



Dies ist eine Leseprobe von Klett-Cotta. Dieses Buch und unser
gesamtes Programm finden Sie unter www.klett-cotta.de

Barbara Vinken

Angezogen

*Das
Geheimnis der
Mode*

Klett-Cotta

*Gewidmet meiner Mutter und all den Textilarbeiterinnen,
die in den verschiedenen Wellen des Ruins der europäischen
Textilindustrie ihre Arbeit verloren haben und bis heute in
der globalen Verlagerung der Ausbeutung zu Tode kommen.*

Klett-Cotta

www.klett-cotta.de

© 2013 by J. G. Cotta'sche Buchhandlung

Nachfolger GmbH, gegr. 1659, Stuttgart

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Schutzumschlag: Rothfos & Gabler, Hamburg

Unter Verwendung eines Fotos von

© getty-images/Image Source

Gesetzt von Dörlemann Satz, Lemförde

Gedruckt und gebunden von Friedrich Pustet

GmbH & Co. KG, Regensburg

ISBN 978-3-608-94625-3

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

1	Der Mode auf der Spur:	
	Eine etwas andere Geschichte der Mode	8
	Die neuen Beine der Frauen	9
	Als die Herren noch Bein zeigten	14
	»Ganz individuell«: Weiblichkeit versus Business	21
	Unisex? Paradox, höchst paradox!	30
	Eingekleidet: Korporationen	33
	Fortschritt?	36
	Trickle up, trickle down	44
2	Der große Bruch:	
	Wie die Mode aus der Männerwelt verschwand und ein weibliches Laster wurde	48
	Das Ende der alten Ordnung	49
	König und Königin als Verkörperung kosmischer Ordnung	52
	Dressing down: Philippe d'Orléans als Trendsetter einer neuen Zeit	56
	Marie Antoinette: Modekönigin und Fashion Victim ..	62
	Ausgestellte Weiblichkeit	69
3	Mode – modern	74
	Natürlich deutsch	78
	Der Orient im Herzen des Westens	80

	Antimode: Dandys	85
	Zukunftsweisend: Der Dandy und sein Amt	88
	Dressed to kill: Gentlemen of Bacongo	95
4	Fremdraum: Die Welt im eigenen Haus	100
	Eine orientalische Kolonie	103
	Indifferent: A-Mode	104
	Römische virtus, orientalischer Luxus	107
	Rose Bertins Grand Mogol	110
	Rousseaus Harem mitten in Paris	113
	Giacomo Leopardi, Mode als Dekadenz pur	117
	Baudelaires Eroskulte	118
	Zolas babylonisches Paris	120
5	Die feinen Unterschiede und der kleine Unterschied	124
	Simmel: Maske oder Kompensation?	125
	Veblen: Industriekapitäne und Trophäengattinnen ...	129
	Flügel: Was die Mode streng geteilt	134
	Fuchs und Loos: Femina feminae lupa	140
	Der feine Unterschied im kleinen Unterschied	144
6	Unisex oder Crossdressing?	146
	Die Mode wird aus der Mode kommen	147
	Puderkriege	149
	Von der Arabeske zur Funktion: Sind Frauen die neuen Männer?	153
	Sexy Unisex	158
	Weiblichkeit an die Macht	160
	Dressman	162
	State of the Art: Michelle und Barack Obama	164
	Oder Männer die neuen Frauen: Garçon chaton?	167
	Adonis	172

7	Verrückter Westen	176
	Zersetzt: Wie das Abendland aus dem Morgenland zurückkam	177
	The Empire designs back	178
	Wie die Jungs, Comme des Garçons	183
	Rüsche und Reißverschluss	191
8	Körper statt Korporationen	194
	Orientalismus pur: Tattoos und Stigmata	197
	Theater der Grausamkeit: Alexander McQueen	201
	Passion: Blumen des Bösen	206
	Meta- und Anamorphosen: Verkehrter Pygmalion ...	210
9	Zeitzeichen	218
	Zeuxis verkehrt: Zeit im Kleid	220
	Mannequin: Entfaltetes Kleid	222
	Fama: Marke als Makel	224
	Zugeschnitten	225
	Und ewig lockt der Orient	236
	 Anmerkungen	240
	Bildnachweis	248
	Literatur	249

*Der Mode
auf der
Spur:
Eine etwas
andere
Geschichte
der Mode*

Die neuen Beine der Frauen

Manhattan im März: Ich sehe aus dem Fenster auf den Washington Square. Es ist neun Uhr morgens. Zielstrebig laufen die Leute über den Platz, in die Schule, zu den Seminaren an der Universität, zur Arbeit in die Geschäfte. Die Portiers tragen Arbeitsuniform und kümmern sich um Straße und Vorgärten. Die jüngeren Latinos unter ihnen haben raffiniert dünn rasierte Bärte. Bei den Männern, die keine Arbeitsuniform tragen, bestimmen zwei Silhouetten das Straßenbild: Anzug, eher schmal geschnitten, mit kurzem Mantel, gedeckte Farben. Blazer mit Flanellhose oder Chinos. Klassische Halbschuhe, Budapester, alternativ Loafers. Oder Jeans, Cordhosen mit Blouson, der unter der Taille oder unter dem Po abschließt, dazu Turnschuhe oder turnschuhartige Halbschuhe, dunkel, beides nicht enganliegend, kurze Haare. Die Jungs im Gangster-Style sind noch nicht unterwegs. Ihre weit hängenden Jogginganzüge sind jedenfalls eines nicht: körperbetont.

Bei den weiblichen Silhouetten geht es nur um Beine, Beine, Beine. Lang, sehr lang, oft bis zum Schritt sichtbar. Beine in Leggings oder engen Hosen. Beine mit blickdichten Strümpfen in Shorts oder sehr kurzen Röcken. Und dazu Stiefel in allen Längen, oft bis übers Knie. Diese langen Stiefel sind meistens flach. Die kürzeren Stiefel, weit in Falten fallend oder grob klotzig, fast martialisch, haben einen kantigen Absatz. Oft werden die dann noch endloser wirkenden Beine durch Plateausohlen verlängert. UGGs werden in allen Lebenslagen und Varianten rund um den Globus getragen: klassisch aus schwarzem oder braunem Schafleder, paillettenbesetzt, mit Knöpfen wie ein Pullover. Mit solchen Schuhen trippelt und stöckelt man

nicht; man tritt bestimmt auf. Die Stiefel in weichen Falten gemahnen an Landsknechte, die gröberen, klotzigen an Trapper im wilden Westen: »These boots are made for walking.«

Diese Beine haben offensichtlich wenig gemein mit den klassischen Frauenbeinen, die in durchsichtigen, hauchdünnen Strümpfen durch das Spiel von Nacktheit und Verhülltsein bestimmt waren. Generell sind die Nylonstrümpfe in den letzten 30 Jahren durch Phantasiestrümpfe verdrängt worden. Netz und Häkel, aufwendige Spitze, raffinierte Muster und bestickte Strümpfe, dicke bunte Wollstrumpfhosen, Leggings und Overknees haben den Strümpfen und Strumpfhosen ein viel größeres Eigengewicht gegeben. Nicht das nackte Bein, das durch den Nylonstrumpf noch seidig nackter wirken sollte, sondern das angezogene, geschmückte, bestrickte Bein trat in den Vordergrund. Damit wurde die bestimmende, die Geschichte des Rocks und damit die des Seidenstrumpfs begleitende Frage: Wie hoch kann man das Bein sehen? Wie kurz oder wie hoch geschlitzt ist der Rock? ad acta gelegt. Die Frage, ob man beim Schaukeln, Sitzen oder Bücken gar unter den Rock gucken kann, ob er zu hoch hinaufrutscht, ob er enganliegend zu viel preisgibt, zu durchsichtig ist oder gar schwingend über den Kopf geweht wird, hat sich erledigt.

Marilyn Monroe im heißen New Yorker Sommer auf dem U-Bahnschacht, dessen kühle Luft ihr den Rock hochbläst, wurde zu *der* erotischen Ikone des letzten Jahrhunderts. Das Sichtbarwerden der Schenkel signalisierte, dass man am Ziel seiner Wünsche angekommen war. Von Marlene Dietrich im *Blauen Engel* bis zur Serie *Mad Men*, die in den Sechzigerjahren spielt, ist der Straps zur Kurzformel für das Liebemachen geworden. Mehr als ein Strumpfband bekommt man nicht zu sehen, aber das sagte zwischen Diderots *Jacques le Fataliste* – von dem man gesagt hat, es sei ein endloser Roman über ein Nichts, das Strumpfband – und *Mad Men* alles. Aufgabe des Rocks war es, das Bein nur bis zu einem bestimmten Punkt bloßzulegen und das Geschlecht zu verhüllen. Diese Funktion ist bei den

Beinen, die über den Washington Square laufen, irrelevant geworden. Das weibliche Geschlecht ist als Schamzone aus dem Blick geraten.

Was da weit ausschreitend, bestimmt auftretend über den Platz geht, ist eine neue Art von Bein, das seit gut zehn Jahren das Straßenbild bestimmt. Bisher sind alle Versuche, diese Silhouette durch eine andere zu ersetzen – Schlaghosen, länger werdende, das Knie umspielende, schwingende Röcke – fehlgeschlagen. Dass Plisséröcke in den Pastellfarben der Sechziger und im Vespa-Setting (etwa von Prada) an die Frau gebracht werden sollen, zeigt mehr als alles andere, dass der Rock jetzt als Zitat, als Vintage, wiederkommt. Deswegen kann man umso koketter mit dieser neuen, alten Weiblichkeit – à la »viva la mamma« – spielen.

Die Oberteile, eher weit, schließen knapp unter dem Po ab. Manchmal sieht man eine Andeutung von ganz kurzem Ballonrock. Auch wenn, traditioneller, ein schmaler, kurzer Mantel wie ein Gehrock mit Halbschuhen getragen wird, liegt die Betonung auf dem langen, blickdicht bestrumpften oder hauteng behosten Bein. Im Sommer werden die Stiefel durch Ballerinas oder besser durch Plateauholzschuhe ersetzt. Die Farbe – wir sind in New York – meistens schwarz. Die luxuriösere Variante zu diesem Look sind enge Lederhosen mit Ankle-Boots, die dann mit einem weiten Kaschmirpullover und einer kurzen, federartigen Pelzweste getragen werden. Oder Stiefel, die, aus feinem, schmiegsamem Leder, so elastisch wie Strümpfe, hoch über dem Knie enden.

Fast alle Frauen sind geschminkt, Make-up, Lippenstift, die jüngeren oft mit flüssigem Lidstrich. Falsche Wimpern liegen im Trend. Fast alle tragen Schmuck: Ohrringe, Halsketten und Armbänder mit Charms. Der Schmuck kommt nicht mehr im Set, Ohrringe passen nicht mehr zu Halsketten. Bloß keine aufwendigen, raffinierten Fassungen und Schliffe. Dieser Schmuck wirkt nicht mehr wie das, was Schmuck einst war: Inbegriff von *téchne*, von Kunst und Kunstfertigkeit. Jetzt kommt

er als *objet trouvé*; zufällig zusammengestellt suggeriert er, nichts als individuelles Erinnerungszeichen zu sein. Manchmal hat er etwas Selbstgebasteltes und gibt sich als Geschenk eines kleinen Mädchens. Manchmal wirkt er wie ein ethnologisches Exponat, das Indianer oder andere »Primitive« von Hand hergestellt haben sollen. Oder wie ein Relikt aus dem heroischen Zeitalter der Industrialisierung, das man in einer Fabrikhalle als Antiquität der Moderne gefunden hat. Selbstgemacht zufällig und nicht kunstfertig planvoll wie der Schmuck unserer Mütter und Großmütter.

Manche, meist junge, sehr schlanke und offensichtlich auf gutes Angezogenensein bedachte Männer betonen die Beine auch mit ganz engen Hosen und Mänteln, die über dem Knie enden. Aber die kommen erst später am Tag zum Flanieren auf den Square. Diese Kontur, die die Hüftlinie nach unten verschiebt, akzentuiert die Proportionen anders. Ist diese Verschiebung der Silhouette eine grundsätzliche Veränderung? Die männliche Silhouette hat im modernen Anzug ihre klassische Form gefunden. Der Anzug modelliert den Körper nicht eng, sondern idealisiert ihn in die antike V-Form. Mit schmalen Hüften und breiten Schultern wird der Bürger zum athletischen Helden. Gesäß und Geschlecht sind durch die Anzugjacke bedeckt. Es gibt kein Spiel zwischen nackter Haut und Stoff; bis auf die Hände und das Gesicht sieht man vom Körper nichts. Die engen Hosen der jungen Männer variieren diese klassische Männersilhouette. Die weibliche Silhouette mit den endlos langen, blickdicht bestrumpften oder behosten Beinen ist hingegen neu. Frauen waren noch nie so angezogen.

Während die männliche Silhouette minimalen Variationen unterliegt und in ihren grundsätzlichen Proportionen seit fast 200 Jahren von klassischer Zeitlosigkeit ist, zeigt die weibliche Silhouette in dieser Zeitspanne rasante Wechsel. Der klassischen und klassisch modernen Herrenmode steht eine historistische Damenmode gegenüber, die aus einem unendlichen Zitatfundus der Mode wie aus einer Klamottenkiste

auf dem Speicher beliebig zu schöpfen scheint. Klassisch-moderne Zeitlosigkeit auf der männlichen Seite steht einem historischen Recycling auf der weiblichen gegenüber, das manche als ebenso willkürlich wie ermüdend empfinden. Nicht modern, sondern anachronistisch ist die weibliche Mode.

Beliebig, so scheint es, ist alles längst zur Masche geworden. Wir leben in einer Zeit des Revivals der Vierziger-, Fünfziger- oder Sechzigerjahre; man weiß manchmal nicht mehr genau, ob die Siebziger oder die Achtziger gerade ein Comeback feiern. Mit Watteaus *Pierrot* oder Marie Antoinette, die wie ein Gespenst in den Schaufenstern von Barneys erscheint, kommt das 18. Jahrhundert zurück. Sobald eine Mode vergessen ist und damit nicht mehr altmodisch wirkt, kann sie zum letzten Schrei wachgeküsst werden. Man hat deswegen von der tyrannischen Beliebigkeit der Mode gesprochen, die aus dem Blauen heraus ihre Launen diktiert.

Doch der Eindruck täuscht: Die Moden entwickeln sich nicht völlig unvorhersehbar. Sie verdanken sich nicht dem blinden Zufall. Deshalb ist es durchaus möglich, die Mode zu denken.¹ Der Modewandel zeigt bestimmte Strukturmerkmale und folgt bestimmten Gesetzen. Das heißt nicht, dass die Mode in ihrer konkreten Entwicklung vorhersehbar sei. Ihre Entwicklung ist jedoch nur innerhalb bestimmter Muster möglich. Welche der Möglichkeiten ausgewählt und wie sie konkret realisiert werden, das ist nur im Nachhinein zu bestimmen. Der Rückgriff etwa auf einen historischen Modefundus ist weder beliebig – alles so schön bunt hier, ich kann mich gar nicht entscheiden – noch bedeutungslos. Auch wenn wir, die wir diese Moden tragen, meistens natürlich keine Ahnung davon haben, was wir tun, wenn wir uns anziehen: Modewandel hat System. Fragt sich bloß, welches.

Zurück zu den neuen Beinen der Frauen. Sie helfen uns vielleicht auf die Sprünge. Man hat die neue Hochbeinigkeit mit den staksigen Beinen von Füllen verglichen und darin eine weitere Bestätigung des Trends zu einer immer jüngeren Kind-

frau gesehen, die jetzt schon präpubertär daherkäme. Ein Blick in die Geschichte verspricht hier hilfreicher zu sein als ein Blick in die Natur. Die neuen Beine der Frauen entpuppen sich als die alten Beine der Männer. Sie verdanken sich einer Übersetzungsleistung. Doch es ist nicht die moderne Herrenmode, die jetzt übertragen wird, sondern die Herrenmode vor dem Bruch, der alles ändern sollte. Und da waren die Männer in der Zurschaustellung ihrer körperlichen Reize nicht weniger ostentativ, ja zwischen dem 15. und dem 18. Jahrhundert ostentativer als die Frauen. Die Männer waren das schöne Geschlecht.

Als die Herren noch Bein zeigten

Das lange, bis oben sichtbare, durch die Schuhe noch optisch verlängerte Bein, dessen Silhouette durch farbige, gestreifte oder weiß schimmernde Strümpfe aufs Vorteilhafteste unterstrichen wird, finden wir auf Bildern der flämischen und italienischen Renaissance: selbstverständlich bei den Herren. Es hat seinen Ursprung in der Militärkleidung. Zur Zeit Kaiser Karls V. ragt dieses lange, schlanke, bestrümpfte Bein weniger farbenfroh, eher monochrom, aber ebenso klar konturiert unter einem kurzen Ballonrock, der Heerpauke, oder unter einer enganliegenden, kurzen Oberschenkelhose hervor. Diese Heerpauken wurden übrigens so voluminös, dass im britischen Parlament unter Elizabeth I. die Sitze verbreitert werden mussten, um den Herren den nötigen Platz einzuräumen. Karl V. zeigte in kostbaren, feingestrickten Strümpfen »wunderschöne Beine« (Abb. 1). Diese Strümpfe, auch Tricothosen genannt, zierten hin und wieder sogar zarte Stickereien. Im Europa der Renaissance waren Seidenstrümpfe Männersache. Der spanische Hof beschenkte Heinrich VIII. mit dem Prachtstück einer

seidenen Strumpfhose. Technische Revolutionen, vergleichbar der Erfindung der nahtlosen Nylonstrumpfhose, kamen damals nicht den Frauenbeinen, sondern den Männerbeinen zugute. Um die Tricotosen der Männer wurde ähnlich viel Aufhebens gemacht wie in Europa und Amerika zwischen 1950 und 1980 erst um die Seiden-, dann um die Nylonstrümpfe der Frauen. Ihr Schimmer und Sitz, ihre Feinheit und Schmiegsamkeit beschäftigte Heerscharen von Forschern und Ingenieuren. Sie wurden von der Laufmasche bis zum Strumpfhalter, vom faltenlosen Sitz bis zur retro-faltigen Seidenoptik zum Inbegriff weiblicher Erotik.

Manchmal kombinierten die Herren ihre Tricotosen mit spitzen Schuhen, die aus Leder in derselben Farbe hergestellt wurden und das Bein noch einmal optisch verlängerten. Oft mit fast zierlichen Schuhen, die Absatz hatten. Ludwig XIV. stellte die schönen Beine eines hervorragenden Tänzers in weißglänzenden Seidenstrümpfen zur Schau, die durch Schuhe mit roten Absätzen und Schleifchen noch gestreckter wirkten. Absätze trugen im 17. Jahrhundert zunächst nur Männer, bis die Frauen es ihnen abguckten. Die europäische Aristokratie übernahm diese Mode aus dem Orient. Auch sie hat ihren Ursprung im Militär: Die persische Kavallerie trug Stiefel mit Absätzen, um reitend im Bügel stehend Bogen schießen zu können. Schuhe mit Absätzen waren also nicht zum Gehen, sondern zum Reiten gemacht. Absätze hatten ursprünglich einen martialischen Appeal, der in den Cowboystiefeln überlebt. Am Hofe Ludwigs XIV. wurden die Absätze zu einem Statussymbol und Farbe tragen zu einem königlichen Privileg: Nur der Hof durfte per Edikt von 1670 rote Sohlen und rote Absätze tragen.² In der Tradition Ludwigs XIV., der nur 1,63 Meter maß, sind französische Kaiser wie Napoleon und Präsidenten wie Mitterrand oder Sarkozy bis heute oft klein von Wuchs. Die Absätze, die im 18. Jahrhundert aus der Männermode, die sich funktional gab, verschwanden, tragen die modernen Staatspräsidenten nun im Geheimen. Und doch gibt es überraschende Kontinuitä-

ten. Christian Louboutin, der neue Schuhkönig, der die Schuhe macht, für die jede Frau – allerdings kaum in Louboutins – meilenweit gehen würde, erstritt »seine« rote Sohle als Alleinstellungsmerkmal vor Gericht. Seitdem sind die roten Sohlen wieder zu einem allerdings ausschließlich weiblichen Statussymbol geworden. Die schönen, engbestrumpften, vorrevolutionären Männerbeine sind die neuen Beine der Frauen. Mit oder ohne Absatz bewegen sich die Frauen in ostentativer Beinfreiheit so zielstrebig und so raumgreifend wie die Männer der Renaissance.

Vor der Revolution zeigten Männer Beine, Po und Geschlecht. Im Gegensatz dazu verbargen die Frauen all dies strikt. Bereits der Anblick einer weiblichen Fessel löste Hitze wallungen aus. Diese Konstellation – Rock versus Hose, Verhüllen versus Entblößen – war über die Jahrhunderte so sehr zur verbindlichen Norm geworden, dass ein Test unfehlbar Aufschluss über das Geschlecht einer Person zu geben versprach. Bis ins 18. Jahrhundert hinein verkleideten sich Frauen häufig als Männer, weil sie auf diese Weise konnten, was den Männern vorbehalten war: alleine reisen, auf Schiffen segeln, beim Reiten fest im Sattel sitzen oder in den Krieg ziehen. Prominentestes Beispiel für dieses Crossdressing ist Jeanne d’Arc. Kam jemand in Männerkleidung in ein Kloster, und man hielt es für möglich, dass man eine Frau vor sich hatte, warf man der Person einen Apfel zu. Wenn sie die Beine beim Fangen öffnete, damit der Apfel zur Not vom Rock aufgefangen wurde, war die Person in Hosen eine Frau – oder jedenfalls eine habituelle Rockträgerin. Schloss sie die Beine, um denselben Zweck zu erreichen, so hatte man einen Mann oder jedenfalls einen an Hosen gewöhnten Menschen vor sich.

Für die vorrevolutionären Männer waren nicht nur die Beine Vorzeigeobjekte; auch das nützlichste Glied der menschlichen Gesellschaft inszenierte man herausragend. Die Herren der Schöpfung ließen es durch die Schamkapsel eindrucksvoll vergrößert und reich verziert hervorragen. Schein-

bar ständig erigiert, wurde es mit Bändern und Schleifen aufwendig verziert. Heerpauke und Hosenlatz ließen es zwar an diesem Naturalismus fehlen, aber auch sie lenkten verwegen geschlitzt, gut gepolstert, wattiert und geschmückt das Augenmerk auf die knallig aufgestylte Lustbeule. Mit den Sansculotten, dem Ende der Kniebundhose, waren auch die Gockelei und das Potenzgeprotze vorbei: Nach der Französischen Revolution verkümmerte das gute Stück und wurde zur Röhre glattgebügelt.³ Einzig in der Fetischmode führt die flamboyante Männermode noch ein Nischendasein.

In den Hosen, die im Empire getragen wurden, hatte die auf Mannhaftigkeit fixierte Mode ein kurzes Nachleben. Sie wurden mit einem Stegreif unter dem Schuh in Spannung gehalten und umfassten das männliche Bein fast so eng wie die Tricothosen. Die Nacktheit des Beins wurde durch die helle Tuchfarbe unterstrichen. Zwar lebte das Geschlecht nicht zu seiner alten Herrlichkeit auf, zeichnete sich dafür aber umso naturalistischer ab. Wie Napoleon die Frage jedes Herrenschnegers, ob man Rechts- oder Linksträger sei, beantwortet hätte, daran kann nach dem Gemälde *Napoléon en Egypte* von Jean-Léon Gêrome, das im Kunstmuseum der Universität Princeton hängt, nicht der geringste Zweifel bestehen (Abb. 2). Die Physiognomie des so siegreichen wie melancholischen Kaisers zeichnet sich vor orientalischem Hintergrund in seinen enganliegenden Beinkleidern klar ab. Erst die Jeans, wie Marlon Brando und James Dean sie in den Fünfzigerjahren hollywoodtauglich machten, erlaubte es den Männern wieder, Geschlecht und Hintern in Maßen zu betonen.

Diese Männermode stand ostentativ im Zeichen von Maskulinität. Sie betont die Zeugungsfähigkeit und die Sportlichkeit. Sie rückt einen gutausgestatteten Körper ins Licht, der – das zeigt er mit jedem Muskel und jeder Sehne – fechten, tanzen, reiten kann. Er ist geschmeidig, wendig und sattelfest. Im Gegensatz zu einem vom Joch der Arbeit verbrauchten Körper demonstriert er, zur schlankschnellen Eleganz erzogen, diszi-

pliniert Haltung. Dieser Körper macht Notwendigkeiten zu einer Stilübung. Inszeniert wird, um es mit Freud zu sagen, vermögende Männlichkeit.

Aber dieser Kultivierung bleibt ihr Ursprung in der phallisch konnotierten Gewaltbereitschaft eingeschrieben. Sieht man sich etwa Bilder der Geißelung Christi aus der Frühen Neuzeit an, dann fällt auf, dass es drei Arten gibt, Körper zu zeigen: Die Körper der Apostel, der geistlichen und juristischen Autoritäten und die der Frauen sind durch üppige Falten eingehüllt und verhüllt. Nackt sind nur Gesicht und Hände; bei den Männern sieht man die bei den Frauen verhüllten, offen getragenen Haare. Bei diesen vom Tuch umhüllten, Körpern geht es offenbar um etwas anderes als um einen Ganzkörpereinsatz. Neben die verhüllten Körper treten wehrlose, nackte oder notdürftig verhüllte, verwundete Körper – Christus, die beiden mit ihm Verurteilten. Ihnen, ihrem Fleisch wird etwas angetan. Die längsten, sehnigsten und muskulösesten Beine, die knappsten, enganliegenden Wämser in den leuchtendsten Farben haben die, die ihnen etwas antun: die Soldaten, die Folterknechte und Henker. Das ostentative Zeigen der Beine, die durch den Strumpf profiliert werden, weist auf ihre Fähigkeit und Bereitschaft hin, ihren Körper einzusetzen, um zu verletzen, Wunden zuzufügen, zu durchbohren. Dieser, seine muskulösen Gliedmaßen in farbenprächtigen, engsitzenden, prächtig verzierten Kleidern zur Schau stellende Körper wird als aggressiver Körper exponiert, dessen phallische Aspekte gerade in der kraftstrotzenden Verwundung eines wehrlosen, nackten Körpers unübersehbar werden. Den neuen Beinen der Frauen ist bei aller Zivilisiertheit etwas von dieser phallischen Zurschaustellung geblieben. Diese Körperbetonung strahlt in ihrer kraftvollen Gespanntheit Fähigkeit und Bereitschaft zur Gewalt aus. Es ist diese Ostentation des Phallischen, die den Frauen, die jetzt die alten Beine der Männer zeigen, etwas kühn Kriegerisches und damit auch etwas Verruchtes gibt.

Wie sehr die endlos langen, blickdicht bestrumpften

oder eng behosten Beine ein Zitat vorrevolutionärer Männerbeine sind, mag die Gegenüberstellung zweier Porträts von Pierre-Auguste Renoir veranschaulichen. 1874 und 1875/76, zu Zeiten der Dritten Republik, in der Charles Frederick Worth als der erste moderne Designer die Pariser Damenwelt beherrschte, malte Renoir zweimal die gleiche Frau, Mme Henriot. Renoir verfolgte die Mode seiner Zeit genau; er bezog sich auf die Modegravuren der *Élégance parisienne*. Beide Porträts zeigen die ganze Gestalt von Kopf bis Fuß, einmal als Schauspielerin in Hosenrolle, *Mme Henriot en travesti*, und einmal gewissermaßen in Zivil, *La Parisienne*. Die *Pariserin* zeigt Mme Henriot in großer Morgentoilette aus knallblauer Seide, angezogen, um aus dem Haus zu gehen, mit hochgesteckten Haaren und Hut (Abb. 5 u. 6). Das schreiende Blau des Taftkleids war das sogenannte *bleu de Lyon*. Die ungewohnte Leuchtkraft verdankte diese Seide dem 1850 von Henry Perkins entwickelten, aber erst in den 1860er-Jahren breiter eingesetzten synthetischen Anilin.

Das Kleid, das den Modellen von Worth sehr nah kommt, besticht durch einen *Cul de Paris*. Die durch Fischbein aufgebauschte Turnüre ist so raumgreifend, dass man meint, auf diesem Hinterteil wie auf einer Kommode etwas ablegen zu können. Gleich doppellagig verhüllt der Rock die zierliche Dame in Kaskaden von Volants bis zum Boden. Es ist ein Stoffbild, das den Körper mehr versteckt als zeigt. Mme Henriot, Prototyp der modernen, modisch bewussten Pariserin, kommt uns heute eigenartig verkleidet vor. Aus dem kunstvoll drapierten Stoffpaket blickt uns ein kleines, weißes Gesicht etwas verloren an. Nur die Locken wollen sich widerspenstig nicht ganz fügen. Renoir mag sich gefreut haben, dass dieses phantastische Blau zu seiner Zeit dank der Chemie günstig zu haben war und nicht mehr wie im Mittelalter als zerriebener Lapislazuli die Welt kostete. Aber auf Mme Henriot färbt etwas von dieser Billigkeit ab. Denn irgendwie erscheint diese Pariserin hier nicht als Dame von Welt, die solche Kleider tagaus, tagein trägt, sondern als verkleidete Modepuppe. Renoirs *Parisienne* ist nicht

der von Egon Friedell so schön beschriebene Modetyp aus dem Paris der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: die »grande dame, die die Kokotte spielt«.⁴ Hier scheint sich eher eine Kokotte als Grande Dame zu versuchen. Vor allen Dingen aber lauert unter den blauen Stoffmassen schon der Modetyp der Moderne: weder Kokotte noch Grande Dame, sondern Garçonne oder Gamine. Wenige Jahrzehnte später wird man nicht mehr Stoffpakte à la Worth mit der Pariserin assoziieren, sondern eben die knabenhafte Garçonne. Die aber zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie Bein zeigt.

In der Hosenrolle, die diesen Typus auf der Bühne vorwegzunehmen scheint, sieht Mme Henriot in unseren Augen dagegen fast modern aus. *Mme Henriot en travesti* zeigt eine Frau mit offenen, lockigen Haaren, einem ganz kurzen, weiß glänzenden, ausgestellten Satinkleid und wohlgeformten Beinen in weißschimmernden Seidenstrumpfhosen. Der Betrachter bekommt ein Gefühl für ihren Körper. Nichts könnte also irreführender sein als die übliche deutsche Übersetzung der »Hosenrolle«. Als Renaissancemann verkleidet, trägt Mme Henriot zwar keinen Rock, sicher aber auch keine Hosen, wie sie ihre männlichen Zeitgenossen tragen. Sie zeigt vor allen Dingen, was bei Frauen sonst unter Stoffkaskaden verschwindet: Bein. Renoir bildet die Schauspielerin in der Rolle des schönen Pagen Urbain aus *Les Huguenots* von Giacomo Meyerbeer ab, einer der erfolgreichsten Opern des 19. Jahrhunderts, die, wie der Titel verrät, im 16. Jahrhundert spielt: dem Jahrhundert der reizvoll bestrumpften Männerbeine. Die Sopranrolle des Pagen der Marguerite de Valois hat Mme Henriot, die Schauspielerin, aber nicht Opernsängerin war, nie gesungen.

Also wozu die Verkleidung, in der die Protagonistin nicht nur in eine männliche Rolle, sondern in eine historische männliche Rolle schlüpft? Das Bild ist dazu da, ihre makellosen Beine zu zeigen, ohne anstößig oder rufschädigend zu sein. Keine anständige Frau zeigte Bein; das hätte sie umgehend in den Ruch der Prostitution gebracht. Möglich war die Zurschau-

stellung der schönen Beine der Mme Henriot nur in der Verkleidung eines Mannes aus dem 16. Jahrhundert. Das ist überhaupt der Reiz der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so häufig gemalten Frauen, die als Balletteusen oder direkt in »Hosenrollen« gemalt werden. Als Torero, als Akrobatin und als Tänzerin konnten sie ungestraft das zur Schau stellen, was jede Frau sorgfältig verhüllen musste. So nimmt der Bildtypus »en travesti« die Entwicklung der Mode in der Moderne vorweg.

»*Ganz individuell*«: *Weiblichkeit versus Business*

Studiert man in Schwabing oder Oberkassel die Garderobe von Männern und Frauen, so sticht neben der Opposition von körperbetont (weiblich) versus körperbedeckend (männlich) eine zweite, vielleicht genauso wichtige Opposition ins Auge. Die Frauen drücken in ihren Kleidern selbstbestimmte Zeitgestaltung aus, die Männer tragen Berufsuniform. Sich weiblich anzuziehen heißt in Deutschland, sich anzuziehen wie jemand, der sich dem Zwang zur Arbeit und dem damit einhergehenden Aufgehen im Kollektiv entziehen kann. Egal ob sie arbeiten oder nicht, wollen deutsche Frauen nicht so aussehen, als ob sie Teil der arbeitenden Bevölkerung wären. Bei Männern dagegen bestimmt die Opposition Arbeit/Freizeit das Erscheinungsbild. Der Anzug kann militärisch windschnittig sein – Boss, Tradition verpflichtet –, knabenhaft zierlich wie bei Dior, Helmut Lang oder Jil Sander oder Männer von Gewicht kleiden: Brioni. Manchmal wird er statt mit Hemd mit T-Shirt oder Rollkragenpullover getragen. Mit Krawatte oder, exzentrischer, mit Fliege. Gedeckte Farben. Dunkel fließende Wollstoffe und im Sommer feste Baumwolle oder Leinen. Ausgefallener sind Samt oder Cord. Am Tag sieht man die Anzugträger selten,

es sei denn in München um die Allianz herum, in Berlin bei Borchardts zum Mittagessen oder im Frankfurter Bankenviertel. Ihre Kleidung hat die Funktion, die Leistungsträger zu uniformieren, das Individuum in einen Kollektivkörper einzuschmelzen. Dem dienen auch der kurze Haarschnitt und das glattrasierte Gesicht. Schon ein bisschen Gel (von Guttenberg) sorgt für Aufregung. Der Berufsstand, die Corporate Identity tritt in den Vordergrund. Witzig hat man deswegen auch in Bezug auf die Banker von der Frankfurter Uniform gesprochen: gut fallendes Schwarz oder Anthrazit mit hellblauem oder hellrosa Hemd und kostbar schimmernder, vorzugsweise silbrigblauer Seidenkrawatte. Eine teure Uhr gehört dazu; etwas ausgefallener dürfen allenfalls die Manschettenknöpfe sein.

Bei Borchardts fiel mir vor kurzem ein Herr in exzentrischem Anzug aus mausgrau-rostrot-kariertem Wollflanell auf, maßgeschneidert, mit roten Strümpfen und rotem Einstecktuch. Hier war offensichtlich ein weicher Stoff, gemacht, um zu Hause und jedenfalls näher am Körper auf der Haut, als Hemd etwa, getragen zu werden, nach außen in den Anzug gewandert, der auf der Straße getragen wird. Das rostrote Karo löste sich nicht zur Anmutung eines Unistoffs auf, wie es für den Anzug obligatorisch ist, der höchstens nadelstreifenfeine Linien haben darf. Ein spektakulärer Auftritt. Der Herr stach krass hervor und führte das Ausmaß der durch den Anzug geleisteten Uniformierung, in der noch die kleinste Abweichung zur Revolution wird, vor Augen. Dies Ausmaß an Uniformiertheit hat die Frauenmode nie erreicht. Das Wochenende, die Freizeit, wird in der Männermode nach wie vor vom Vorbild des englischen Landadels bestimmt: warme, manchmal sogar kräftige, herbstlich leuchtende Naturfarben, Weidengrün, gebranntes Siena, Cognac, weich fallende Wolljackets, bequem geschnittene Jeans oder noch lieber Cordhosen, Kaschmirpullover – ein bisschen englischer Landsitz. In München ruft auch schon mal mit Luis Trenker oder Loden Frey der Berg; in Hamburg hängt am blauen Blazer mit den goldenen Knöpfen der Duft des großen, weiten Meeres.

Frauen zeigen in ihren Kleidern selbst dann, wenn sie hart arbeiten, dass sie sich von der Berufswelt nicht vereinnahmen lassen, sondern Zeit und Muße haben, sich den schöneren Dingen des Lebens zu widmen. Und vor allen Dingen ganz Frau bleiben. Schlank, leicht gebräunt, dezent trainiert: ein Körper, subtil inszeniert, der zeigt, dass er das überzeugende Resultat vieler in ihn investierter Stunden Arbeit ist. Zeit investiert man vor allem in sich selbst. Barbour, Moncler oder Longchamp: Pariser Pferderennen, schottisches Landleben im Herrenhaus, Kitzbühel oder St. Moritz werden in diesen Kleidern mitgetragen. Ein bisschen Ibiza-Hippie-Style, ein Hängerchen, bestickt oder bedruckt, aus feinstem Baumwollbatist oder Seide, das lässig über die Leggings, Röhrenjeans oder Caprihosen fällt – alles in hellen Farben –, bequeme Tods oder Ballerinas, ein kurzer Gehrock aus Kaschmir oder eine schmale Pelzweste. Der Schmuck ist bizarr interessant, ein »Fundstück«. Offensichtliche Statussymbole wie Vuitton-Taschen müssen nicht sein: Es geht auch diskreter. Das Diktat von dunkelblau, beige und Perlenkette, langweilig damenhaft, ist vorbei. Aber bitte nicht zu viel Sex-Appeal – schließlich muss sie sich nicht um jeden Preis an den Mann bringen – und außerdem – keine fetischisierende Verdinglichung! – alles natürlich mädchenhaft. Bloß nicht zu viel Stilwille, das wirkt gekünstelt. Frau ist stattdessen völlig individuell und ganz authentisch: Pferdeschwanz, glänzende offene Haare, wie zufällig hochgesteckte Chignons, ein Bob, der aussieht, als ob der Wind durch die Haare gefahren ist. Eine Bricolage, anscheinend dem Zufall geschuldet. Und vor allen Dingen umweht vom Glück der Ferien, deren Duft sie in den Alltag trägt – das krasse Gegenteil von Berufskleidung und Uniformierung. Obwohl kein Stil so uniform erfolgreich war wie dieser weibliche Stil des völligen Individualismus, wo Jacke und Hose nicht mehr zusammengehören, sondern alles frei kombinierbar wird. Kurz, eine Kleidung, die dem Prinzip des männlichen Anzugs, der Hose und Jacke aus einem Stoff schneidert und Hemd und Krawatte darauf abstimmt, diametral entgegengesetzt ist.

Weibliche modische Norm ist die vollkommene Freiheit von den Normen und Zwängen des Alltags. Imaginär immer ein bisschen Sand zwischen den Zehen, ganz ungezwungen. Kollektiv zeigen die Frauen ganz individuell das ihnen eigene individuelle Allgemeine: dass sie nicht wie die Männer Teil eines Kollektivs und keinesfalls Teil der uniformierten, arbeitenden Bevölkerung sind.

Als Frauen von heute ziehen sie sich nicht wie die Frauen von gestern, also weiblich als Dame oder Kokotte an, sondern spielen mit männlichen Elementen, die aus der bürgerlichen Mode, der adeligen Mode und der Arbeitermode kommen. Alles Weibliche, mit dem Modischen kurzgeschlossen, versuchte sich von diesem Makel zu befreien. Der sehr viel schnellere und sehr viel extremere Wechsel der weiblichen Moden liegt auch darin begründet, dass die Form gewordene Weiblichkeit immer wieder verworfen und durch etwas Neues ersetzt werden muss. Um Weiblichkeit von gestern hinter sich zu lassen, macht man Anleihen bei der Männermode. Um zu signalisieren, dass einem das entfremdete Büroleben fern steht, übernimmt man Männermode mit einem ausgeprägt körperlichen Touch. Jeans etwa waren ursprünglich Arbeitshosen der hart körperlich arbeitenden Männer, Baumwollripp Unterwäsche und Arbeitskleidung der Arbeiter. Die Sportswear weist in Richtung des Landadels, der jagte, fischte, ritt, aber sicher keinen Büroalltag kannte. Der Hauch Ethno, der die Aura des Handgemachten und nicht industriell Hergestellten vermittelt, signalisiert, dass man alles Mechanische ablehnt und auf vormoderne Produktionsformen zurückgeht. Und das Fundstück zeigt, dass man nicht stupide von der Stange kauft, sondern sich als Jäger und Sammler betätigt.

So ist für die weibliche Mode seit den späten Achtzigern jedes Unterlaufen von Etikette zur neuen Norm avanciert und das Passende, Angemessene an sich als Norm kollektiv verworfen worden: *mix and match*. Die Konformität des Nonkonformen ist in »Parka und Abendkleid« zum Klischee geronnen.

Mischen soll man *high and low*, Billiges und Teures, hauchzarte Spitze mit robustem Industriedesign, Proenza Schouler mit Zara, Armani mit H&M, Chanel mit Adidas, Springerstiefel mit Tüllrock. Aber auch Abendtoilette mit Arbeitskleidung, Smoking mit Jeans, Pailletten und Tüll mit grobmaschiger Wolle, ein Cocktailkleid mit Turnschuhen, martialische Ankle-Boots zu einem Ballerina-Outfit tragen. Auf eleganten Abendeinladungen heißt das dann »white tie« (das ist er) und »Phantasia« (das ist sie). Er ist an die Norm gebunden; sie, von Normen frei, muss sich ständig als ästhetisches Objekt erfinden. Ein Kostüm, in dem Jacke und Rock zusammenpassen, wirkt angestrengt altmodisch. Es geht höchstens, wenn der Designer selbst schon Patchwork hineingearbeitet und das Ganze so bereits etwas Zusammengewürfeltes, Beliebigen hat. Dieses Prinzip hat sich Desigual – ungleich – mit dem Firmennamen auf die Fahnen geschrieben. Der Stil der Stillosigkeit will mit Gespür gepflegt werden.

Darin definiert sich die weibliche Mode nicht nur als das krasse Gegenteil der vergangenen Moden, die den Tag zwischen Morgentoilette, Cocktail- und Abendgarderobe und mit der strengen Trennung von Haus und Straße zu einer einzigen Umziehorgie machten und alles Unpassende streng ahndeten. Anna Karenina wäre selbstverständlich nie zu Tisch gegangen, ohne sich umzuziehen. Das Gebot der Stunde liegt darin, frei von allen Konventionen ganz man selbst zu sein: eine vorgeschriebene, verordnete dauernde Revolution, die alles Bestehende umwälzt und allen Vorschriften und Verordnungen den Garaus machen will. Diese neue Art, sich anzuziehen, setzt sich auch von Vorstellungen des Gesamtkunstwerks ab, wo die Frau sich nahtlos in ihre Umgebung einfügte, ihr Stoffmuster mit der Tapete korrespondierte. Die moderne Frau ist eben befreit und solchen Zwängen unemanzipierter Weiblichkeit nicht unterworfen.

Gleichzeitig hebt sie sich im Mix-and-match von der uniform geprägten, durch die Trennung von Arbeit und Frei-

zeit normierten männlichen Arbeitskleidung ab, die der casual Friday nur bestätigt. Deshalb sind politische Statements in der Männermode so viel leichter als in der Frauenmode. Das amerikanische Abgeordnetenhaus schreibt den Anzug für seine männlichen Mitglieder vor. Als Abgeordnete im Frühjahr 2012 aus Protest gegen den Umgang der Justiz mit dem weißen Mörder eines jungen Schwarzen in Florida in unter den Sakkos versteckten Kapuzenpullovern im Parlament erschienen – Hoodies, wie der Junge einen trug, als er ermordet wurde –, sagte das mehr als alle Worte.

Zwei Absetzbewegungen bestimmen die neuere weibliche Mode: Man setzt sich zum einen von »Weiblichkeit« ab. Überschreitung der immer wieder neu als einengend empfundenen Normen der Weiblichkeit ist das Wesen der Mode. Sich »als Frau« anzuziehen heißt nur immer neu, sich altmodisch anzuziehen. Folglich müssen ständig neue Moden her. Zum anderen aber will man Frau bleiben und sich nicht nur als Individuum, sondern als Geschlechtswesen aus dem Männerkollektiv herausheben. Wurden die Männer seit Reformation und Revolution zu neuen Menschen, die ihre Individualität auf Kosten des Ausstellens des geschlechtlichen Körpers betonten, so wurde für die Frauen das neue Menschsein ein Problem. Im Französischen und Englischen sind schon sprachlich die Menschen schlicht Männer. Um sich von »der Frau« abzusetzen, macht man als Frau Anleihen bei den Männern, dies aber mit einem Twist, denn als Mann unter Männern will man und kann man sich natürlich nicht anziehen. Nur kurzfristig und vorläufig gelingt so das Entwerfen einer »neuen Weiblichkeit«, die schon bald wieder verworfen werden muss, weil sie zur alten geworden ist. Was ist dieser Twist?

Die Anleihen bei den Männern zeichnen sich durchgehend durch das aus, was der moderne, republikanisch geprägte Bürger als »Geistesmensch« sublimieren musste: Sie sind ausnahmslos phallisch konnotiert. Das heißt nicht, dass sie konkret auf das männliche Geschlecht verweisen. Vielmehr

übernehmen sie aus der Männermode, was vor der Revolution in der Frauenmode verpönt war: das ganz schamlose Zeigen nämlich, die Ostentation.⁵ Besonders die Mode der körperlich aggressiven Männer, der Soldaten etc., war spektakulärer als die Frauenmode. Sie zeigten und schmückten die vor Kraft strotzenden Körperteile, die beim Verletzen nützlich waren. Extravagante Kleidung, die ins Auge sticht, war Zeichen von Macht und Privileg. Es ging darum, im wahrsten Sinne des Wortes zu imponieren. Die weibliche Mode war dagegen von der Logik des Geheimnisses geprägt: verhüllen und verschleiern, nicht zeigen, sondern erahnen lassen. Im Gegensatz zur Männermode, die zeigt, dass sie zeigt, musste die Frauenmode dieses Zeigen paradox verhüllen. Schamhaftigkeit war das Prinzip der weiblichen Mode.

Das phallische Moment der Frauenmode der Moderne liegt zum einen quasi thematisch bei diesen Anleihen in der Mode der waffentragenden Männer, die klassisch ihre Körper paradieren ließen und ungehemmt zeigten, was sie hatten – und oft mehr, als sie hatten. Sie ließen ihre Körper in ihren Kleidern, over-sexed und over-dressed, unmissverständlich sprechen. Hier geht es grundsätzlich um ein Mehr, ja, um ein Zuviel.⁶ Das moderne Supermännliche, das Männlichkeit zur Maskerade macht, entlehnt wie *Superman* dieses Zuviel aus der antiken, barbarisch konnotierten Krieger- oder Gladiatorenmode. Die homoerotischen Edwardian Dandys und ihre Nachfahren haben dieses Moment, das im Zeichen des Superweiblichen, ja Weibischen stand, fetischisiert. Ludwig II. war ihr aristokratischer Vorläufer. Ihnen war nichts wichtiger, als in weißen Handschuhen formvollendet zu sterben. Mit Boris Vian hätten sie auf einem Leichenhemd von Dior bestehen können. Ihre volle Aufmerksamkeit galt dem tadellosen Schnitt der eng-sitzenden, taillierten Uniform, glänzenden Messingbeschlägen, diszipliniert polierten Lederstiefeln. Unbeschreiblich Weibliches und Hypermännliches fließen zusammen, Eros erscheint dekadent vom Tod umflort. Hermann Göring hatte nicht nur la-

ckierte Fingernägel; auch seine Fußnägel waren lackiert. Den homoerotischen Sex-Appeal des »kleinen Schwarzen« der Herrenmenschen – der vom Vorläufer von Boss geschneiderten SS-Uniformen – konstatierte schon Ernst Kantorowicz.⁷ Deren Paradieren erinnerte ihn an Chorus Girls. Viscontis Film *Die Verdammten* bringt diesen weibisch-hypermännlichen Sex-Appeal auf den Punkt.

Die neuen Beine der Frauen, die Jeans, die Cowboy- und Springerstiefel, die Absätze, die Begeisterung für Camouflage und der aus der weiblichen Garderobe nicht mehr wegzudenkende Trenchcoat, der seinen kriegerischen Ursprung aus den Gräben des Ersten Weltkriegs im Namen trägt, zeugen von solchen martialischen Anleihen.⁸ Entscheidender ist aber vielleicht nicht das Was, sondern das Wie. In der Moderne geht es in der weiblichen Mode immer wieder neu darum, alle »Gehemmtheit« und »Verklemmtheit«, manche sagen auch, alle Scham fahrenzulassen und den Körper so zur Schau zu stellen, wie das vor dem großen Bruch nur die Männer und vorzugsweise die waffentragenden Männer taten.

Auch in dieser Hinsicht war Coco Chanel wegweisend, die Haltung anmahnte. Wichtiger als das Gesicht, so Channels Credo, ist der Körper und dessen Erscheinung. Der weibliche Körper sollte die gleiche aktive Schmiegsamkeit und Beweglichkeit, die gleiche Geländegängigkeit in jedem Wind und Wetter haben, wie sie der einsatzbereite, männliche Körper hatte. Er sollte gebräunt – und nicht mehr hellhäutig weiß behütet –, leicht trainiert, selbstbeherrscht sein und alle passive Fleischlichkeit hinter sich lassen. Entscheidend für die moderne weibliche Silhouette wird damit Disziplin: Diät und Sport. Und eine anscheinend nüchtern funktionale Kleidung, die tatsächlich die – männlich konnotierte – Fähigkeit eines weiblichen Körpers unübersehbar ausstellt. Während der Mann seine spezifische Geschlechtlichkeit mit der Moderne im Menschlichen aufheben kann und muss, um zivil zu werden, heißt Frau sein in der Moderne, einen durch männliche Eigenschaften befähigten

Körper in Kleidern, die in den Hintergrund treten, zu inszenieren. Einen »natürlichen« Körper, der sich nicht schamhaft verbirgt oder einfach lockend zur Schau stellt, sondern seine Fähigkeiten herrlich inszeniert.

Die andere Möglichkeit liegt darin, Weiblichkeit nicht als natürlich-passives Fleisch, sondern exzessiv künstlich zu inszenieren. Inbegriff des Schamlosen ist nicht nur das Mannweib, sondern auch die Kokotte, die ihre weiblichen Reize übertreibt und deren Wirkung selbstbewusst kontrolliert. Schon Jean-Jacques Rousseau schrieb dem Pariser Modetypus des 18. Jahrhunderts sowohl das Hurenhafte als auch das Soldatische zu; beides war für ihn unweiblich. Beides steht im Zeichen des Phallischen. In der heutigen Mode werden diese beiden Momente gemischt. Dissonanzen eignen sich besonders, um aufzufallen, weil man durch einen solchen »Hingucker« den Erwartungshorizont der Gender-Stereotypisierung unpassend durchbricht: kurzer Glockenrock mit martialischen Ankle-Boots oder ein gerüschtes Kleid, das mit einem supermännlichen Militärreißverschluss dem Körper eng angeschmiegt wird. Frauen fügen sich durch die Kleider gerade nicht in Reih und Glied ein, sondern ragen heraus. Selbst wenn frau auf die Kleider, die sie trägt, scheinbar keinen Gedanken verschwendet, muss diese Nachlässigkeit auffallen. Auch ein Understatement will unterstrichen sein. Erst durch dieses Mehr ihrer Kleider werden die Frauen im Zeichen des Phallischen unwiderstehlich weiblich.