Kleider. Mode und Grafik zur Zeit des Ersten Weltkriegs 1914–1918, Leipzig 2014, S. 8–17.

RAYDT 1917

Raydt, Else: Deutsche Modebestrebungen, in: *Westermanns Monatshefte. Illustrierte Zeitschrift fürs deutsche Haus* 1917/9, S. 356–362.

RÉE 1904

Rée, Paul Johannes: Nürnberger Kunststickereien, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 1904, S. 621–629.

REGENBRECHT 1997

Regenbrecht, Katharina: Gesunde Frauen braucht das Reich! Der Kölner Verein zur Verbesserung der Frauenkleidung und Frauenkultur, in: Langen, Gabi/Deres, Thomas (Hrsg.): Kat. Ausst. Vom Handstand in den Ehestand. Frauensport im Rheinland bis 1945, Köln 1997, S. 26–35.

REICH 1922

Reich, Lilly: Modefragen, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 1922/5, S. 7–9.

REICHEN 1900

Reichen, Anna: Die Sonder-Ausstellung moderner Damen-Costüme nach Künstlerentwürfen, in: *Leipziger Tageblatt und Anzeiger* 08.08.1900, S. 5.

REICHEN 1908

Reichen, Emma: Das Reformkleid, in: *Berliner Volkszeitung* 17.01.1908, S. 23.

REINHART 1907

Reinhart, Thilo: Die Zukunft der Frauentracht, in: *Hamburgischer Correspondent* 06.01.1907, S. 21.

REITZ-TÖLLER 1998

Reitz-Töller, Maria-Luise: Die Putzmacherin. Ein weibliches Handwerk, zugl. Diss. 1995, (Studien zur Volkskultur in Rheinland-Pfalz, 24) Mainz 1998.

RENNER 1908

Renner, Martin (Hrsg.): Renner's Künstler- und Eigen-Kleid-Bericht. Erstes Sonder-Preisheft für „Renner's Reform-Kleider“, Dresden 1908.

RICHTER-GREEN 1930

Richter-Green, Renate: Probleme der Mode, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 1930/16, S. 414–423.

RICHTER-WITTENFELD 2006

Richter-Wittenfeld, Daniela: Die Arbeit des Verbandes für Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur auf dem Gebiet der Frauenkleidung von 1896 bis 1935, (Schriften zur Kulturwissenschaft Bd. 64), Diss. Münster, Hamburg 2006.

RIEDL 2019

Riedl, Ann-Kathrin: So schlecht steht es um den Einfluss von Frauen in der Mode (04.02.2019), in: Vogue online, <<https://www.vogue.de/mode/artikel/geschlechterungleichheit-modebranche>>, [zuletzt abgerufen am 20.11.2020].

RIEDNER 1912

Riedner, Wolfgang: Die unmoderne Deutsche, in: *Der Kunsthwart* 1912/20, S. 65–71.

RIEZLER 1922

Riezler, Walter: Der Sinn der Mode, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 1922/5, S. 1–6.

ROGOFF 2006

Rogoff, Irit: Er selbst. Konfiguration von Männlichkeit und Autorität in der deutschen Moderne, in: Zimmermann, Anja (Hrsg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 273–291.

ROLLER 1902

Roller, Alfred: Gedanken über Frauenkleidung, in: *Dokumente der Frauen 1902/6*, S. 649–654.

ROWLEY 2020

Rowley, Neville: Eine Berliner Reise durch Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne, in: Rowley, Neville/Völlnagel, Jörg (Hrsg.): Zwischen Kosmos und Pathos. Berliner Werke aus Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne = Between cosmos and pathos : Berlin Works from Aby Warburg's Mnemosyne Atlas, Berlin 2020, S. 42–103.

RUPPERT 1998

Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1998.

RUPPERT 2011

Ruppert, Wolfgang: „Künstlergestalter“. Widersprüche im Künstlerhabitus am Bauhaus, in: Fastert, Sabine (Hrsg.): Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstlerinnenforschung (Kunst, Geschichte, Gegenwart, Bd. 2), Köln, Weimar, Wien 2011, S. 175–191.

RUPPERT 2018

Ruppert, Wolfgang: Künstler! Kreativität zwischen Mythos Habitus und Profession, Wien, Köln, Weimar 2018.

S

SABOR 1987

Sabor, Sabine: Die Werkstatt der Emmy Schoch (1906–1916). Ein Beitrag zur Reformkleidbewegung, unveröffentlichte Magisterarbeit, Heidelberg 1987.

SANDER 1913

Sander, Klara: Mehr Fühlung unter den deutschen Künstlerinnen!, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur 1913/10*, S. 110.

SANDER 1914

Sander, Klara: Grundsätze für eine deutsche Mode, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur 1914/8*, S. 87–88.

SANDER 1915

Sander, Klara: Die Mode im Spiegel des Krieges (Kriegshefte aus dem Industriebezirk, Heft 12), Essen 1915.

„SANITAS“ 1904

„Sanitas“ [Pseudonym, Identität unbekannt]: Zuschrift zum Thema Korsett, in: *Neue Hamburger Zeitung* 15.04.1904, S. 17–18.

SAXL/SCHNEIDER 2012

Saxl, Fritz/Schneider, Pablo: Gebärde, Form, Ausdruck. Zwei Untersuchungen, Zürich 2012.

SCH. 1905

Sch., J.-H.: Über Reformkleidung, in: *Frauenbestrebungen 1905/10*, S. 73–74.

SCHADE 2006

Schade, Sigrid: Körper und Körpertheorien in der Kunstgeschichte, in: Zimmermann, Anja (Hrsg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 61–72.

SCHÄFER 2007

Schäfer, Friedemann: Stadtspaziergänge in Karlsruhe – Jugendstil, Karlsruhe 2007.

SCHÄFER 1902/1903

Schäfer, Wilhelm: Das Eigenkleid der Frau. Vortrag der Frau Muthesius in der Handelskammer in Krefeld, in: *Die Rheinlande* 1902/1903/4, S. 193–194.

SCHALLER 2019

Schaller, Andrea: Kunstgewerbe, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunsthistorie. Ideen Methoden Begriffe, Berlin, Heidelberg 2019, S. 254–258.

SCHEER 2018

Scheer, Thorsten: "Taten statt Worte". Eine Skizze zur politischen Ikonographie der (Frauen-)Kleidung, in: Ewers-Schultz, Ina/Holzhey, Magdalena (Hrsg.): Kat. Ausst. Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft, München 2018, S. 241–247.

SCHELLWIEN 1912

Schellwien, Johannes: Wirtschaft und Mode. Eine volkswirtschaftliche Studie, in: *Kultur und Fortschritt* 1912/20, S. 1–31.

SCHERER 1903

Scherer, Valentin: „Ausstellung der neuen Frauentracht“ im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus zu Berlin, in: *Kunstgewerbeblatt* 1903/4, S. 75–78.

SCHLÜTER 1987

Schlüter, Anne (Hrsg.): Quellen und Dokumente zur Geschichte der gewerblichen Berufsbildung von Mädchen (Quellen und Dokumente zur Geschichte der Berufsbildung in Deutschland: Reihe C, Bd. 1), Köln, Wien 1987.

SCHMIDT 2013

Schmidt, Doris: Die Mode der Gesellschaft. Eine systemtheoretische Analyse, Baltmannsweiler 2013.

SCHNEIDER 2002

Schneider, Eva M.: Herkunft und Verbreitungsformen der "Deutschen Nationaltracht der Befreiungskriege" als Ausdruck politischer Gesinnung, Diss., Bonn 2002.

SCHNEIDER 2008

Schneider, Norbert: Kunst und Gesellschaft: Der sozialgeschichtliche Ansatz, in: Belting, Hans (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 2008, S. 267–297.

SCHNITGER 1993

Schnitger, Carin: Women's Dress Reform in the Netherlands, in: *Textile History* 1993/1, S. 75–89.

SCHOCH 1905a

Schoch, Emmy: Die Bluse, in: *Die neue Frauentracht* 1905/4, S. 56–59.

SCHOCH 1905b

Schoch, Emmy: Lang - oder kurz?, in: *Neue Frauentracht* 1905/10, S. 161–164.

SCHOCH 1906

Schoch, Emmy: Zur Richtigstellung, in: *Die neue Frauentracht* 1906/5, S. 80–81.

SCHOCH 1911

Schoch, Emmy: Eine deutsche Mode?, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1911/3, S. 21–22.

SCHOCH 1912a

Schoch, Emmy: Von deutscher Schneiderkunst, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1912/4, S. 43–44.

SCHOCH 1912b

Schoch, Emmy: Das moderne Hausschneiderei-Kleid, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1912/4, S. 44–45.

SCHOCH 1913

Schoch, Emmy: Geleit, in: *Deutsche Typenkleider (Katalog)* 1913, o.S.

SCHOCH 1914

Schoch, Emmy: Die gewerbliche Ausbildung zum Schneiderhandwerk, paraphrasiert in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1914/6, Mitteilungen S. VI–V.

SCHOCH 1922

Schoch, Emmy: Nadelarbeit – Nadelkunst, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1922/3 (Frühsommerheft), S. 82–83.

SCHOCH 1923

Schoch, Emmy: Wie Modelle entstehen?, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1923/3/4, S. 3132.

SCHOCH 1925a

Schoch, Emmy: Kleiderformen und -stoffe, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1925/8, S. 288–299.

SCHOCH 1925b

Schoch, Emmy: Was man am Abend trägt, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1925/10, S. 363364.

SCHOCH 1926

Schoch, Emmy: Von Sommermoden und Stoffen, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1926/5, S. 154–155.

SCHOCH 1927a

Schoch, Emmy: Das Kleid der ‚Stärkeren‘ und der ‚Älteren‘, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1927/3, S. 65–67.

SCHOCH 1927b

Schoch, Emmy: Die ‚neue Sachlichkeit‘ im Kleide, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1927/7, S. 214–217.

SCHOCH 1927c

Schoch, Emmy: Von Raum und Kleidstil, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1927/10, S. 314–315.

SCHOCH 1927d

Schoch, Emmy: Das Mutterkleid, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1927/10, S. 302–303.

SCHOCH 1928a

Schoch, Emmy: Kleid und Bewegung, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1928/2, 43–44.

SCHOCH 1928b

Schoch, Emmy: Frühling in Stoffen und Kleidern, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1928/3, S. 90–91.

SCHOCH 1928c

Schoch, Emmy: Leichte Kleider, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1928/5, S. 167–171.

SCHOCH 1928d

Schoch, Emmy: Autoreise, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur 1928/9*, S. 252–254.

SCHOCH 1931

Schoch, Emmy: Von schöpferischer Modearbeit!, in: *das Deutsche Damenschneiderinnenhandwerk 1931* (verfasst am 14.07.1931), Abschrift in GLA KA 235 6181, o.S. [ebenso abgedruckt in: Frauenbeilage des *Karlsruher Tagblatts* 16.08.1933]

SCHOCH 1936

Schoch, Emmy: Aus Museen und Speichern, in: *Stoff und Kleid 1936/8*, o.S. [StA KA 8/ZGS/1000]

SCHROTT 2005

Schrott, Karin: Das normative Korsett. Reglementierungen für Frauen in Gesellschaft und Öffentlichkeit in der deutschsprachigen Anstands- und Benimmliteratur zwischen 1871 und 1914, zugl. Diss. 2003, Würzburg 2005.

SCHULTZE-BRÜCK 1904

Schultze-Brück, L.: Berliner Mode, in: *Berliner Tageblatt* 07.03.1904, S. 12.

SCHULTZE-NAUMBURG 1901

Schultze-Naumburg, Paul: Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung, Leipzig 1901.

SCHULTZE-NAUMBURG 1902

Schultze-Naumburg, Paul: Die Ausstellung "Neue Frauentracht" in Berlin, in: *Der Kunstwart* 1902/1, S. 60–62.

SCHULTZE-NAUMBURG 1903

Schultze-Naumburg, Paul: Die Bewegung zur Bildung einer neuen Frauentracht. Vortrag gehalten zur Ausstellung „die neue Frauentracht“ Berlin, in: *Dekorative Kunst* 1903, S. 63–69.

SCHUMACHER 1929

Schumacher, Dorothea: Frauenkleid und Entartung eines Jahrtausends. Nach ihren Ursprüngen und Auswirkungen dargestellt, Dortmund 1929.

SCHUMACHER 2015

Schumacher, Florian: Bourdieus Kunstsoziologie, Berlin 2015.

SCHURTER 1910

Schurter, J.: Frauenkleidung. Diskussionsreferat gehalten in der Union für Frauenbestrebungen Zürich, in: *Frauenbestrebungen* 1910/12, S. 91–92.

SCHWEYNOCHE 2019

Schweynoch, Evelyn: Die Kunstgewerblerin Gertrud Kleinhempel. Bekleidungsentwürfe in der Privatsammlung Sattler, in: *nmt (Jahrbuch netzwerk mode textile)* 2019, S. 20–33.

SEGMILLER 1913/14

Segmiller, Ludwig: Die Kunst der Frau, in: *Kunst und Handwerk* 1913/14/8, S. 195–197.

SEGMILLER 1915

Segmiller, Ludwig: Kunstgewerbliche Rundschau, in: *Kunstgewerbeblatt* 1915/3, S. 52.

SEIFRIED 2021

Seifried, Florentine: „Unsere Schule ist nicht für Dilettantinnen da“. Die Malerinnenschule und ihre jüdischen Schülerinnen, in: Merkel, Ursula/Seifried, Florentine/Baumstark, Brigitte (Hrsg.): Kat. Ausst. Verborgene Spuren. Jüdische Künstler*innen und Architekt*innen in Karlsruhe 1900–1950, Petersberg, Karlsruhe 2021, S. 77–85.

SEIM 2009

Seim, Andreas: Kreuz und Quer der Fäden. Textiles am Oberrhein um 1900, in: Figiel, Joanna Flavia (Hrsg.): Kat. Ausst. Jugendstil am Oberrhein. Kunst und Leben ohne Grenzen, Karlsruhe 2009, S. 62–70.

SELIGO 1937

Seligo, Irene: Aufforderung zum Tanz. Zur Londoner Modenschau des Modeamts der Stadt Frankfurt a.M., in: *Jugend* 1937/2, S. 25–26.

SEMMLROTH 1933

Semmelroth, Ellen: Neue Wege zur deutschen Modegestaltung, in: *N.S. Frauenwarte* 1933/9, S. 261.

SEMPER 1856

Semper, Gottfried: Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol, in: *Monatsschrift des Wissenschaftlichen Vereins in Zürich* 1856/3, S. 1–30.

SEMPER 1860

Semper, Gottfried: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst (Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik, Bd. 1), Frankfurt a.M. 1860.

SIMMEL 1895

Simmel, Georg: Zur Psychologie der Mode. Sociologische Studie, in: *Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst* 1895/5, S. 22–24.

SIMMEL 1905

Simmel, Georg: Philosophie der Mode (Moderne Zeitfragen, Nr. 11), Berlin 1905.

SLINKARD/HOHÉ 2020

Slinkard, Petra/Hohé, Madelief: Kat. Ausst. The women who revolutionized fashion. 250 years of design, New York, Salem, 2020.

SOEMMERRING 1793

Soemmerring, Samuel Thomas: Über die Wirkungen der Schnürbrüste, Berlin 1793.

SOLTANI 2016

Soltani, Christina: Leben und Werk des Malers Hans Adolf Bühler (1877–1951), zugl. Diss., Weimar 2016.

SOMBART 1902

Sombart, Werner: Wirtschaft und Mode. Ein Beitrag zur Theorie der modernen Bedarfsgestaltung, in: *Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens. Einzel-Darstellungen für Gebildete aller Stände* 1902/12, S. 1–23.

SPENER 1897

Spener, Karl: Reform der Kleidung. Noch ein bedeutsames Hindernis für die Bewegung der Frau in der 'Frauenbewegung', in: Schoenflies, Rosalie (Hrsg.): Der Internationale Kongreß für Frauenwerke und Frauenbestrebungen in Berlin, 19–26. September 1896. Eine Sammlung der auf dem Kongreß gehaltenen Vorträge und Ansprachen, Berlin 1897, S. 355–359.

SPENER 1897

Spener, Karl: Vorschläge für die Verbesserung der Frauenkleidung, in: *Mitteilungen des Allgemeinen Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung* 1897/4, S. 27–30.

SPICKERNAGEL 1986

Spickernagel, Ellen: Geschichte und Geschlecht. Der feministische Ansatz, in: Belting, Hans (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1986, S. 264–283.

SPRENGER 2010

Sprenger, Ruth: Die hohe Kunst der Herrenkleidermacher. Tradition und Selbstverständnis eines Meisterhandwerkes, Wien 2010.

STAHL 1915

Stahl, Fritz: Deutsche Form. Die Eigenwerdung der deutschen Modeindustrie eine nationale und wirtschaftliche Notwendigkeit (Flugschrift des deutschen Werkbunds), Berlin 1915.

STAMM 1976

Stamm, Brigitte: Das Reformkleid in Deutschland, Diss., Berlin 1976.

STAMM 1978

Stamm, Brigitte: Richard Riemerschmid. Unveröffentlichte Entwürfe zur Reformierung der Frauenbekleidung um 1900, in: *Waffen- und Kostümkunde* 1978/20, S. 51–56.

STEELE 1985

Steele, Valerie: Fashion and eroticism. Ideals of feminine beauty from the Victorian era to the Jazz age, New York, Oxford 1985.

STEELE 1991

Steele, Valerie: Women of fashion. Twentieth-century designers, New York 1991.

STEELE 2001

Steele, Valerie: The corset. A cultural history, New Haven 2001.

STEELE 2005

Steele, Valerie, Encyclopedia of clothing and fashion (Scribner library of daily life), Detroit 2005.

STEIMANN 1909

Steimann, Antonie: Ich kann schneidern. Illustriertes Handbuch der praktischen Schneiderei, Berlin 1909.

STERN 1915a

Stern, Norbert: Die Weltpolitik der Weltmode, erschienen in: Der Deutsche Krieg. Politische Flugschriften, hrsg. von Ernst Jäckh (Heft 30/31), Stuttgart, Berlin 1915.

STERN 1915b

Stern, Norbert: Mode und Kultur. Dresden 1915.

STERN 2004

Stern, Radu: Against fashion. Clothing as art 1850–1930, Cambridge, Mass. 2004.

STERN 1911

Stern, Victor: Das deutsche Korsett, in: *Berliner Volkszeitung* 08.10.1911, S. 1–2.

STRATZ 1904

Stratz, Carl Heinrich: Die Frauenkleidung und ihre natürliche Entwicklung, Chicago 1904.

STURZ 1778

Sturz, Peter Helferich: Ueber die Nationaltracht, in: *Kulturgeschichtliche Skizzen* 1778, o.S.

T

TACKE 1903

Tacke, Auguste: Aufruf. Die neue Tracht für alle Frauen!, in: *Neue Frauentracht* 1903/1, S. 1–6.

TACKE 1906

Tacke, Auguste: Kittelschürzenkleid, in: *Die neue Frauentracht* 1906/1, S. 9–10.

TEUNISSEN 2007

Teunissen, José: Die Frau von ihrem Sockel stürzen, in: Bippus, Elke/Mink, Dorothea (Hrsg.): fashion body cult. Mode Körper Kult (Art, music, design, theory, Schriftenreihe Hochschule für Künste Bremen 03), Stuttgart 2007, S. 172–199.

TEUNISSEN 2020

Teunissen, José: Kleider in Bewegung. Die moderne, unabhängige Frau in den Medien, in: Härtel, Maren Christine u.a. (Hrsg.): Kat. Ausst. Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850 (Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 39), Petersberg, Frankfurt a.M. 2020, S. 126–132.

TEUPSER 1925

Teupser, Werner: Neue Graphik von Willi Münch-Khe, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 1925/26, S. 206–211.

THIEL 1979

Thiel, Erika: Künstler und Mode. Vom Modeschöpfer zum Modegestalter, Berlin 1979.

THIEL 2004

Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Leipzig 2004.

THIEME/BECKER 1914

Thieme, Ulrich und Felix Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1914.

THIERBACH 1912

Thierbach, Marie: Abformungskleider, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1912/1, S. 3–5.

THOMAS 2020

Thomas, Zoë: Women art workers and the arts and crafts movement, Manchester 2020.

THREUTER 2001

Threuter, Christina: Künstler machen Kleider – Kleider machen Künstler. Maria Sèthe, Henry van de Velde und die Reform der Damenkleidung, in: Keim, Christine/Merle, Ulla/Threuter, Christina (Hrsg.): Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit: Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte. Festschrift für Ellen Spickernagel, Herbolzheim 2001, S. 66–81.

TREML/WEIGEL 2010

Treml, Martin und Sigrid Weigel: Einleitung, in: Treml, Martin/Weigel, Sigrid/Ladwig, Perdita (Hrsg.): Aby Warburg. Werke in einem Band, Berlin 2010, S. 9–38.

TRETTNER/WEINHÄUPL 2016

Tretter, Sandra/Weinhäupl, Peter: Gustav Klimt – Emilie Flöge. Reform der Mode, Inspiration der Kunst (Reihe Edition Klimt der Gustav Klimt | Wien 1900 - Privatstiftung, Bd. 3), Wien 2016.

TROY 2003

Troy, Nancy J.: Couture culture. A study in modern art and fashion, Cambridge, London 2003.

TYLOR 1871

Tylor, Edward Burnett: Primitive culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom, London 1871.

U

UCKO 1914

Ucko, Hedwig: o.T. (in: "Verschiedenes"), in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1914/3, S. 31.

URBANCZYK 1924

Urbanczyk, Agnes: Die Lage im Schneiderinnenhandwerk (Schriften der badischen Handwerkskammern, Heft 23), Mannheim 1924.

V

VAN DE VELDE (HENRY) 1900

Van de Velde, Henry: Die künstlerische Hebung der Frauentracht. Hrsg. von der Leopold Classic Library, Krefeld 1900.

VAN DE VELDE (MARIA) 1900

Van de Velde, Maria: Einleitung, in: Album moderner, nach Künstlerentwürfen ausgeführter Damenkleider, Düsseldorf 1900.

VAN DE VELDE 1901

Van de Velde, Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, Berlin 1901.

VAN DE VELDE 1902

Van de Velde, Henry: Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 1902, S. 363–371.

VAN DE VELDE 1907

Van de Velde, Henry: Vom neuen Stil, Leipzig 1907.

VAN DE VELDE 1962

Van de Velde, Henry: Geschichte meines Lebens. Hrsg. u. übertr. v. Hans Curjel, München 1962.

VEBLEN 1894

Veblen, Thorstein: The Economic Theory of Woman's Dress, in: *The Popular Science monthly* 1894, S. 198–205.

VEBLEN 1899

Veblen, Thorstein: The Theory of the leisure class. An economic study in the evolution of institutions, New York 1899.

VISCHER 1879

Vischer, Friedrich Theodor: Mode und Cynismus. Beiträge zur Kenntniß unserer Culturformen und Sittenbegriffe, Stuttgart 1879.

W

W.H. 1914

W.H.: Ist das Korsett wirklich so schädlich?, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1914/3, S. XII.

WAGNER 1997

Wagner, Gretel: Das Deutsche Mode-Institut 1933–1941, in: *Waffen- und Kostümkunde* 1997/39, S. 84–98.

WARTENBERG 1908

Wartenberg, Maria von: Das moderne verbesserte Reformkleid. Eine Modenplauderei für

nachdenkliche Frauen, in: Renner, Martin (Hrsg.): Renner's Künstler- und Eigen-Kleid-Bericht. Erstes Sonder-Preisheft für „Renner's Reform-Kleider“, Dresden 1908, S. 22–23.

WATT 1903

Watt, Jeannie: Das Zukunftskleid der Frau. Zur Gesundung der Frauenmode. Praktische Ratsschläge und genaue Anleitung zur Selbstanfertigung von Reformkleidern, Leipzig 1903.

WEDEMEYER-KOLWE 2020

Wedemeyer-Kolwe, Bernd: Der Neue Mensch. Lebensreform und Reformkleidung um 1900, in: Härtel, Maren Christine u.a. (Hrsg.): Kat. Ausst. Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850 (Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 39), Petersberg, Frankfurt a.M. 2020, S. 182–188.

WEIGEL 2018

Weigel, Viola: Auf dem Weg zum Selfie. Helene Funkes fotografische Selbstbildnisse ab 1906, in: Bußmann, Frédéric/Weigel, Viola (Hrsg.): Expressiv weiblich. Helene Funke, Chemnitz, Dresden 2018, S. 48–58.

WEIß 2020

Weiβ, Lilly-Britt: Die neuesten Fortschritte der Zuschneidekunst, zugl. Diss., Berlin 2020.

WEITZ 2014

Weitz, Ulrich: Der Mann im Schatten – Eduard Fuchs, Berlin 2014.

WELKER 2015

Welker, Meinrad: Karlsruhe im Kaiserreich. Online-Ausstellung "Vom Privilegienbrief zum Bundesverfassungsgericht", kuratiert vom Stadtarchiv Karlsruhe (2015), in: Deutsche Digitale Bibliothek, <<https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/ka300/exhibits/show/vom-privilegienbrief-zum-bundesverfassungsgericht/karlsruhe-im-kaiserreich>>, [zuletzt abgerufen am 04.01.2022].

WELSCH 2003

Welsch, Sabine: Ausstieg aus dem Korsett. Reformkleidung um 1900, Darmstadt 2003.

WERNER 1990

Werner, Josef: Hakenkreuz und Judenstern. Das Schicksal der Karlsruher Juden im Dritten Reich (Veröffentlichungen des Karlsruher Stadtarchivs, 9), Karlsruhe 1990.

WESTPHAL 1908

Westphal, Marianne Lisette: Zur Geschichte des modernen Reformkleides, in: Renner, Martin (Hrsg.): Renner's Künstler- und Eigen-Kleid-Bericht. Erstes Sonder-Preisheft für „Renner's Reform-Kleider“, Dresden 1908, S. 7–13.

WESTPHAL 1913

Westphal, Richard: Die Schneiderei als Kunstgewerbe Teil I, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1913/4, S. 49–50, Teil II in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1916/4, S. 68–70.

WESTPHAL 2019

Westphal, Uwe: Modemetropole Berlin 1836-1939. Entstehung und Zerstörung der jüdischen Konfektionshäuser, Leipzig 2019.

WETTSTEIN-AEDELT 1893

Wettstein-Adelt, Minna: Macht Euch frei. Ein Wort an die deutschen Frauen, Berlin 1893.

WIEBER 2022

Wieber, Sabine: Jugendstil Women and the Making of Modern Design. London, Dublin 2022.

WIGHT 2021

Wight, Izzy: How to style the corset trend, according to 9 Australian creatives (11.10.2021),

in: fashionjournal.au, <<https://fashionjournal.com.au/fashion/corset-trend/>>, [zuletzt abgerufen am 19.10.2021].

WILCKENS 1980

Wilckens, Leonie von: Künsterkleid und Reformkleid. Textilkunst in Nürnberg, in: Schuster, Peter K./Behrens, Peter (Hrsg.): Kat. Ausst. Peter Behrens und Nürnberg. Geschmackswandel in Deutschland. Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industrieform. München 1980, S. 198–205.

WILCKENS 1997

Wilckens, Leonie von: Geschichte der deutschen Textilkunst. Vom späten Mittelalter bis in die Gegenwart, München 1997.

WILDE 1907

The writings of Oscar Wilde, London/New York 1907.

WILLEMER 1814

Willemer, Johann J.: Über deutsche Frauentracht, in: *Rheinischer Merkur* 26.08.1814, S. 2.

WIRMINGHAUS 1911

Wirminghaus, Else: Die Frau und die Kultur des Körpers, Leipzig 1911.

WIRMINGHAUS 1914

Wirminghaus, Else: Ein ungeschriebener Brief an den deutschen Werkbund, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1914/9, S. 99–101.

WIRMINGHAUS 1916

Wirminghaus, Else: Die Verdeutschung der Frauenkleidung, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 1916/3, S. 27–29.

WISNIEWSKI 2010

Wörterbuch des Kostüms und der Mode, Stuttgart⁶ 2010.

WITTCHOW 2021

Wittchow, Melanie: Vionnet, Madeleine, in: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon - Internationale Künstlerdatenbank - Online, Berlin/New York 2021. <https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_40184823/html>, [zuletzt abgerufen am 21.08.2022].

WOLTER 1994

Wolter, Gundula: Hosen, weiblich. Kulturgeschichte der Frauenhose, zugl. Diss. 1993, Marburg 1994.

WOTTGE 2020

Wottge, Marco: "Arisierung" in der Zeit des Nationalsozialismus in Karlsruhe, zugl. Diss. 2019, (Forschungen und Quellen zur Stadtgeschichte - Schriftenreihe des Stadtarchivs Karlsruhe, Bd. 20), Karlsruhe 2020.

Z

ZILLKEN 1914

Zillken, Elisabeth: Der Gedanke einer deutschen Mode, in: *Frauenwirtschaft* 1914/9, S. 171–186.

ZWEIG 1990

Zweig, Stefan: Zutrauen zur Zukunft, in: Hübner, Friedrich M. (Hrsg.): Die Frau von morgen, wie wir sie wünschen, Frankfurt a.M. 1990, S. 25–33.

11. Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: Näherinnen bei der Arbeit in Emmy Schochs Atelier, Herrenstraße 11, Karlsruhe, datiert auf ca. 1920.



Abb. 2: Blick in Emmy Schochs Atelier, Herrenstraße 11, Karlsruhe, in der Bildmitte Emmy Schoch im Gespräch mit einer Näherin, datiert auf ca. 1920.



Abb. 3: Bildnis von Emmy Schoch-Leimbach in einem von ihr selbst entworfenen violetten, plissierten Voilekleid mit rotem Unterkleid und Perlornamenten um den Ausschnitt, 1911, fotografiert von Oscar Suck (Karlsruhe).



Abb. 4: Bildnis von Marie Pose in einem von ihr selbst entworfenen Straßenkleid aus blauem Liberty-Crêpe, 1911, fotografiert von der Lichtkunstwerkstätte München.



Abb. 5: Bildnis von Elisabeth Viertel, 1912, fotografiert von Peter Matzen (Göttingen).



Abb. 6: Bildnis von Hedwig Ucko in einem von ihr entworfenen Theater- oder Gesellschaftskleid (Rock in Crêpe de Chine in heller Sandfarbe, Überkleid in Satin Grenadine, Gürtelteil aus Seiden-Makramee-Knüpferei), 1912, fotografiert von Hanni Schwarz (Berlin).



Abb. 7: Schwarzes Samtkleid mit Einsatz und Stickerei aus dunkelgelber Seide, entworfen und ausgeführt von Else Raydt, ausgestellt auf der Ausstellung für gesundheitliche und künstlerische Kleidung Stuttgart 1905.



Abb. 8: Weißes Leinenkleid mit schwarzer und gelber Stickerei, entworfen und ausgeführt von Else Raydt, ausgestellt auf der Ausstellung für gesundheitliche und künstlerische Kleidung Stuttgart 1905.



Abb. 9: Kleider von der „Ausstellung künstlerischer Frauen-Kleider im Warenhaus Wertheim Berlin“, kuratiert von Else Oppler 1904, links: Mantel von Else Oppler, Mitte: Gesellschaftskleid von Clara Möller, rechts: Besuchskleid von Else Oppler.



Abb. 10: Straßenkleid, entworfen von Alfred Mohrbutter, ausgeführt von Frau Sakrzewski Nachf. (Hermine Wolters) Krefeld, 1900, terracottafarbenes Tuch auf hellgraue Duchesse-Seide appliziert.



Abb. 11: Ballkleid von Hermann Widmer, ausgeführt von Hermann Gerson (Berlin), ausgestellt auf der Ausstellung „Die Neue Frauentracht“ in Berlin 1902.



Abb. 12: Kleid und Blusen in bedrucktem Seidenstoff, Entwurf Josef Wimmer, Ausführung Wiener Werkstätte, 1912.



Abb. 13: Theodor Zasche: „System van der [sic!] Velde“, erschienen in: Neues Wiener Witzblatt, 1901.

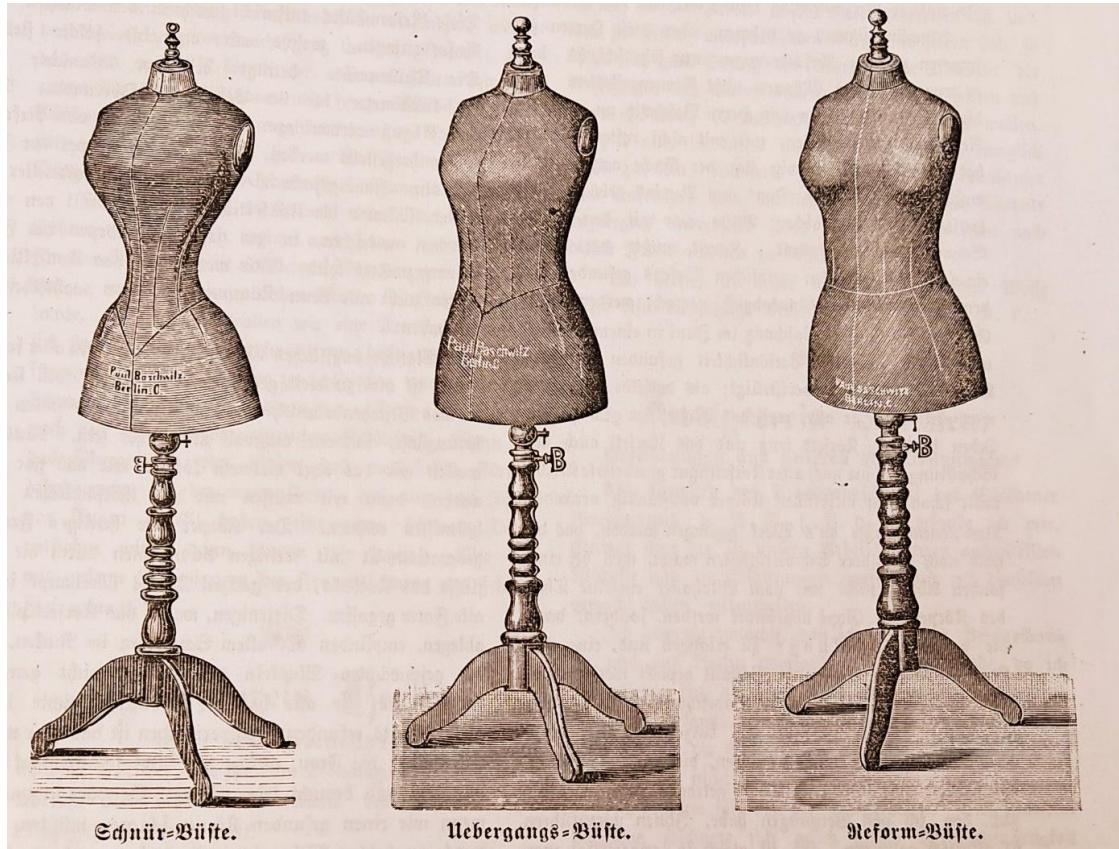


Abb. 14: „Schnür-Büste – Uebergangs-Büste – Reform-Büste“, hergestellt 1897 von der Büstenfabrik Paul Baschwitz für den Verein für Verbesserung der Frauenkleidung.



Abb. 15: Mrs. Davies aus Liverpool, Hauskleid aus grünem Tuch, ca. 1903, enthalten in Anna Muthesius‘ „Das Eigenkleid“.



Abb. 16: Straßenkleid aus graulila Tuch mit Seidenriipsaufschlägen, entworfen von Alfred Mohrbutter, ca. 1903, enthalten in Anna Muthesius‘ „Das Eigenkleid“.



Abb. 17: Anna Muthesius (vermutlich am Nikolassee, Berlin), um 1910.



(a)



(b)

Abb. 18a + 18b: „Frauentracht nach einfachsten Schnitten“, nach Hedwig Buschmann, 1910, oben (a): Hausgewand aus grünem Tuch, sowie Unterkleid aus Goldbrokat und Samtjacke (bestehend aus Quadrat), unten (b): dasselbe Unterkleid mit violetter bestickter Stola.

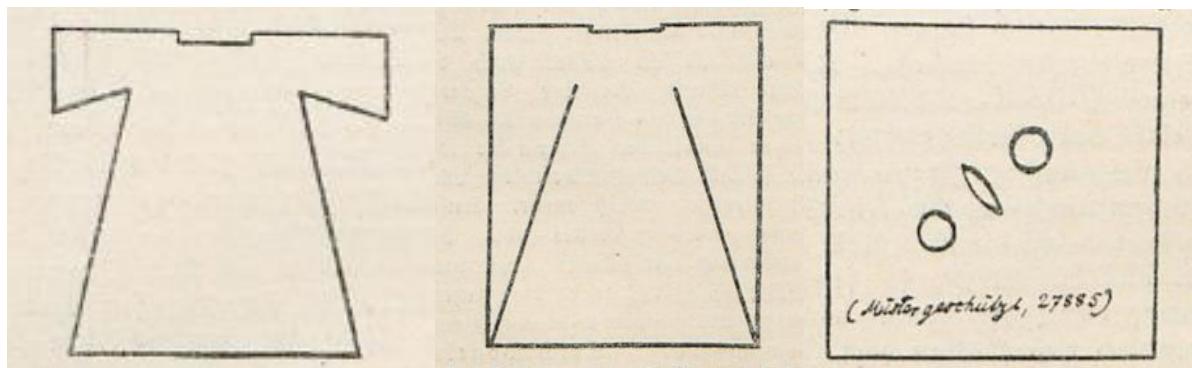


Abb. 19: Muster-Zeichnungen zum vereinfachten Schnitt von „Hedwig Buschmann's neuer Frauentracht“, 1909/10.



Abb. 20: Entwürfe aus „Hedwig Buschmann's neue Frauentracht“, 1911, links: Unterkleid aus weißem Halbseidenstoff oder Waschseide mit Borten- oder Spitzenverzierung, Umwickelung aus gemustertem Chiffon oder einfarbigem Seidenkrepp mit Perlagraffen; rechts: dasselbe Unterkleid mit Überkleid aus gestreifter Seide mit Chiffonfichu, illustriert von Mechthild Czapek-Buschmann.

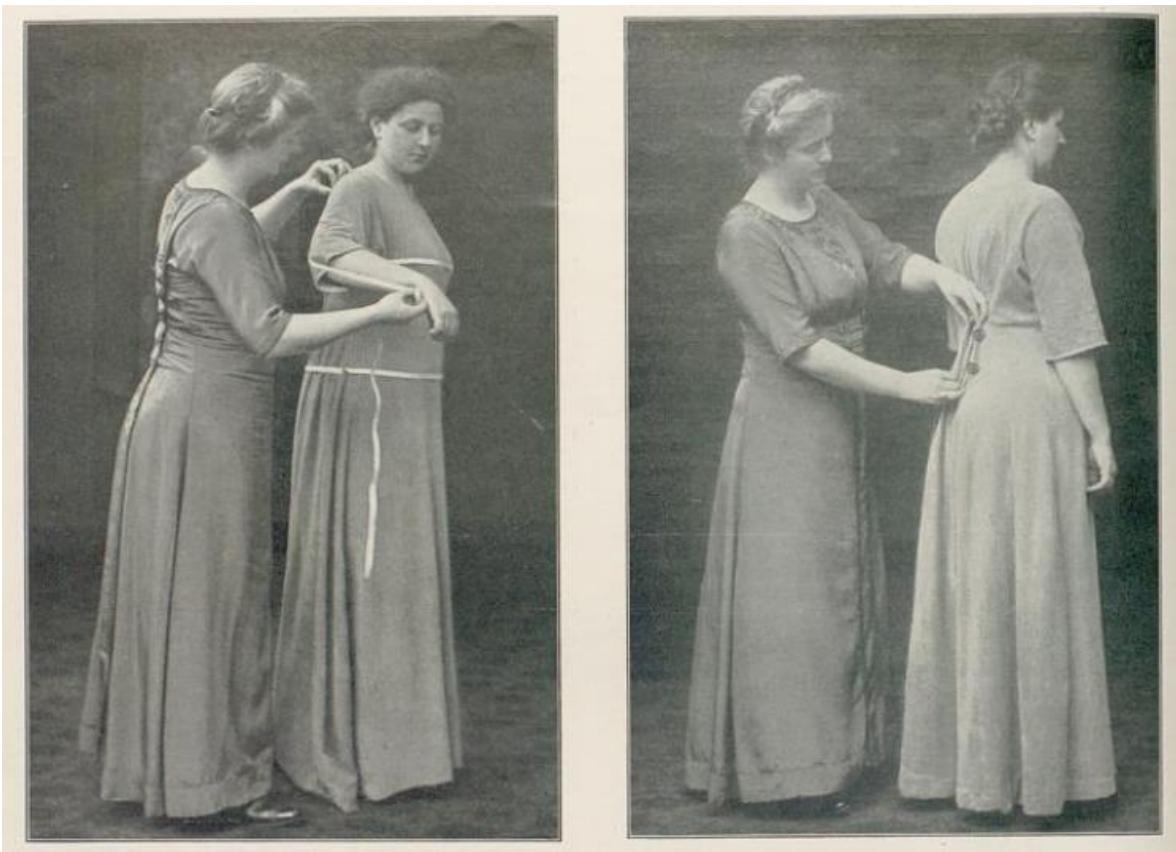


Abb. 21: Abformungskleider von Marie Thierbach, „Die Art Maß zu nehmen“, blaues Eolienkleid, Vorderansicht und die einfachste Art ein Kleid rückwärts zu raffen, 1912, fotografiert von Atelier Unverdruß, Köln.

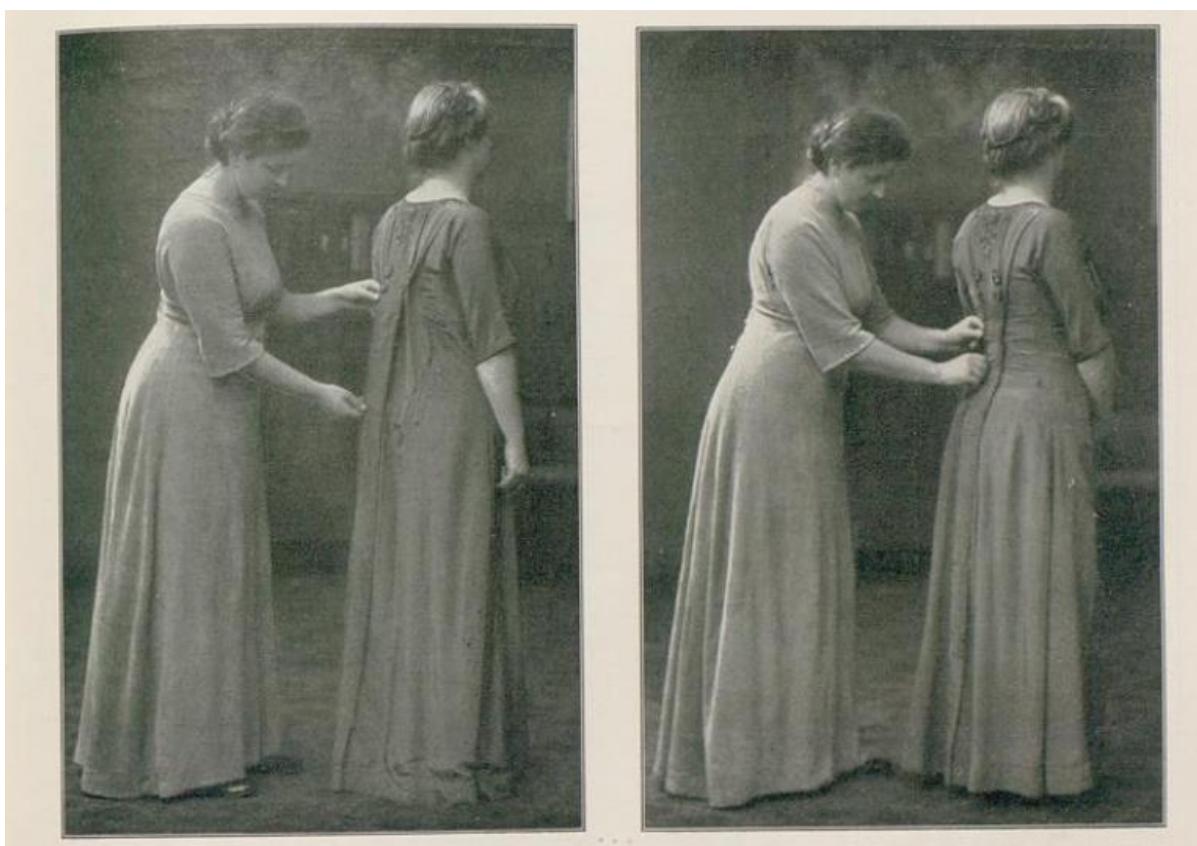


Abb. 22: Abformungskleider von Marie Thierbach, das blaute Eolienkleid rückwärtig, links: ungeschlossen, rechts: geschlossen, 1912, fotografiert von Atelier Unverdruß, Köln.



Abb. 23: „Die schaffende Frau“, mit Porträts von Marianne Steffenhagen (oben links), Pauline Winker-Durra (oben rechts), Emmy Schoch (unten links) und Hedwig Buschmann (Mitte), 1907.



Abb. 24: Pauline Winker-Durra (rechts) in einem von ihr entworfenen Musselinkleid mit Tuch-Applikation und dunkelblauer Schnurstickerei, links: bastseidentes Sommerkleid mit blau besticktem Mieder, entworfen von Pauline Winker-Durra, vor 1904.



Abb. 25: Pauline Winker-Durra in einem von ihr entworfenen Hauskleid aus braunem und blauem Foulard mit blauer Stola und Stickerei in grau, lila und grün, vor 1904.



Abb. 26: Abendkleid aus dunkelviolettem, plissiertem Voile mit gesticktem Miedergürtel (Hals- und Ärmelbund in japanblau, violett und gold auf grünem Grund) entworfen und ausgeführt von Emmy Schoch, ausgestellt auf der „Ausstellung für gesundheitliche und künstlerische Kleidung“ im königlichen Landesgewerbemuseum Stuttgart, 1905.



Abb. 27: Goldbraunes Satintuchkleid mit Stickerei in silbergrau und lavendelblau, entworfen und ausgeführt von Emmy Schoch, ausgestellt auf der „Ausstellung für gesundheitliche und künstlerische Kleidung“ im königlichen Landesgewerbemuseum Stuttgart, 1905.



Abb. 28: Gesellschaftskleid in Vorder- und Rückansicht aus blauem Seidenvoile von Emmy Schoch, ausgestellt auf der Karlsruher Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung 1906.



Abb. 29: Sommerstraßenkleid aus grauem Leinenstoff bestehend aus Rock, Bluse und Jäckchen von Emmy Schoch, ausgestellt auf Karlsruher Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung 1906.



Abb. 30: Sommerkleid aus handbedrucktem Seidenkrepp von Emmy Schoch, 1914, fotografiert von Oscar Suck (Karlsruhe).



Abb. 31: Tanzkleid aus türkis-blauem Seidenkrepp, Gürtel und Halspasse in Silberstoff und Maschinenstickerei in grün und lila von Emmy Schoch, 1911, fotografiert von Oscar Suck (Karlsruhe).



Abb. 32: Tanzkleid von Emmy Schoch (Material wie Abb. 31), Modell 7 in „Deutsche Typenkleider“ (1913).



Abb. 33: Abendkleid aus violettem, plissiertem Voile auf rotem Unterkleid, violette Velourpassee mit Perlschmuck (wie Abb. 3) von Emmy Schoch, Modell 4 in „Deutsche Typenkleider“ (1913).



Abb. 34: Sog. Japanischer Mantel von Emmy Schoch, datiert auf 1911, Seide, Batist, Länge 108 cm, Badisches Landesmuseum Karlsruhe.



Abb. 35: Oberteil eines Damen-Teekleides aus Seidenatlas mit Haken- und Schlingenverschluss und capeartiger Überwurf mit Maschinenstickerei von Emmy Schoch, datiert auf 1912/13, Länge 108,5 cm, Badisches Landesmuseum Karlsruhe.



Abb. 36: Gürtelteil aus der Werkstatt Emmy Schoch, undatiert, Seidenatlas, Seidenfaden, Wollfaden, 78 x 25 cm, angestecktes Schild: „Häkelgürtel Emmy Schoch No. 5617/31500“.



Abb. 37: Gürtelschließe aus der Werkstatt Emmy Schoch, undatiert, Wolle, Seide, 23 x 9 cm, angestecktes Schild: „gehäk. Blumenkorb Emmy Schoch No. 6213/3950“.



Abb. 38: Gürtelteil aus der Werkstatt Emmy Schoch, undatiert, 28,3 x 11,5 cm, anhängendes Schild: „Gürtel No. 5632/31350 1 St. MK 14,50“.



Abb. 39: Gürtelteil aus der Werkstatt Emmy Schoch, vor 1916, Seidensamt, 45 x 11 cm.



Abb. 40: Hauskleid aus violettem Waschsamt von Emmy Schoch, ca. 1916.



Abb. 41: Schwarzer, kurzer Sommerbesuchsmantel von Emmy Schoch, ärmelloses Innenteil aus Taffet, unterer Ansatz und Kragen aus Ripsseidensamt, Überwurf aus Voile Ninon umrandet von gestickten Blütenmotiven, ca. 1914.



Abb. 42: Willi Münch-Khe: Briefkopf/Exlibris für die Firma Emmy Schoch, 1911.



Abb. 43: Kleid aus kupferfarbenem Seidenvoile mit Pelzbesatz an Hals und Ärmeln von Paul Poiret (Unterkleid aus grünem Liberty-Atlas), ca. 1911, fotografiert von Henri Manuel (Paris).

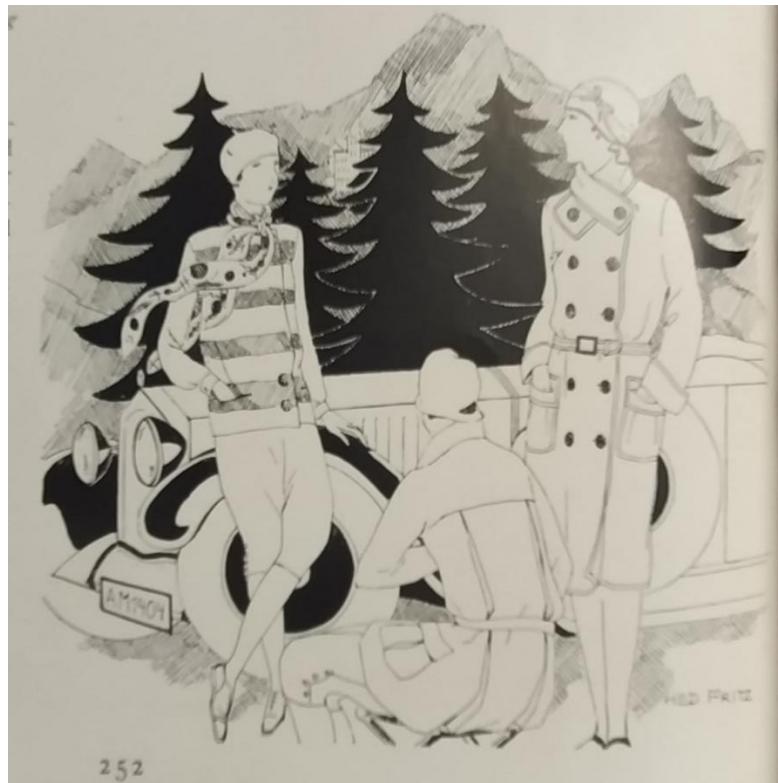


Abb. 44: links: „Autosportanzug“ von Emmy Schoch bestehend aus Westenrock und olivefarbenem Burberry mit Hose und Jacke (Verschluss aus Büffelhornknöpfen), rechts: Automantel aus imprägniertem Wollstoff und Autokopftuch aus Wildleder/Crêpe de Chine, 1928.



Abb. 45: Sommerkleid „Milchstraße“ von Emmy Schoch, aus lichtblauem Handdruckvoile der Wiener Werkstätte mit Glasbatistkanten, 1925.



Abb. 46: „Eine Volksabstimmung über die Mode“ von der Internationalen Schnittmanufaktur-Dresden, 1901.



Abb. 47: Thomas Theodor Heine: „Frauenrechte auf der Polizeiwache“, [„Schutzmänn, jetzt kommen Sie mal mit und zeigen mir gefälligst, in welchem Paragraphen es steht, daß jede deutsche Unterthanin ein Korsett tragen muß.“], aus: *Simplicissimus* 1902/36.



Abb. 48: Paul F. Kirchgeorg: Künstlerinnen in Reformkleidern, Fotografie um 1908.



Abb. 49: Hellmut Eichrodt: Titelbild der *Neuen Frauenkleidung und Frauenkultur*, 1911.

Die enttäuschte Pariserin

(Tb. Th. Heine)



„Wenn der Krieg vorbei ist, wird es sehr
amüsanit sein, zu sehen, welchen Chic die
deutsche Modedame ohne Pariser Mo-
delle entwickelt hat.“



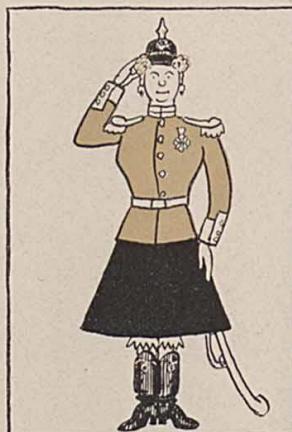
Sicher ist sie so gekleidet — —



oder gar so.



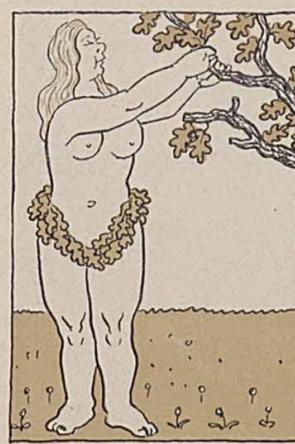
„Oder sie hat ein Kostüm à la Brünhilde
kreiect — —



oder à la Militarismus — —



oder sie bezieht ihre Moden aus Kon-
stantinopel.



„Oder vielleicht wagt sie es nicht, irgend
etwas anzuziehen und bedeckt nur ihre
Bloße mit Eichenblättern.“



Nach dem Friedensschluß: „Welch eine Freiheit! Diese Person ist ja genau so ge-
kleidet wie ich!“

Abb. 50: Thomas Theodor Heine: „Die enttäuschte Pariserin“, aus: *Simplicissimus* 1916/40, S. 472.

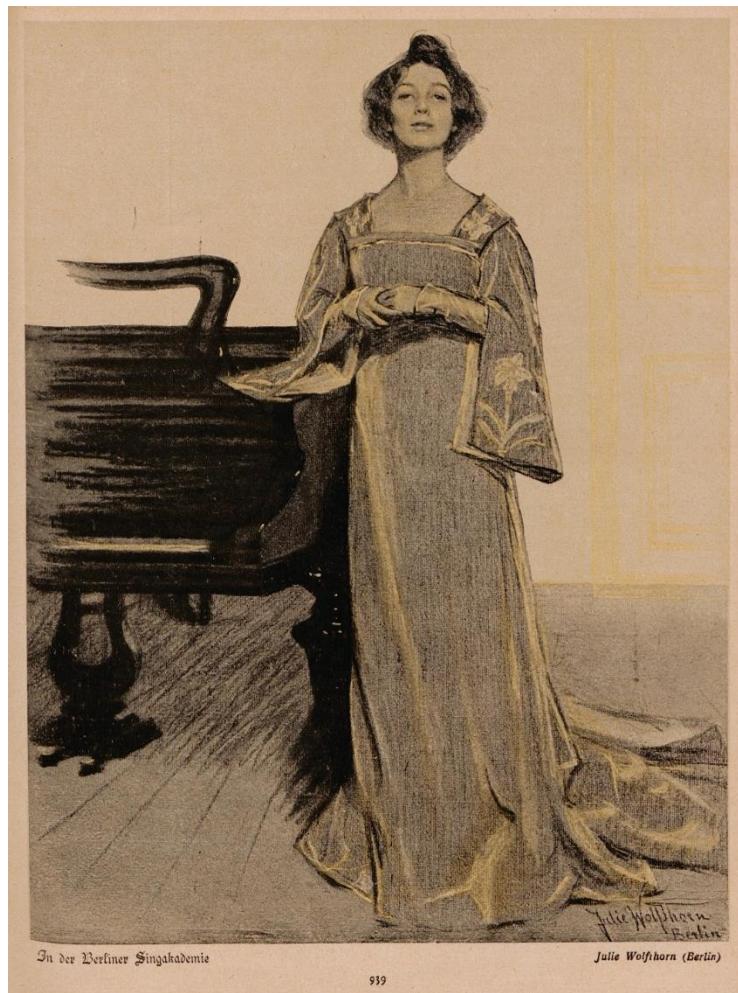


Abb. 51: Julie Wolfthorn: „In der Berliner Singakademie“, 1904, aus: *Jugend* 1904/47, S. 939.



Abb. 52: Vorschlag eines anonymen Frauenvereines zu einer deutschen Nationaltracht der Frauen („Feyerkleid“), 1814, Tuschezeichnung.

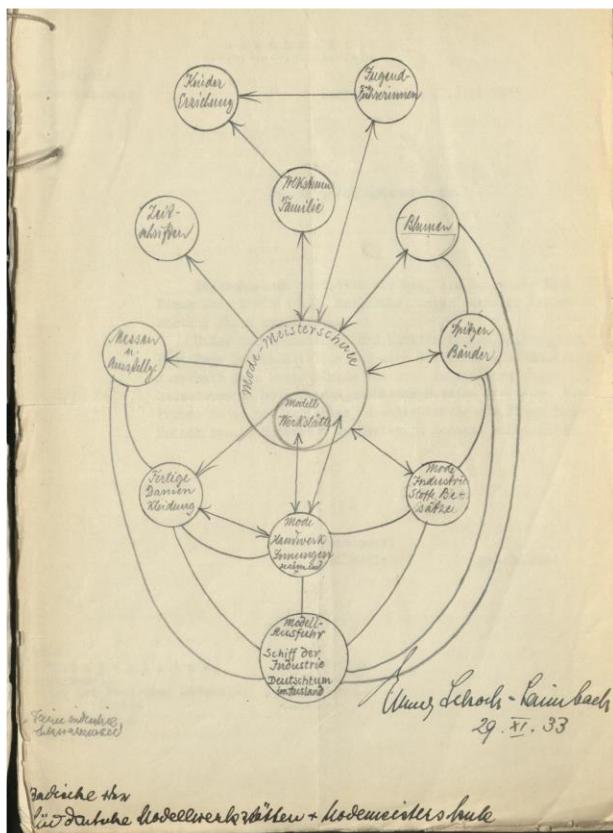
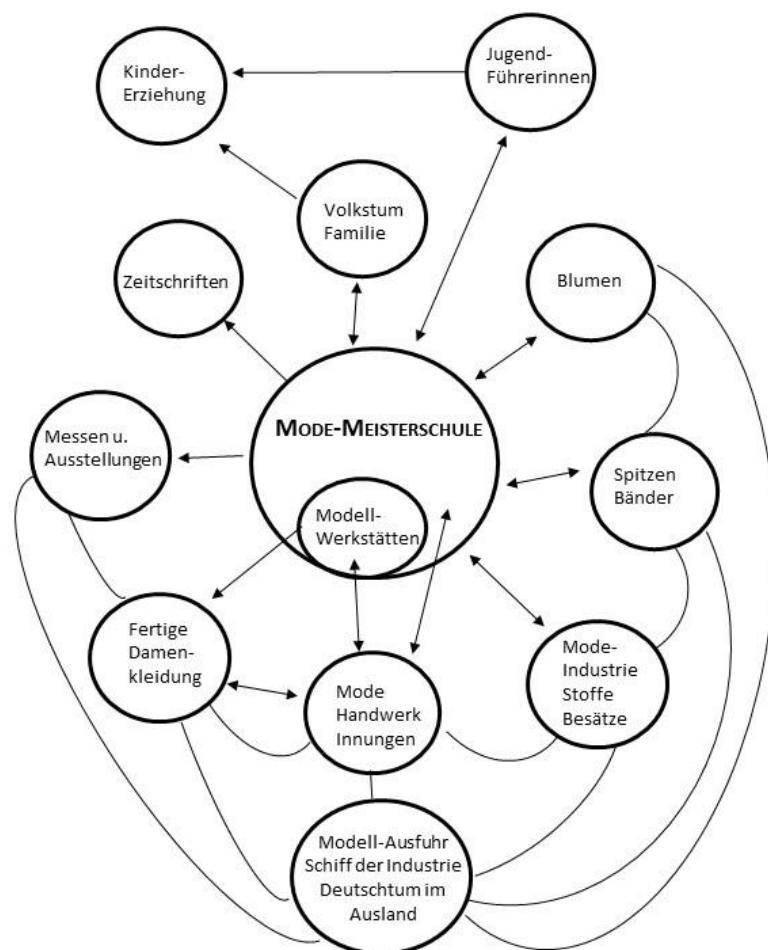
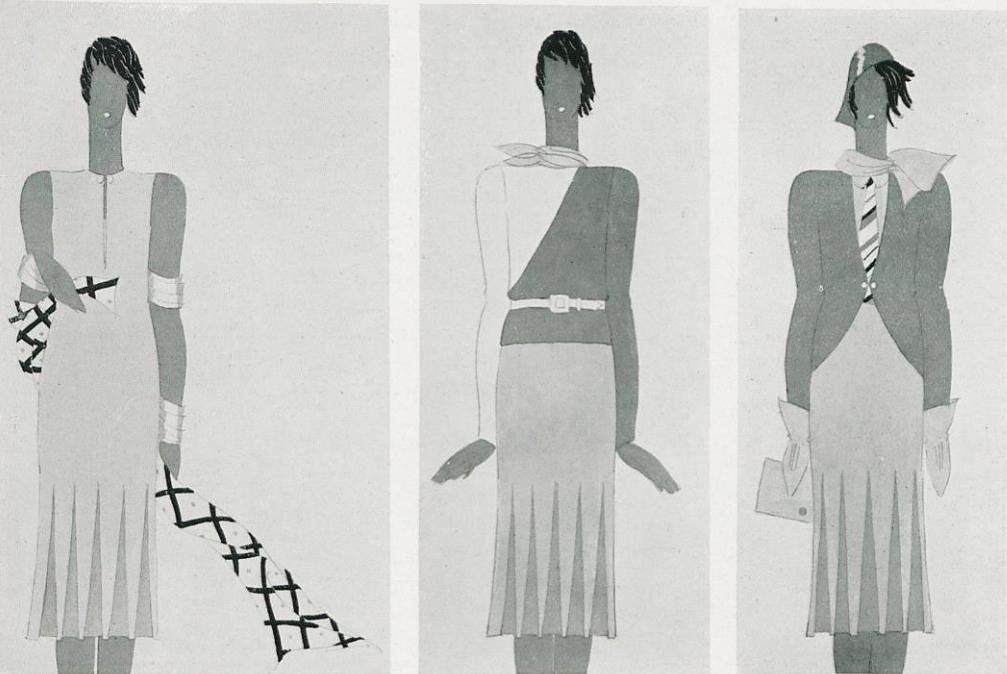


Abb. 53: Schaubild zu einer badischen/süddeutschen Mode-Meisterschule mit Modell-Werkstätte, erstellt von Emmy Schoch am 29.11.1933 (Brief an Hans Adolf Bühler), unten: digitale Transkription von Aliena Guggenberger, erstellt am 09.11.2021.





Zeichnungen: Renate Richter-Green

Ein Kleidverschluß mit vielen Knöpfen, ganz gleich ob vorn, hinten oder an der Seite, ist schlecht, weil er unbequem ist, Zeit wegnimmt und nervös macht.

Wir haben Reißverschlüsse.

Oder wenn es ein Knopfverschluß sein muß, warum dann so viele Knöpfe?

Es genügt einer —
oder zwei.

Man sieht sogar noch Knopfverzierungen, d. h. angesetzte Knöpfe, die gar nicht zum Knöpfen da sind, sondern zur „Verzierung“.

Besonders die Konfektion liebt solche Dinge und verwendet minderwertige Stoffe, die schon nach wenigen Tagen jedes Aussehen verlieren, eine Wäsche aber schon gar nicht aushalten.

Was wir also von einem rationellen, eleganten, schönen Kleid verlangen müssen, ist:

- daß es aus gutem Material gearbeitet ist;
- daß der Schnitt in jeder Beziehung bequem ist;
- daß das Kleid einfach genug ist, um Kombinationen mit einer Jacke, einem Schal, einem Gürtel, einer Blume usw. zu ermöglichen;
- daß die Farbe zu der Trägerin paßt, ohne von den Vorschriften einer Modeindustrie abhängig zu sein;
- daß außerdem die Farbe zu den übrigen Kleidungsstücken der Trägerin paßt.

Das Transformationskleid:

1. Ein Kleid
2. Dasselbe Kleid mit einem zweifarbigem Pullover in passenden Farbtönen. Passender Ledergürtel.
3. Dasselbe Kleid als Tailleur mit Jacke. Kragen und Krawatte mit passendem Schal, mit Handschuhen und Tasche

La robe à transformations:

1. une robe
 2. La même robe avec pull-over en deux teintes aux tonalités assorties. Ceinture de cuir assortie
 3. La même robe en toilette-tailleur avec jaquette, col-cravate et foulard assortis, gants, sac à main
- The Transformation Costume:
1. One Dress.
 2. The same dress with pullover in two harmonious shades. Leather belt to match
 3. The same dress as tailor-made, with coat, collar and tie, with scarf, gloves and bag to match

Dasselbe Kleid, über das ein Rock gezogen wird, der an der Seite mit Reißverschluß geschlossen wird. Passender breiter Gürtel. Kleines Cape mit Schmuck

La même robe, sur laquelle est tirée une jupe fermée sur le côté par fermeture-éclair. Ceinture large assortie. Petite pelerine avec ornement

Dress as above, worn with a skirt closed at the side with patent hookless grip. Broad belt to match. Small trimmed cape



417

Abb. 54: Das Transformationskleid von Renate Richter-Green, erschienen in *Die Form* 1930.



Abb. 55: Gesellschaftskleid aus dunkelgrünem Taffet mit Silberstickereiborte und abnehmbarem Mantel, entworfen von Hedwig Buschmann, ca. 1910.



Abb. 56: Hauskleid/Pyjama von Madeleine Vionnet, fotografiert von George Hoyningen-Heune für *Vogue* 15.11.1931.



Abb. 57: Delphos-Kleid von Mariano und Henriette Fortuny, 1920er Jahre.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: StA KA 8/PBS XIVf 171, veröffentlicht in ASCHE 1992.
- Abb. 2: StA KA 8/PBS XIVf 169, veröffentlicht in ASCHE 1992.
- Abb. 3: NFFK 1911/8, S. 69, Abb. I, Digitalisierung durch BLB KA.
- Abb. 4: NFFK 1911/10, S. 89, Abb. I, Digitalisierung durch BLB KA.
- Abb. 5: NFFK 1912/3, S. 32, Abb. VI, Digitalisierung durch BLB KA.
- Abb. 6: NFFK 1912/7, S. 74, Abb. II, Digitalisierung durch BLB KA.
- Abb. 7: MAYER 1905/06, S. 101, Fig. 5, D. Nr. 754, Digitalisierung durch UB HD.
- Abb. 8: MAYER 1905/06, S. 101, Fig. 4, D. Nr. 755 [Rückansicht ebd., Fig. 3, D. Nr. 752], Digitalisierung durch UB HD.
- Abb. 9: MUTHESIUS 1904, S. 454, Digitalisierung durch UB HD.
- Abb. 10: VAN DE VELDE (MARIA) 1900, o.S., Tafel 21.
- Abb. 11: *Dekorative Kunst* (Bd. XI / 1903), S. 79, Digitalisierung durch BStB.
- Abb. 12: *Deutsche Kunst und Dekoration* 1912/13, S. 102, Digitalisierung durch UB HD.
- Abb. 13: Kat. Ausst. Krefeld 2019 (EWERS-SCHULTZ/HOLZHEY 2019), S. 140, Abb. 174.
- Abb. 14: Mittheilungen des Allgemeinen Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung 1897/10, S. 89 (= GEBSER 1897, S. 89), fotografiert am 09.03.2022 im AddF.
- Abb. 15: MUTHESIUS 1903, o.S., Lipperheidesche Kostümbibliothek Berlin, Lipp NH105.
- Abb. 16: MUTHESIUS 1903, o.S., Lipperheidesche Kostümbibliothek Berlin, Lipp NH105.
- Abb. 17: Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin, entnommen aus: Kat. Ausst. Berlin 2022 (= BERGER 2022), S. 90 (Kat. 71).
- Abb. 18a+18sb: *Der Kunstwart* 1910/Heft 11, Illustrationsbeilage (o.S.), Digitalisierung durch UB HD, auch enthalten in BUSCHMANN 1910a, o.S. (Abb. 12/12a).
- Abb. 19: *Der Kunstwart* 1910/Heft 11, S. 346, Digitalisierung durch UB HD.
- Abb. 20: BUSCHMANN 1911, S. 30, Abb. VII/VIII.
- Abb. 21: NFFK 1912/1, S. 6, begleitend zu THIERBACH 1912, Digitalisierung durch BLB KA.
- Abb. 22: NFFK 1912/1, S. 7, begleitend zu THIERBACH 1912, Digitalisierung durch BLB KA.
- Abb. 23: *Illustrierte Frauen-Zeitung* 1907/21, S. 1 (= o.V. 1907 „Die schaffende Frau“), © Staatsbibliothek Bamberg (Eph.misc.f.3).
- Abb. 24: MOHRBUTTER 1904, S. 35.
- Abb. 25: MOHRBUTTER 1904, S. 46.
- Abb. 26: MAYER 1905/06, S. 111 (Fig. 18).
- Abb. 27: MAYER 1905/06, S. 110 (Fig. 17).
- Abb. 28: *Die neue Frauentracht* 1907/1 (= EGEL 1907), fotografiert am 09.03.2022 im AddF.
- Abb. 29: *Die neue Frauentracht* 1907/1 (= EGEL 1907), fotografiert am 09.03.2022 im AddF.
- Abb. 30: NFFK 1914/7, S. 77 (Abb. VI), Digitalisierung durch BLB KA.
- Abb. 31: NFFK 1911/8, S. 73 (Abb. V), Digitalisierung durch BLB KA.

Abb. 32: SCHOCH 1913, S. 12, BLB KA 63B578.

Abb. 33: SCHOCH 1913, S. 9, BLB KA 63B578.

Abb. 34: © Badisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 61/77.

Abb. 35: © Badisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 61/78.

Abb. 36: © Badisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 66/162b.

Abb. 37: © Badisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 66/162c.

Abb. 38: © Badisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 66/162 e.

Abb. 39: © Badisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 90/453.

Abb. 40: *NFFK* 1916/2, S. 23, Abb. VII und Abb. IX, Digitalisierung durch BLB KA.

Abb. 41: *NFFK* 1914/6, S. 62, Digitalisierung durch BLB KA.

Abb. 42: Kopie aus dem Ausschnitt einer Zeitung (unbekannt), Dokumentensammlung zu Emmy Schoch im Badischen Landesmuseum.

Abb. 43: *NFFK* 1911/2, S. 9 (Abb. I), Digitalisierung durch BLB KA.

Abb. 44: SCHOCH 1928c, S. 252, Ausschnitt, fotografiert am 27.09.2021 in der Bibliothek der Fachhochschule Augsburg, 350/LK 92610 N481.

Abb. 45: *NFFK* 1925/4, S. 175, fotografiert am 27.09.2021 in der Bibliothek der Fachhochschule Augsburg, 350/LK 92610 N481.

Abb. 46: O.V. („Eine Volksabstimmung über die Mode“) 1901, S. 137, Digitalisierung durch europeana.eu.

Abb. 47: http://www.simplicissimus.info/index.php?id=6&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Bvolume%5D=8&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Baction%5D=showVolume&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Bcontroller%5D=YearRegister&cHash=3c3780174113ff67efd20f6534b42c73 [zuletzt abgerufen am 08.08.2022].

Abb. 48: Bildquelle: HÄRTEL/KRAFT 2020, Abb. 77, HMF.Ph13931.

Abb. 49: *NFFK* 1911/1, Digitalisierung durch BLB KA.

Abb. 50: http://www.simplicissimus.info/index.php?id=6&tx_lombkswjournaldb_pi1%5BissueId%5D=976&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Baction%5D=showIssuePages&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Bcontroller%5D=YearRegister&cHash=ee9633b15de49836accff3a38b72e4bc [zuletzt abgerufen am 26.07.2022].

Abb. 51: *Jugend* 1904/47, S. 939, Digitalisierung durch UB HD.

Abb. 52: BECKER 1814, o.S., Digitalisierung durch modetheorie.de, http://www.modetheorie.de/fileadmin/Texte/b/Becker-Das_deutsche_Feyerkleid_1814.pdf [zuletzt abgerufen am 14.09.2022].

Abb. 53: GLA KA 235/6181.

Abb. 54: RICHTER-GREEN 1930, S. 417, Digitalisierung durch UB HD.

Abb. 55: BUSCHMANN 1910a, o.S. (Abb. Nr. 3), Lipp Nh 118 kl, fotografiert in Lipperheidesche Kostümbibliothek Berlin am 24.08.2020.

Abb. 56: <https://www.vogue.de/mode/artikel/loungewear> [zuletzt abgerufen am 01.08.2022].

Abb. 57: © Fondazione Musei Civici di Venezia/Archivio Museo Fortuny, <https://harpers.org/archive/2016/08/new-books-177/> [zuletzt abgerufen am 09.08.2022]

Danksagung

Meine Arbeit entstand mit der Unterstützung einiger Personen und Institutionen, denen ich meinen Dank aussprechen möchte. Die Digitalisierungs-Anstrengungen von Bibliotheken und Archiven (insbesondere der UB Heidelberg und BLB Karlsruhe) während der Corona-Lockdowns ermöglichen die Untersuchung historischer Dokumente im Home-Office, sodass mein Forschungsprojekt trotz Schließungen nicht unterbrochen werden musste.

Besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Burcu Dogramaci, die mir die vergangenen drei Jahre motivierend zur Seite stand, mich auf wichtige Details aufmerksam machte und im Kolloquium und in Sprechstunden stets ermutigend wirkte. Ich danke auch Christina Threuter für das Interesse an meiner Arbeit. Für fachlichen, immer spannenden Austausch danke ich außerdem dem *netzwerk mode textil*, vor allem dem daraus entstandenen Nachwuchskolleg mit der „Gruppe 1900“.

Vor Ort in Karlsruhe war Edeltraud Link, die die Heimat Lichtenau mit Emmy Schoch teilt und zehn Jahre zuvor bereits Recherchen zu ihr unternommen hatte, eine der ersten Ansprechpartnerinnen für mein Thema. Ebenso wertvoll war die Einsicht in die Dokumentensammlung aus dem Badischen Landesmuseum, zu der mir Joanna Flavia Figiel trotz Corona-Schließung Einsicht gewährte. Mitarbeitende des Karlsruher Generallandesarchivs, des Karlsruher Stadtarchiv und des Archivs der deutschen Frauenbewegung in Kassel unterstützten mich freundlich bei meinen Recherchen. Ganz besonders danke ich schließlich Klaus Gallwitz († 2021), der seine persönlichen Erinnerungen an Emmy Schoch mit mir teilte.

Nicht zuletzt bin ich meinen Eltern und meinem Freund Hannes zu Dank verpflichtet: Ihr habt mich über die gesamte Zeit hinweg darin bestärkt, meine Leidenschaft für dieses Thema in eine Dissertation zu verwandeln. Danke, dass Ihr so klug seid!

Anhänge

ANHANG 1

Liste von Reformkleid-Ateliers bzw. Ateliers für „künstlerische Frauenkleidung“ (+ wichtige Beteiligte) nach Standort geordnet. Für die mit (A) gekennzeichneten Personen ist die Leitung eines Ateliers/einer Werkstatt mit Adresse gesichert. Die Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern konstituiert sich aus Werbeanzeigen in den genutzten Quellen (vor allem der Zeitschrift *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur*) sowie historischen Adressbüchern. Nicht für alle deutschen Städte war eine solche Recherche möglich.

BERLIN

- Anna Schmidt (A, Joachimstalerstr. 17)
- Doris Kiesewetter & Hermine Steffahny (A, Mommsenstr. 3)
- Dorothea Molitor (A, Kurfürstenstr. 142)
- Elisabeth Viertel (A, Alsenstr. 15, vor 1907 Göttingen)
- Else Nicolai (A, Rosinenstr. 12)
- Else Oppler-Legband (ab 1904 Abteilungsleiterin im Kaufhaus Abraham Wertheim)
- Fia Wille (A, ab 1910 mit Rudolf Wille Lennéstr.)
- Hedwig Buschmann (A ab 1912: Kurfürstendamm 43, vorher Kurfürstendamm 31)
- Hedwig Ucko (A, ab 1911 Augsburgerstr. 33/Meineckeestr. 6)
- Itty Löscher (A, Sächsische Str. 41)
- J. Lauktien (A, Passauerstr. 34)
- Jacobson (A, Lutherstr. 40)
- Jenny Geis (A, Potsdamerstr. 33)
- Lisbet Maaß (A, Grünstr. 25-26)
- Luise Düben (Lehrinstitut für Reformschneiderei, Genthinerstr. 9)
- Marga Teschemacher-Renner (Kaiserallee 177)
- Margarete Melzer (A, Winterfeldstr. 31)
- Marianne Steffenhagen (A, Pragerstr. 17)
- Marie Helene Lichey (A, Kaiserallee 173a)
- Pauline (Durra-)Winker (A, Schillstr. 19)
- Petersen und Hoxbroe (A, Bayreuther Str. 17)
- Yella Lang-Finkbein (A, Rembrandtstr. 3)

BONN

- Amalie Seligmann (A, Dreieck 1)
- Gertrud Gierardt (A, Stiftsgasse 51)
- Gertrud Konen (Markt 33)
- Therese Fortmüller (A, Hundsgasse 5)

BREMEN

- Cilly Lamprecht (A, Ostertorsteinweg 105)

BRESLAU

- Grete Koehl, (A, Kaiserstr. 15)
- Elisabeth Wagner (A, Neue Schweidnitzerstr. 12)

DRESDEN

- (Reformhaus Thalysia für Korsettersatz, Schlossstr. 18)
- Anna Becker (A, Ammonstr. 781)
- C.G. Heinrich (A, Grunaer Str. 1)
- Catherina Stiefler (A, Dippoldiswaldaerplatz 3)
- Firma Adolf Renner, Altmarkt 12
- L. Anger (Weißenburgstr. 1)
- Martha Dombrowski (A, Zinzendorfstr. 41)
- Minna Marta von Poswik (A, Fürstenstr. 62)

DÜSSELDORF/MAGDEBURG

- Clara Möller-Coburg (Kunstgewerblerin)
- Else Bürgereit (A, Kreuzstr. 29, ab 1913: Marienstr. 6, ab 1914: Köln)

ELBERFELD

- (Reformhaus Thalysia für Korsettersatz, Luisenstr. 44)
- Ida Schmidt (A, Löwenstr. 10)

FRANKFURT A.M.

- (Reformhaus Thalysia für Korsettersatz, Schillerstr. 27)
- Lilly Reich (A, ab 1924 Fahrgasse 43, vorher Berlin)
- Lilli Beran (A, Rhönstraße 127 ab ca. 1917)
- C. Lins (A, Bröunnerstr. 23)
- Frieda Herrmann (A, Bockenheimer Anlage 52)

FREIBURG

- Emilie Hauß (A, Talstr. 22)
- Elisabeth Merkel (A, Maria-Theresia-Str. 6)
- Emma Haeffner (A, Rosastr. 17)

HAMBURG

- Clara Zahn (A, Wielandstr. 16, ab 1918: Rothenbaumchaussee 77)
- Elisabeth Bauer (Reformhaus, Lange Reihe 7, ab 1912: zweite Filiale, Am Markt 8b (Barmbek))
- Elsa Koyen (A, Bismarckstr. 33)
- Freya Bertelt (A seit 1911 Hirtenstr 41, ab 1913: Sievekings Allee)

HANNOVER

- (Reformhaus Thalysia für Korsettersatz, Gretchenstr. 8)
- Änne Koken (A (Werkstatt für Angewandte Kunst), Lavesstr. 14)
- Eva Fricke (geb. Körting) (nur Entwürfe, externe Ausführung)
- Hedwig Engelmann (A, Heinrichstr. 7)
- Mathilde Scheidt (A, Körnerstr. 3)

HEIDELBERG

- Berta Glöken-Knorr (A, Hauptstr. 100, ab 1913: Bergheimerstr. 8)
- Marie Luise Tönnies (A, Rohrbacherstr. 77a)
- Emilie Cadenbach (Vorsitzende des Vereins HD, Schatzmeisterin des Deutschen Verbands für Neue Frauenkleidung und Frauenkultur)

KARLSRUHE

- Emmy Schoch (A, Herrenstr. 12, ab 1912: Herrenstr. 11 + ab 1933: Herrenstr. 13)
- Ottilie Renftle-Heiß (A, Schützenstr. 78)

KÖLN

- Else Wirminghaus (Schriftleiterin des Vereinsorgans)
- Fanny Herz (A, Meister-Gerhard-Str. 6)
- Klara (auch Clara) Sander (Schriftleiterin des Vereinsorgans)
- Kölner Ringwerkstätten (A, Richmodstr. 2)
- Margarete Buschhausen (Hausschneiderei)
- Maria Winterberg (A, Hahnenstr. 52)
- Marie Thierbach (A, Raschdorfstr. 3, ab 1914: Berlin)

LEIPZIG

- Meta Köppel (A, Arndtstr. 25 d)
- Rose Bube (A, Dresdnerstr. 76)
- Vogel-Wommer (A, Kurzestr. 6, seit 1.10.1908: Oettingenstraße 32 MÜNCHEN)

MÜNCHEN

- Elisabeth Rudtke (A, Ainmillerstraße 20, seit 1911 Nachfolgerin von E. Veil von Neander zusammen mit J. Glasenapp, diese ab 1902, 1912 zum Verkauf angeboten)
- Elisabeth Winterwerber (A, Schellingstr. 41)
- Julia Lorenz (A, Augustenstr. 111)
- Margarete von Brauchitsch (A, Leitung Damenatelier für Ornamentales Entwerfen)
- Marie Pose (A, Theresienstr. 19, später Amalienstraße) (zunächst gemeinschaftlich mit Julie Lorenz geführt), bis mind. 1925
- Wanda von Cranach (A, Gauting bei München, Adresse unbekannt)

NÜRNBERG

- Werkstätte für Frauenkleidung (gegründet von Agnes Gerlach, künstlerische Leitung Magda Egermann, Stickereien: Margarete Naumann), Königsstr. 19 seit 1918 [siehe dazu RICHTER-WITTENFELD 2006, S. 230-257]

PADERBORN

- Finch Stolte (A, Riemekestr. 19)

STUTTGART

- Anna Eichler
- Elsa Groschupf, (A, Neckarstr. 7)
- Else (und Georg) Fuhrmann (A, Landhausstr. 203, vorher Berlin)

- Else Raydt (A, eröffnet vor 1905-1915, Eugenstr. 22)
- Geschwister Spangenberg (A, Olgastr. 4)
- Mathilde Walter (A, Schwabstraße 8)
- Thekla Palmer (A, Schlosserstr. 36)
- Thekla Wörner (A (Näh- und Zuschneideschule), Seidenstr. 46)

ANHANG 2

BIOGRAFIE und REISETÄTIGKEIT EMMY SCHOCH-LEIMBACH

(inkl. Ausstellungsbeteiligung und Vorträge)

KARLSRUHE

REISEN/AUFENTHALTE

1881	Geboren am 21.12. als Hermine Emilie Schoch in Lichtenau, Tochter von Karl Friedrich Schoch und Hermine Richter	
1886	Umzug der Familie nach Karlsruhe	
1894–1899	Klavierstudium am Großherzoglichen Conservatorium für Musik Karlsruhe	
1901– 1904/05 (?)		Ausbildung zur Schneiderin im Atelier Pauline Winker in Berlin
1903	April: erster Preis für Blusenrock bei „Ausstellung von Reformtrachten“	
1905	Rückkehr nach Karlsruhe (?), evtl. bereits 1904	Herbst: Ausstellung in Landesgewerbemuseum Stuttgart , vertreten mit zwei Modellen
1905/06	Eröffnung „Werkstätte für neue Frauentracht und künstlerische Stickerei“, Herrenstraße 12 // offizielles Gründungsdatum laut NFFK: 05.03.1906	
1906	Jubiläumsausstellung für Kunst und Kunstgewerbe, vertreten mit Modellen und anderen kunstgewerblichen Gegenständen 22.02.: Vortrag „Stand der Reformkleiderfrage“ bei Vortragsabend des Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung im Gartensaal des Hotel Tannhäuser	November: Vorführung „lebendiger Kleider“ im Friedrichshof bei Freiburg
1907	Erster Preis bei Ausstellung für gesundheitsmäßige und künstlerische Frauentracht im kleinen Festhallesaal Karlsruhe (25.05.–02.06.)	25.01.: Vortrag „Frauengesundheit – Frauenschönheit – Frauenkleidung“ in Breslau , derselbe Vortrag in Essen/Bonn Januar: Mitwirken an der Ausstellung beim Neustädter Frauntag

		März: Goldmedaille bei 1. internationaler Modeausstellung in Wien
1908	Oktober: erstes weibliches Mitglied im Gewerbeschulrat	Oktober: Vortrag „Reformkleid und Eigenkleid“ in Bonn
1909	Einwöchige Ausstellung ihrer Kleider im Kunstgewerbemuseum 22.10.: Vortrag „Die neue deutsche Frauentracht“ und Vorführung von Kleidern am Vortragsabend des Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung (mit Vorführungen von Turnübung von Vertreterinnen des Vereins im Anschluss)	Januar: Vortrag „Frauenwohl – Frauenschönheit – Frauenkleidung“ in Leipzig/Dresden 11.-18.10.: Vortrag „Die Neutracht“ und Ausstellung in Köln, Krefeld, Düsseldorf
1910	Wahl zum Vorstand des Jugendbildungsver eins (Abteilung Gewerbeschule) 07.07. Teilnahme an der Volkskunstausstellung im Kunstgewerbemuseum Karlsruhe anlässlich silberner Hochzeit des Großherzogs 02.08.: Heirat mit Max Friedrich Hermann Leimbach auf dem Hohentwiel (Singen)	März: Vortrag „Kleid der Frau“ und Vorführung von Kleidern in Koblenz April: Vortrag „Kleid der Frau“ und Vorführung von Kleidern in Wiesbaden 06.09.: Beteiligung an Ausstellung anlässlich Tagung des Bundes deutscher Frauenvereine in Heidelberg 11.11. Vorführung von Winterkleidern in Elberfeld 14.11.: Vortrag in Hamburg 15.-21.11.: Ausstellung ihrer Kleider in Essen und Leipzig (vermutlich selbst nicht anwesend) 22./23.11.: Ausstellung „Frauenkleidung-Frauen-schmuck“ im Goldenen Stern Bonn

		29.11.: Teeabend im Saalbau-Restaurant Pforzheim
1911	01.04.: Vortrag (?) und Kleid-Vorführung beim Frauenstimmrechtstee	01.-02.03.: Vortrag „Eine deutsche Mode?“ und Kleid-Vorführung in Köln
		06.03.: Teenachmittag mit Vortrag und Kleid-Vorführung in Hannover , erneut im Mai und 13. Oktober (wieder Vorführung bei Tee-Nachmittag und Anprobe der Bestellungen)
		08.03.: Kleid-Vorführung in Bonn
	02.-05.06.: Vierter Delegiertentag des Deutschen Verbandes für Verbesserung der Frauenkleidung in Karlsruhe, Gedicht-Vortrag von Schoch in elsässischer Mundart	Mai-Oktober: Hygiene-Ausstellung Dresden , Beteiligung mit zwei Modellen
	[12.10.: Hedwig Buschmann zu Gast in Karlsruhe, spricht über „Reform der Frauenkleidung“]	16.10.: Teenachmittag mit Vortrag in Bremen
	23.11.: „Emmy-Schoch-Leimbach-Abend“ im Künstlersaal des „Krokodil“	21.10.: Vortrag über „Nezeitliche Bekleidungskunst“ und Kleid-Vorführung in Krefeld
1912	Umzug in die Herrenstraße 11	14.11.: Kleid-Vorführung und Verkaufsgespräche in Hamburg
	Ausstellung Halbfertig-Blusen im Kunstgewerbemuseum	02.03.: Kleid-Vorführung (u.a. Halbfertig-Kleider) in Bremen
	19.04.: Kleid-Vorführung (u.a. Halbfertig-Kleider) bei Teenachmittag im Hotel „Rotes Haus“	04.03.: Kleid-Vorführung (u.a. Halbfertig-Kleider) in Hannover
	Juni: Wahl zur Vorsitzenden der Meisterprüfungskommission für Stickereihandwerk	06.03.: Kleid-Vorführung (u.a. Halbfertig-Kleider) in Köln , kurz darauf Bonn
		10.04.: Kleid-Vorführung (u.a. Halbfertig-Kleider) in Leipzig
		17.04.: Vorführung Halbfertig-Kleider bei Teeabend in Pforzheim
		28.04.: Vortrag bei Teenachmittag in Dresden

		Anfang Mai: Ausstellung von Kleidern in Sonderburg
	April: Umbenennung in „Werkstätten für moderne Frauenkleidung Emmy Schoch“	Oktober: Kleid-Vorführung in Heidelberg (mit Vortrag von E. Cadenbach)
		13./14.10.: Beteiligung an Ausstellung in Halle
		28.10.: Kleid-Vorführung in Eberfeld
		29.11.: Kleid-Vorführung in Düsseldorf
1913	05.04.: Vortrag „Über Schmuck des Kleides“ bei Teenachmittag des Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung Oktober: Veröffentlichung Katalog „Deutsche Typenkleider“	Kleid-Vorführung im Frauenklub Köln Ausstellungen in Krefeld , Düsseldorf Frühjahr: Vortrag „Der neuzeitliche Geschmack und das Frauenkleid“ bei Verein Frauenbildung Straßburg
1914	Privater Umzug in Herrenstr. 13 (mit Max Leimbach) 06.05.: Vortrag „Die gewerbliche Ausbildung zum Schneiderinnenhandwerk“ Juli: Briefwechsel mit Hans Thoma Dezember: Angliederung einer Schule für Schneidertechnik und Stickerei	10.07.: Vortrag in Mannheim (Freie Vereinigung der Handwerkerinnen) 13.11.: Kleid-Vorführung in Dresden Herbst: Ausstellung „Deutsche Frauen- und Kinderkleider“ im Kunstgewerbe-museum Köln
1917	Umbenennung in „Modewerkstätten Emmy Schoch“	
1926	Max Leimbach wird nomineller Inhaber von Emmy Schochs Geschäft Auszeichnung für Ausbildung „gewerblichen Nachwuchses“ für Emmy Schoch	
1928	Vortrag „Die Frau in Handwerk und Kunstgewerbe“ im Ortsverein des Verbands für Frauenbestrebungen	

	Lancierung „Esch-Gürtel“ (waschbares, stan- genloses Strumpfbandmieder)	
1933	Juni/Juli: Bewerbung bei Berliner Mode-Amt	17.-19.07.: Präsentation von Modellen für das Deutsche Mode-Amt in Kroll-Oper Berlin
	21.10.: Eröffnung „Kugellädchen“ in Her- renstr. 13	
	November: Briefwechsel mit Hans Adolf Bühler	
1935	Juli: Errichtung der „Badischen Werkstätten und Modellschule für das deutsche Kleid“ in der Herrenstraße 11	14.07.: Kleid-Vorführung der Modellschule anlässlich der Tagung des Landesver- bandes der badischen Presse in Heidelberg
1936	Kollaboration mit Druckerei Christian Deutsch in Schwäbisch Hall (für Blauhand- druckstoffe mit Schwarzwälder Modeln)	
	14.12.: Vortrag „Kleider als Ausdruck des Zeitstils der Gegenwart“ anlässlich Vortrags- reihe „Künstlerische Formgebung im Hand- werk“	
1938	Umzug des Ateliers in Waldstraße 3, Eröff- nung am 01.07.	
1938-1939	Mitgliedschaft in NS-Frauenschaft	
1945	28.05.–18.06.: Betrieb ruht wegen Kriegser- eignissen	
1953	Abmeldung von Schochs Modewerkstätte und Betriebsübernahme durch Wilhelm Deck (Schneidermeister)	
1954	Tod Max Leimbach, fortan Zusammenleben im Obergeschoss des Badischen Kunstvereins mit Anna Würz (siehe dazu Anhang 3)	
1968	28.11.: Tod in Karlsruhe	

ANHANG 3

Transkription des Gesprächs mit Klaus Gallwitz (1930–2021)

Der Kunsthistoriker Klaus Gallwitz war 1957 nach Karlsruhe gekommen und betrieb dort zunächst eine Galerie zeitgenössischer Kunst. Ab 1959 übernahm er (bis 1967) die Geschäftsführung des Badischen Kunstvereins in der Karlsruher Waldstraße 3. Dort befand sich im Erdgeschoss bis 1953 das Mode-Atelier von Emmy Schoch. Gallwitz hatte im Obergeschoss sein Büro, Emmy Schoch bewohnte bis zu ihrem Tod die Räumlichkeiten über den Ausstellungssälen und machte so Bekanntschaft mit Gallwitz. Klaus Gallwitz war der einzige Zeitzeuge, den ich im Zuge meiner Arbeit zu Schochs Persönlichkeit in späten Jahren befragen konnte.

Gespräch zwischen *Aliena Guggenberger (AG)* und *Klaus Gallwitz (KG)* am 14.10.2019 in seiner Wohnung in Karlsruhe

AG: Wie haben Sie Frau Schoch kennengelernt?

KG: Frau Schoch war eine außerordentlich liebenswürdige, alte Dame, die ich sehr oft in der Woche im Kunstverein antraf, wenn sie die Treppen – steile Treppen, zwei Stockwerke hoch – in ihre Wohnung ging. Da wohnte sie mit einer anderen Dame zusammen, deren Name war Erika Würz [Anm. korrekt ist Anna Würz]. Die beiden vertrugen sich gut, ich kenne nicht ihre Beziehung, ob das ein Mietverhältnis für Frau Würz [war], die mir immer vorkam wie die etwas jüngere und vielleicht auch aktivere, wie eine Gesellschafterin, so kam sie mir vor. Es war aber ganz klar die Rangordnung: Frau Schoch war in der ganzen Wohnetage über den Ausstellungssälen zuhause. Sie hatte den Zugang von der Treppe, die ich auch benutzte. Mein Büro war auf dem Treppenabsatz oberhalb der Treppenhaustozette. Man ging dann eine Treppe rauf in den ersten Stock, da war mein Büro mit einem großen Fenster nach Osten. Man ging dann weitere Stufen hinauf in ein etwas angehobenes Stockwerk, das war dann die ganze Ebene von Frau Schoch.

AG: Das heißt, die Räumlichkeiten, wie man sie heute vorfindet, haben sich nicht verändert?

KG: Ja, es gibt jetzt Durchbrüche und Zwischentreppen, die damals nicht geöffnet oder vielleicht auch nicht vorhanden waren, weil das alles jetzt Kunstverein ist in dem Obergeschoss.

AG: Wie kam es zum Kennenlernen, war es ein zufälliges Zusammentreffen mit Frau Schoch?

KG: Nein, nicht zufällig, weil ich mich sicher bei ihr vorgestellt habe als neuer Geschäftsführer des Badischen Kunstvereins. Ich war Geschäftsführer des Badischen Kunstvereins, in der Position, in der Frau Casser heute ist. Ich habe mich Frau Schoch sicher vorgestellt und gesagt: „Ich bin jetzt ab Januar 1959 Ihr Nachbar im Kunstverein, ich freue mich Sie kennenzulernen und wir sehen uns hoffentlich oft.“ Das Gebäude gehörte damals schon nicht dem Kunstverein, sondern dem Land Baden-Württemberg. Der Erbauer war ja der Großherzog und der Architekt Ratzel und hat diesen frühen Jugendstil am Kunstverein angewendet. Als ich anfing, hatte sie ihre Werkstätte nicht mehr.

AG: Trafen Sie sie privat an oder auch im Kunstverein als Besucherin?

KG: Sie kam als Besucherin runter, ich habe sie sicher eingeladen, mit mir öfter mal durchzuspazieren, nicht sehr oft. Sie hat damals 1959, als ich anfing, sie war in den 70ern, schon wahrscheinlich überlegt, wie oft sie die Treppen rauf und runter steigt.

AG: War sie geistig fit, als Sie sie kennenlernten? [Anm.: Emmy Schoch war zum Zeitpunkt des Kennenlernens bereits 78 Jahre alt]

KG: Ja sehr fit im Kopf und auch zu Fuß. Vielleicht etwas langsamer als ich mit meinen 28 Jahren. Aber gut und gern zu Fuß. Ich bekam öfter mal von ihr eine kleine Post. Da sie sich aus guten Gründen das Porto gespart hat, hat sie das, was sie mir geschickt hat, vielleicht waren das Zeitungsartikel von früher, in einen schönen Umschlag geschickt und drauf geschrieben „Herr Dr. Klaus Gallwitz“.

AG: *Was war in den Umschlägen?*

KG: Wahrscheinlich ein Gruß, handschriftlich. Ich stelle mir vor, ich habe damals ab und zu von ihr eine Aufnahme oder ein Foto von der Garderobe bekommen, weil es mich interessierte.

AG: *Haben Sie diese Post noch?*

KG: Die habe ich nicht aufgehoben. Die Umschläge – das weiß ich noch – waren immer handgeschrieben natürlich und da stand immer drauf: „D.G.“, wenn sie mir den in die Hand gab. [Anm: angelehnt an D.B. = durch Boten, D.G = durch Güte] Der Vorgang wurde als Güte, als Liebenswürdigkeit bezeichnet, das war schon damals veraltet. Frau Schoch war auch schon älter.

AG: *Haben Sie noch weitere Erinnerungen an Frau Schoch?*

KG: Für mich ist dieses Markenzeichen Schoch: „D.G.“ durch die beiden Buchstaben gezeichnet, die ich zum ersten Mal auf einen Briefumschlag sah. Das zeichnete ihre Liebenswürdigkeit und ihren Charme aus. Sie hatte irgendwas Liebenswürdiges immer mitzuteilen, auch von ihrer Arbeit, weil mich das immer interessierte. Ich fand es auch toll, dass im Haus eine so angenehme und lebendige und interessierte Dame wohnte, die auch mal mit Kunst und Künstlern zu tun hatte. Mode ist ja auch Kunst.

AG: *Wissen Sie etwas über Frau Würz?*

KG: Sie war jünger, aber mir kam Emmy Schoch immer lebendiger und vitaler vor. Sie war grazil und lebhaft und anregend und immer geistig interessiert. Frau Würz war immer einfacher gestrickt.

AG: *Mit ihr hatten Sie aber nicht so viel zu tun?*

KG: Nicht viel, weil sie beruflich nicht die Bezugsperson war.

AG: *In einem Nachruf steht, Frau Schoch habe rege am Kulturleben teilgenommen. Wissen Sie darüber etwas?*

KG: Sie war bei uns oft bei den Eröffnungen dabei, ich begrüßte sie dann immer: Guten Tag, wie schön, dass sie gekommen sind. Ich weiß nicht, ob ich zu ihr Schoch oder Leimbach sagte. Der Name ihres Mannes stand glaube ich auch an der Tür. Sie hat nie Schwierigkeiten gemacht, sie hat immer die Miete bezahlt, die ging immer an uns. Der Kunstverein bezahlte dem Land Baden-Württemberg eine Gebäudemiete jährlich, die war nicht sehr hoch, 3.500 Mark. Wir waren direkt Mieter beim Land Baden-Württemberg und kriegten immer die Rechnungen für ein Jahr Miete, das Verhältnis war immer gut.