

Die Kleidung von Künstlerinnen und ihre Bedeutung für die Mode

Zusammenfassung

Der Beitrag zeigt, dass der Habitus von KünstlerInnen impliziert, Individualität als künstlerische Selbstbegründung zu inszenieren, wobei Kleidung eine wichtige Rolle spielt. Eine These lautet, dass sich dies bei Künstlerinnen zunächst anders ausnimmt als bei Künstlern, weil die Tradition schöpferischer Hervorbringung männlich dominiert ist. An Beispielen wird verdeutlicht, dass von Künstlerinnenkleidern wichtige Impulse für die Mode ausgehen können. Gegenstand der Recherche und Analyse sind Selbstzeugnisse und Werke von Künstlerinnen, Fotografien, Modekollektionen und Sekundärliteratur. Aussagekräftige Einzelfälle werden beleuchtet, wobei der systematische Aspekt gegenüber dem historischen im Vordergrund steht. Es stellt sich heraus, dass die vestimentären Inszenierungen von KünstlerInnen der professionellen Selbstermächtigung dienen. Da diese Selbstermächtigung den Künstlerinnen lange Zeit verwehrt war, wurden spezielle Formen der Appropriation entwickelt. In der Gegenwart lassen sich allerdings vielfältige Nachwirkungen von KünstlerInnenkleidern auf die Mode erkennen.

Schlüsselwörter

Künstlerinnen, Habitus, Patriarchale Muster, Selbstinszenierung, Kleidung, Mode

Summary

The clothes of women artists and their impact on fashion

This article aims to show the important role of clothing for the habitus and self-enactment of artists and women artists. The assumption is that it is more difficult for women artists to fulfil the modern demand for noticeable self-presentation. The reasons for this are analyzed and examples are used to demonstrate that fashion designers are inspired by women artists' individuality in clothing. The subject matter of my research and analysis is personal testimonials and writings by women artists, secondary literature, photographs, art pieces and fashion collections. The focus is on a systematic analysis. The article shows that women artists have to put up with being excluded on account of patriarchal patterns and structures in the world of literature and art. That is the main reason why they developed strategies for appropriating clothing. Different strategies of self-enactment arose. Individual items of clothing are inspirational for both women and men fashion designers and continue to exert an influence on fashion today.

Keywords

women artists, habitus, patriarchal patterns, self-enactment, clothing, fashion

Einführung

Im Kontext ästhetischer Kultur personifiziert eine gesellschaftliche Gruppe seit dem Übergang zur Moderne Stil und Avantgarde auf auffällige Weise. Gemeint sind die KünstlerInnen und SchriftstellerInnen, die nicht nur durch ihr kreatives Schaffen, sondern auch durch ihren besonderen Habitus und Lebenswandel eine Sonderstellung innerhalb der Gesellschaft einnehmen. Der Soziologe Georg Simmel erwähnt in seinem Text „Philosophie der Mode“ aus dem Jahr 1905 den von ihm so bezeichneten „Demi-

monde“. Er zähle zu denjenigen Gruppen der Gesellschaft, die sich aufgrund ihrer Marginalisierung auf besondere Weise der Mode verschrieben hätten (Simmel 1995: 25). Zu Zeiten Simmels mögen auch Bohème-Kreise, in denen KünstlerInnen und SchriftstellerInnen verkehrten, dazugezählt haben. Im Fortgang des 20. Jahrhunderts verbindet sich mit dem KünstlerInnenbegriff noch deutlicher das Individuum, das seine Zeit überschreiten will. Wie der Philosoph Hans Blumenberg schreibt, ist die moderne Welt geprägt vom Begriff der „Erfindung“, von der Vorstellung des Hinausgehens über das Bestehende. Er spricht von der Kraft des Impulses, „der auf Artikulation eines radikalen Selbstverständnisses des Menschen drängt“ (Blumenberg 1996: 57). Für Blumenberg ist damit die Grundlage für die Idee des „schöpferischen Menschen“ gelegt. Man kann diese Disposition hin zum Neuen und Besonderen mit Simmels Definition der Dynamik der Mode in Verbindung bringen: Aus Simmels Sicht basiert Mode bekanntlich immer auf den sich widersprechenden Tendenzen zur Nachahmung einerseits und zur Differenzierung andererseits. Unter Berücksichtigung der von Blumenberg konstatierten Disposition der Moderne, in der Kunst stetig Neues erfinden zu müssen, kann man folglich vermuten, dass die KünstlerInnen eine solche Haltung verinnerlichen und sich in Abgrenzung vom Geschmack der Menge definieren. In Simmels prägender Opposition der Mode würden sie damit eher zum Pol der Differenzierung neigen und dies in unterschiedlichster Weise verkörpern.

Die Frage, ob in der Kleidung von KünstlerInnen dementsprechend individuelle Merkmale eine besondere Rolle spielen und ob sie exemplarisch mögliche Modelle für Identitäten, insbesondere für neue Formen der Inszenierung von Gender, zur Aufführung bringen kann, soll im Folgenden erörtert werden. Die Kleidung von KünstlerInnen muss dabei nicht in erster Linie modisch sein, sie kann sogar eine dezidierte Anti-Mode implizieren, aber eben deshalb mag sie für einen individuellen, ästhetisch avancierten Stil stehen. Die Besonderheit könnte dazu führen, dass die entsprechende Kleidung schließlich auch auf die Mode inspirierend wirkt, da diese ein gesellschaftlich und ökonomisch legitimes Spiel ästhetischer Formen ist, das ständig neue Anstöße braucht, um Angebote für alle erdenklichen vestimentären Selbstinszenierungen zu unterbreiten.

Doch in welcher Weise haben Künstlerinnen überhaupt teil an der Konstruktion avancierter Selbstinszenierung? Der Künstler und Kunsttheoretiker Sven Drühl legt in dem Aufsatz „Die individuelle Künstleruniform“ eine Untersuchung von Künstlerkleidern vor, die sich ausschließlich auf Männer bezieht (Drühl 2005). Die Betrachtung der Kleider von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen stellt folglich eine notwendige Ergänzung von Drühls interessanten Überlegungen dar. Da Frauen tatsächlich lange Zeit aus dem Bereich der schöpferischen Menschen ausgeschlossen waren, stellt sich unter anderem die Frage, wie Künstlerinnen überhaupt jene professionelle Individualisierung zustande bringen sollen, die Voraussetzung für eine entsprechende Selbstinszenierung wäre. Diese Problematik wird bis heute im Kunstbetrieb als Schwierigkeit wahrgenommen (Hassler 2017). Eine These dieses Beitrags besteht in der Annahme, dass schöpferische Frauen im Hinblick auf die besonderen Umstände und Schwierigkeiten ihrer professionsbedingten Selbststilisierung zunächst anders mit Kleidung umgehen mussten als ihre Kollegen. Damit wird kein genereller Unterschied in der Haltung der Geschlechter zu Kleidung behauptet. Ganz im Gegenteil: Die kulturhistorischen und gesellschaftlichen Umstände bringen auch in diesem Fall besondere Konstruktionen

und Figurationen der Geschlechter hervor. Entsprechende Praktiken – zum Beispiel, wenn Frauen Männerkleider tragen – sollen nicht als Fetischisierung des Männlichen, sondern als dekonstruierende, performative Strategien verstanden werden, die einer Essentialisierung der Geschlechteropposition entgegenwirken. Ein solcher Ansatz denaturalisierender Maskeraden wurde von Joan Riviere schon 1929 vorgestellt (Riviere 1994), neben anderen von Judith Butler weitergeführt (Butler 1991) und im Sinne der Konstruktion fließender Geschlechtsidentitäten auch neuerdings von den Queer Studies bekräftigt (Lehnert/Weilandt 2016).

Der vorliegende Text eröffnet einen interdisziplinär ausgerichteten, kleidungs- und modetheoretischen Zugang zu den Gegenständen. Kunst- und literaturhistorische Themen werden nur insoweit vertieft, als sie für den Fortgang der Argumentation notwendig sind, da die Untersuchung auf Kleidungskulturen als eigenständiges Forschungsfeld ausgerichtet ist. Dieses wurde von der Kulturanthropologin und Modeforscherin Gabriele Mentges folgendermaßen beschrieben:

„Sich Kleiden – die Betonung liegt hier auf der Aktivität – wird als allgemeine Technik der Akkulturation und als Technologie des Körpers und des Selbst, also als eine umfassende Technik des Habitus verstanden, wobei der Kleidungsbegriff auch körperliche Schmuckpraktiken [...] einschließt“ (Mentges 2015: 29).

Im Zentrum steht die Erörterung der Frage, welche Bedeutung die Kleider für die Ausprägung einer künstlerischen Haltung haben können und inwiefern die jeweiligen Selbstinszenierungen durch ihre Deutlichkeit und die Aufmerksamkeit, die sie aufgrund der exponierten gesellschaftlichen Stellung von schöpferischen Frauen erlangen, sogar Auswirkungen auf die Mode zeitigen. Kleidung und Mode sind dabei grundsätzlich voneinander zu unterscheiden, da Mode die symbolische Zuschreibung impliziert, einem bestimmten Trend zu folgen und diesen sichtbar zu machen, um den Körper als „Modekörper“ (Lehnert 2013: 3) hervorzubringen. Kleidung dagegen muss eine solche Zuschreibung nicht aufweisen. Die habituell hervorgebrachte KünstlerInnenkleidung kann sich jedoch in der Form ihrer Darbietung durchaus mit den auffälligen performativen Anforderungen von Mode überschneiden, da ein bestimmter Inszenierungsmodus in beiden Fällen nötig ist. Einem vorgegebenen Trend müssen KünstlerInnen dabei allerdings nicht folgen, sondern sie können einen solchen aufgrund der genannten ‚Vorläuferfunktion‘ unwillkürlich setzen oder unterstützen.

Mit dem hier verwendeten Begriff ‚Künstlerinnen‘ sind sowohl bildende Künstlerinnen als auch Schriftstellerinnen gemeint. Es geht in diesem Rahmen vor allem um den Aufriss einer neuen Fragestellung anhand von aussagekräftigen Beispielen, die in systematischer Hinsicht – im Hinblick auf mögliche Auswirkungen auf die Mode – ausgewählt wurden und in historischer Abfolge vorgestellt werden.

1 Habituelle Selbstdarstellung und die Kleider von Künstlern

In seiner Auseinandersetzung mit Künstlerkleidern entwirft Drühl die von ihm selbst als paradox bezeichnete Vorstellung, es sei möglich, von einer „individuellen Künstleruniform“ (Drühl 2005: 115) zu sprechen. Er führt aus, einige Künstler konzipierten für sich einen wiedererkennbaren, kaum variierenden Kleidungsstil, der bis zur ständigen Wiederholung bestimmter Outfits reichen könne. Gerade Künstler, so Drühl, wollten sich einerseits zu ihrer Berufsgruppe bekennen, andererseits aber ihre Individualität zur Schau stellen. Gemeint wäre also eine Uniformierung, die nur für eine einzige Person gilt, aber doch etwas Überindividuelles kommuniziert. Die Künstler strebten folglich eine individuelle Kleidung an, aber daran, dass sie dieses Streben implizit mitteilten, wären sie doch wiederum als Künstler erkennbar.

Drühl analysiert schließlich mehrere Beispiele entsprechender „Künstleruniformen“. Er nennt etwa sakrale Inszenierungen wie die des Bauhauskünstlers Johannes Itten, der für die Bauhaus-Mitglieder eine an monchischen Kutten orientierte einheitliche Arbeitskleidung entwarf (Drühl 2005: 128). Weiterhin geht er ein auf die Selbstinszenierung von Individualisten wie Joseph Beuys, Bruce Nauman oder Jonathan Meese. Zudem erwähnt er Künstler, die sich in eine Tradition mit dem Dandy des 19. Jahrhunderts stellen wie etwa Markus Lüpertz, der Anzüge aus wertvollen Stoffen und Schmuck trägt und sich mit einem teuren Spazierstock ausstattet (Drühl 2005: 132).

Bevor nun die vestimentäre Selbstinszenierung von Künstlerinnen näher ergründet wird, ist es notwendig, jene spezifische Art der künstlerischen Selbstpräsentation präziser zu analysieren. KünstlerInnen stehen auf hervorgehobene Weise für sich selbst, sie repräsentieren diese Individualität nach außen und machen sie als solche spürbar, möglicherweise durch eine von sich abgespaltene, wiedererkennbare Persona. Diese Haltung gehört offensichtlich zum Habitus der KünstlerInnenexistenz. Der Soziologe Pierre Bourdieu versucht, aus dem Habitus als generativem Prinzip von Handlungen sozialer Gruppen sogar die Disposition von KünstlerInnen zu bestimmten Stilen abzuleiten (Bourdieu 1974: 155). Umso klarer dürfte sich innerhalb des künstlerischen Habitus eine Bereitschaft aufzeigen lassen, auch im alltäglichen Handeln die eigene Profession zur Darstellung zu bringen und gestalterisch zu reflektieren oder zumindest mit dieser Anforderung umzugehen. Auch die Negierung der Auffälligkeit im Sinne eines vollständigen Rückzugs könnte eine Möglichkeit sein, mit jenem Anspruch umzugehen.

Zur Klärung einer solchen reflexiven Präsentationsform trägt auch ein Text von Martin Seel bei, in dem es um den Begriff der Inszenierung geht (Seel 2001). Er versteht Inszenierungen als besondere, sinnlich erfahrbare Vollzüge vor Publikum, die durch die Erfahrung des Mitvollzugs bei den BetrachterInnen das Erleben von Präsenz ermöglichen. Die Inszenierung, so Seel, sei folglich ein geplanter Vollzug, der Gegenwart als solche erfahrbar mache, wobei Inszenierungen immer zeitlich begrenzt seien (Seel 2001: 54). Im Rahmen der Kunst sei diese Form ästhetischer Performanz zudem noch mit der ausdrücklichen Präsentation von Gegenwart und somit mit dem Rückverweis auf das Faktum des Vollzugs verbunden (Seel 2001: 58). In diesem Inszenierungsmodus lässt sich eine Parallele zur Selbstinszenierung der KünstlerInnen erkennen, in der ebenfalls eine zusätzliche Ebene der Selbstreflexion des individuellen Sich-Präsentierens

vorgeführt wird. Der habituelle Vollzug muss dabei allerdings keine zeitliche Begrenzung aufweisen.

Im Sinne der vorangegangenen Ausführungen soll die Haltung von KünstlerInnen nun zusammenfassend so verstanden werden, dass sich in ihr nicht nur Individualität verkörpert, sondern dass dieser Umstand zudem reflektierend zur Schau gestellt wird. Die Kleidung, mit der der Schauplatz des Körpers bespielt werden kann, ist dafür ein wichtiges ästhetisches Medium.

2 Bedingungen der Professionalisierung von Künstlerinnen

Bei der Betrachtung der Kleider von Künstlerinnen muss man in Rechnung stellen, dass die potenziellen Trägerinnen sich über lange Zeit hinweg in einer anderen Situation befanden als ihre Kollegen. Oft konnten sie ihre Begabung überhaupt nicht entfalten, geschweige denn als Person öffentlich auftreten. Dies zeigt neben anderen die Kunstwissenschaftlerin Whitney Chadwick, deren Forschungen sich auf die Umstände der Ausgrenzung bildender Künstlerinnen aus der Kunstgeschichtsschreibung beziehen (Chadwick 1992). Sie demonstriert den Umgang mit Künstlerinnen anhand der Beispiele von Marietta Robusti aus dem 16. Jahrhundert, Judith Leyster aus dem 17. Jahrhundert und Mitgliedern des Kreises um Jacques-Louis David aus dem 18. Jahrhundert (Chadwick 1992: 15). Dabei zeigt sie, wie das kreative Schaffen unterbunden wurde, indem etwa begabte junge Frauen aus dem Atelier weg gegen ihren Willen verheiratet wurden. Oder außergewöhnliche Werke von Künstlerinnen wurden falsch zugerechnet, weil man diese Qualität dem weiblichen Geschlecht nicht zutraute, oder die Arbeiten wurden in ihrem Wert herabgesetzt, wenn bekannt wurde, dass sie von Frauen stammen. Überdies benutzte man die Unterscheidung männlich/weiblich, um Stilkategorien zu umreißen. Eine solche Praktik erkennt Chadwick unter anderem in einem Verdikt, das sich in den Schriften von Giorgio Vasari findet. Es besagt, der Stil von Frauen ließe sich eher durch Sorgfalt als durch Erfindungsgabe kennzeichnen (Chadwick 1992: 26). Die für die Moderne so wichtige Fähigkeit zu Originalität ist demnach nicht im Repertoire der ‚weiblichen‘ Stilrichtungen vorhanden.

Künstlerinnen konnten sich zudem in ihrer Imagination nicht mit den ermächtigenden Schaffensmythen ihrer Kollegen identifizieren (Hassler 2017: 51). Dies galt auch für Schriftstellerinnen, wie ein Blick auf die Bedeutung des Prometheus-Mythos zeigt, der in der Goethe-Zeit ein wesentlicher Bezugspunkt zur Erläuterung genialen künstlerischen Schaffens war. In Johann Wolfgang von Goethes Prometheus-Hymne, die zwischen 1772 und 1774 entstand, wird der Halbgott als rebellischer Menschenbildner besungen (Goethe 1982: 44). Er dient als göttlicher Garant des Schöpferischen, doch liest man das Gedicht im Kontext der anderen Schriften Goethes, so bleibt dieser Schaffende eindeutig männlich markiert (Leutner 1999: 86).

Auch die schöpferische Selbststilisierung zum Typus des Dandys, die etwa Charles Baudelaire in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts propagierte, war hauptsächlich Künstlern vorbehalten. Der mit dieser Figur verbundene Exhibitionismus, die Ausschweifungen und der extravagante Lebenswandel wären für Frauen der gesellschaftliche Ruin gewesen (Woolf 1992: 47). Ebenso männlich markiert war die Selbstinszenierung als

sakrale Figur oder gar als Erlöser. Als weibliche literarische Vorbilder wurden etwa die Seherinnen der griechischen Mythologie (Wolf 1983) oder die Mystikerinnen (Bäurle/Braun 1989) erst Ende des 20. Jahrhunderts für die feministische Traditionsbildung neu interpretiert.

Vor diesem kulturhistorischen und gesellschaftlichen Hintergrund mussten zunächst verschiedene Strategien angewandt werden, um mit der Problematik umzugehen. Eine der bekanntesten bestand darin, dass Frauen sich Kleider und auch den Habitus des männlichen Geschlechts anverwandelten oder zumindest eine Zeitlang mit dieser Möglichkeit spielten. Diese Form der Appropriation verfolgt das Ziel, sich durch Maskerade in die Position derer zu bringen, denen wie von Natur aus der Zugang zur Schaffenskraft offensteht. Bereits von der erwähnten Marietta Robusti wurde eine solche Aneignung praktiziert. Sie lebte von 1554 bis 1590 als Tochter des Malers Tintoretto in Venedig und bekam eine hervorragende Ausbildung als Malerin (Chadwick 1992: 16). Um den Vater ungestört begleiten zu können, trug sie nur Jungenkleider und wurde in ihrer frühen Jugend allgemein für einen Jungen gehalten. Unter diesem Schutzschild konnte sie sich zu einer außergewöhnlichen Künstlerin entwickeln. Doch trotz vieler Auftragsangebote von Adelshäusern in ganz Europa wurde sie schließlich von ihrem Vater verheiratet, um dann im Kindbett zu sterben.

3 Drei Schriftstellerinnen der Moderne und das Thema Gender Fluidity in der Mode

Die im 19. Jahrhundert zur Zeit Baudelaires lebende Schriftstellerin George Sand (1804–1876) war dafür bekannt, dass sie oft in Männerkleidern in der Öffentlichkeit auftrat. Sie nutzte die Maskerade schon als Jugendliche, um sich freier bewegen zu können, und kultivierte diese Aneignung des männlichen Habitus weiter in ihrer Existenz als Schriftstellerin. Sie rauchte öffentlich Zigarren, was für eine Frau ihrer Zeit eigentlich undenkbar war, oder besuchte das Theater in Männerkleidern. Von feministischer Seite wird durchaus vorgeworfen, dass sie solche Geschlechtermodelle in ihren Werken nicht weiter reflektiert habe (Schor 1994: 226). Nike Wagner wiederum erwähnt in einem Essay über George Sand viele Aussagen von Zeitgenossen, die auf die sogenannte ‚Männlichkeit‘ der Schriftstellerin anspielen, etwa den Satz Lamartines, sie „sei eine Frau, die ihr Geschlecht im Handgemenge mit dem Genie verloren habe“ (Wagner 1984: 265). Paradoxe Weise muss Sand sich auf einem undefinierbaren Feld zwischen den binären Geschlechterkonstruktionen einrichten, wobei sie sich gerade deshalb von den (männlichen) Zeitgenossen der Diskriminierung hinsichtlich eines Mangels an Weiblichkeit ausgesetzt sieht.

Wenn man Fotos der amerikanischen Schriftstellerin Gertrude Stein (1874–1946) aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts betrachtet, stellt man fest, dass sie sehr männlich auftrat, denn sie kleidete und frisierte sich ebenfalls auf besondere Weise, und die geschlechtliche Zuordnung ihrer Erscheinung fällt dabei schwer. Ihre Selbststilisierung ruft den Eindruck von kompletter Neuheit diesseits der Unterscheidung von männlich und weiblich hervor. Die Mode- und Literaturwissenschaftlerin Gertrud Lehnert zitiert einen Zeitgenossen Steins, der betonte, sie sei zunehmend gleichgültig gegenüber „fe-

mininen Normen“ gewesen, und fasst diesen Eindruck folgendermaßen zusammen: „Stein imitiert keine Männer, sondern ist eben *anders*, weder in Kategorien traditioneller Weiblichkeit noch in denen von Männlichkeit zu fassen, und doch an beiden teilhabend“ (Lehnert 1997: 147). Stein trug häufig einen langen Kaftan und auffällige, mützenförmige Kopfbedeckungen, und ihr kräftiger Körperbau ließ sie stark von den damals vorherrschenden Frauensilhouetten abweichen. Wenn sie Kleider oder Röcke trug, wirken diese durch ihren groben Stoff, die Schmucklosigkeit und Schlichtheit des Schnitts im damaligen Geschlechterkontext dennoch wie Männerkleider, da die Schriftstellerin zudem einen männlichen Habitus mit entsprechender Gestik zelebrierte, was man auf vielen Fotos erkennen kann (Stein 1996: 116). Dadurch entstand eine Fremdheit, in der sich das für damalige Begriffe noch immer Unerhörte einer Schriftstellerinnenexistenz verkörperte. Insofern erfüllt Steins Kleidungsstil die Kriterien einer individuellen Selbststilisierung als Künstlerin, ohne jedoch in das Schema einer Uniformierung zu passen. Mit Steins Haltung wird eine Möglichkeit der reflexiven Ausstellung einer Künstlerinnenidentität dokumentiert, und zugleich wird deutlich, dass sie sich dabei auf ein Terrain außerhalb der überlieferten, binären Geschlechteropposition begab, das man aus heutiger Sicht auch als queer bezeichnen könnte.

Die englische Schriftstellerin Virginia Woolf (1882–1941) schrieb, dass es für eine Schriftstellerin oder einen Schriftsteller „tödlich“ sei, an die Geschlechterzugehörigkeit zu denken; man müsse immer „weib-männlich oder männ-weiblich“ sein (Woolf 1992: 102). Mit dieser Einsicht war sie ihrer Zeit voraus, denn möglicherweise hat sie die Schwierigkeit unterschätzt, den männlich geprägten SchriftstellerInnenberuf tatsächlich mit einer weiblichen Geschlechtsidentität zu verbinden. Es existiert ein interessantes Foto, das Woolf 1927 im Kleid ihrer Mutter zeigt, als sie bereits 39 Jahre alt war (Wysocki 1980: 27). Die Mutter war für ihre Schönheit bekannt, und auf ihren Tod im Jahr 1895 folgte für Woolf eine Zeit tiefer Trauer. Auf dem Foto sieht man Woolf in einem schwarzen, hochgeschlossenen Kleid mit großem Kragen (die Aufnahme geht bis zur Brust). Das Bild ist besonders anrührend, wenn man bedenkt, dass von ihr überliefert ist, sie habe immer den Gedanken gehabt, dass „alle ihre Kleider falsch gewählt waren“ (Wysocki 1982: 67). In ihrer Kindheit war neben dem gesamten Tagesablauf auch der Stil der Kleidung genau geregelt. Als sie einmal ein Kleid aus einem selbst gekauften, bunten Stoff tragen wollte, zog sie sich sofort um, als dies ihrem Stiefbruder George missfiel, von dem sie bekanntlich auch sexuell missbraucht worden ist (Wysocki 1982: 65). Die Bedeutung, die Woolf der Konstruktion von Identitäten durch Kleider beimaß, kann man auch an der bekannten Textstelle aus dem Roman „Orlando“ ablesen, wo es heißt, Kleider würden nicht getragen, sondern sie seien vielmehr dazu da, ihre TrägerInnen zu tragen (Woolf 1983: 133).

Virginia Woolf war eine sehr elegante und auffällige Erscheinung. Auch wenn sie im freizügigen Bloomsbury-Kreis verkehrte, war ihre Kleidung eher noch orientiert an den Ausläufern des viktorianischen Stils. Auf Fotos sieht man sie entweder in hoch geschlossenen Blusen, oft mit einer Schleife am Kragen, in leicht geblühtem Muster oder mit Spitzen. Dazu trug sie lange Röcke und zuweilen große Hüte. Sie gestaltete sich nicht als provozierende Kunstfigur, doch sie hatte trotz ihrer Selbstzweifel einen sehr ausgeprägten, klar erkennbaren Geschmack, der durchaus nicht nur konservativ war.

In Anbetracht des Kleidungsstils der drei Schriftstellerinnen lassen sich bei aller Unterschiedlichkeit Bezüge gerade zur heutigen Mode herstellen. Dies ist nicht erstaunlich, auch wenn Mode im Sinne einer Dynamik regelmäßig wechselnder vestimentärer Gestaltungen ja zunächst geradezu das Gegenteil eines kontinuierlichen, habituellen Kleidungsstils darstellt. Doch die Funktionsweise der Mode beruht darauf, sich ständig neuer Inspirationsquellen zu bedienen und dabei den Weg zu innovativen Designs zu bereiten. Trotz einer gewissen Kontingenz ist es keineswegs zufällig, auf welche Personen, Ereignisse und Inszenierungen der Geschichte oder Gegenwart sie sich jeweils besinnt. Jeder neue gestalterische Vorschlag bedarf am Ende der Anerkennung durch die Instanzen des Modesystems und – je nach der kommerziellen Ausrichtung einer DesignerIn – auch des Zuspruchs der KonsumentInnen. Eine modische Erfindung kann sich zudem nur durchsetzen, wenn gesellschaftliche Strömungen oder sogenannte „Megatrends“ die entsprechenden Entwürfe begleiten und bestätigen (Horx et al. 2007: 31).

So kann sich die Mode auch auf die Kleider der Künstlerinnen beziehen. Die Schriftstellerinnen waren durch das Spiel mit Gendermaskeraden und der sinnlich erfahrbaren Inszenierung künstlerischer Selbstermächtigung ihrer Zeit weit voraus. Gerade solche Modelle fließender Geschlechtsidentitäten und entsprechender Durchsetzungskraft spielen in den Präsentationen des heutigen Modesystems eine wichtige Rolle. Auf einem Feld, das implizit über lange Zeit weiblich konnotiert war, ohne jedoch für weibliche Macht zu stehen, lässt sich in dieser Tendenz sogar eine Art Selbstbesinnung sowie die Öffnung für queere Geschlechterkonzepte erkennen. George Sand untergrub die Geschlechteropposition durch das Tragen von Männerkleidern, als das Tragen von Hosen noch völlig unüblich war, und Gertrude Stein praktizierte durch die Mehrdeutigkeit ihrer Erscheinung eine vestimentäre Vermischung der Geschlechterrollen. Es gab zwar in den 1920er-Jahren androgyne Züge in der sogenannten *Garçonne-Mode*, doch eine tatsächliche Veränderung in der Situation der Frauen ging damit nicht einher (Mendes/de la Haye 2010: 58). In der Erscheinung Gertrude Steins spiegeln sich dagegen die Inanspruchnahme von tatsächlicher Macht und die Anmaßung der bislang männlich definierten Position des kreativen Schaffens wider, weshalb die Wirkung für die damalige Gesellschaft zunächst irritierend war.

Im Sinne einer solchen selbstbewussten Ermächtigung taucht das Thema *Gender Fluidity* nun in auffälliger Weise in der heutigen Mode auf. Es ist in vielen aktuellen Moded Kollektionen wiederzufinden und wird unterstützt durch zahlreiche Inszenierungen in Fashion Shows. Dies wurde in der Modepresse wie auch in modetheoretischen Diskursen festgestellt (Riehl 2017; Scholz 2016: 168). An weiten Schnitten, groben Stoffen und gedeckten Farben kann man erkennen, dass der ästhetische Eindruck von Frauen in Männerkleidern, für den die beiden Schriftstellerinnen stehen, dabei eine wichtige Rolle spielt. Die Herbst/Winter-Kollektion 2017 von Michael Kors beispielsweise, die Hosen aus derben Stoffen und streng geschnittene lange Mäntel präsentiert, griff solche Elemente auf und wurde in der Modepresse als „selbstbewusste Form“ und als Rückkehr zum „Power Dressing“ vorgestellt (Riehl 2017). Spezielle Genderinszenierungen bestehen auch darin, dass weibliche Models sich an Fashion-Shows für Männer beteiligen und umgekehrt, oder in der Tendenz, dass die Kollektionen überhaupt nicht mehr getrennt werden. So wird im Jahr 2018 in London erstmals ein Preis für die beste Kollektion junger DesignerInnen aus „Gender-Neutral Fashion“ ausgelobt. Damit soll un-

terstützt werden, dass die Festlegung auf ein Geschlecht in der zukünftigen Mode eine geringere Rolle spielt (Petrarca 2018). Die Modetheoretikerin Barbara Vinken gab zu bedenken, dass Unisex-Mode von Frauen verlange, sich dem männlichen Stil anzupassen (Vinken 2013: 158). Doch heute spielen DesignerInnen mit Witz und Übertreibung auf Strategien weiblicher Ermächtigung an wie etwa Maria Grazia Chiuri, die in ihrer ersten Kollektion für das französische Modehaus Dior im Herbst/Winter 2016 T-Shirts mit der Aufschrift „We Should All Be Feminists“ zeigte.

Virginia Woolf hinterließ durch ihre Person und ihr Werk zudem ganz direkte Spuren in der heutigen Mode. Die englische Modemarke Burberry brachte im Herbst/Winter 2016 eine komplette Unisex-Kollektion heraus, die inspiriert war von Woolfs bekannter Romanfigur Orlando und deren wechselnder Geschlechtsidentität (Woolf 1983). Der Designer Christopher Bailey drückte mit der Kollektion seine Bewunderung für die Schriftstellerin aus, und sowohl die Modepresse (Slater 2016; Krentcil 2016) als auch viele Tageszeitungen (Cartner-Morley 2016; Wenn 2016) zitierten diese Reverenz. Bailey wollte mit den Entwürfen dafür plädieren, dass die Geschlechterzuschreibung frei wählbar sein solle, und Gender Fluidity im Sinne der Auflösung festgelegter, binärer Geschlechterkonstruktionen wurde in Kommentaren sogar mit Woolfs literarischer Sprache, der Darstellung eines fließenden Bewusstseinsstroms, in Verbindung gebracht (Cartner-Morley 2016). Außerdem meldete sich die Enkelin der Schriftstellerin Vita Sackville-West zu Wort, die als Vorbild für Woolfs Romanfigur Orlando gilt, um in Erinnerung an Woolf und an ihre Großmutter die neue Gender-Fluid-Mode zu unterstützen (Cartner-Morley 2016). Die Kollektion von Burberry arbeitet mit starken Gegensätzen auf der Ebene von Material, Prints und Schnitten. Details historischer Männer- und Frauenkleider sollen in den einzelnen Kollektionsteilen aufeinanderprallen. Die Farben sind eher gedeckt, aber auffällig, und die einzelnen Teile der Kollektion lassen eine geschlechtliche Festlegung nicht zu. Auch wenn die Inspiration in erster Linie aus Woolfs Roman stammen mag, so sind doch viele Details wie florale Muster oder die Schnitte der Röcke direkt am Kleidungsstil der Autorin orientiert. Zur Erinnerung an die Schriftstellerin brachte Burberry überdies eine zeitlose, große Handtasche mit zwei Falten heraus, die im Stile von Woolfs Accessoires gefertigt war und „Woolf Bag“ genannt wird. Auch der Film „Orlando“ der Regisseurin Sally Potter von 1992, in dem Tilda Swinton die Hauptrolle spielte, war an Woolfs Roman orientiert und griff zugleich Elemente ihrer Kleidung auf (Potter 1992).

4 Die Kleider der Malerin Frida Kahlo und deren Einfluss auf die Mode

Eine ganz andere Form der Anverwandlung hin zu einer individuellen Künstlerkleidung praktizierte die Malerin Frida Kahlo. Ihre Person wurde von der Nachwelt untrennbar mit der nationalen Identität Mexikos verwoben, wobei sie ohne Zweifel eine international anerkannte, politisch aktive Künstlerin war. Eine Bestätigung ihrer Anerkennung zeigt sich in der Tatsache, dass die britische Premierministerin Theresa May anlässlich einer Rede bei der Konferenz der konservativen Partei im Herbst 2017 demonstrativ ein

Armband trug, das verziert war mit Motiven Frida Kahlos (O. A. 2017).¹ Die Londoner Tate Modern Gallery hatte dem Werk der Künstlerin 2005 eine große Einzelausstellung gewidmet.

Dass man Kahlo mit dem mexikanischen Kulturerbe verbindet, liegt unter anderem daran, dass ihre Kleidung auf verschiedene regionale Trachten zurückgeht. Auch ihr malerisches Werk zeigt, wie groß die Bedeutung von Kleidern für sie persönlich zeitlebens war. Mehrere Gemälde stellen ihre Gewänder ins Zentrum (z. B. „My Dress Hangs There“, 1933) oder nutzen Kleider als ausdrucksvollen symbolischen Subtext (z. B. „The Two Fridas“, 1939). Kahlos Schicksal war gekennzeichnet durch körperliche Gebrechen, die von Kinderlähmung und einem schweren Unfall in der Jugend herrührten und sie dazu zwangen, lebenslang Prothesen zu tragen (Prignitz-Poda 2017: 55). Sie wurden in einigen ihrer berühmten Selbstbildnisse dargestellt, zum Beispiel auf dem Gemälde „The Broken Column“ aus dem Jahr 1944.

Die mexikanische Forscherin Alba F. Aragon legte in einem Aufsatz über Kahlo dar, wie diese den „Tehuana Ethnic Dress“ für sich transformierte und ihre Kleidung schließlich in die westliche Mode einwandern konnte (Aragon 2014). Ausgangspunkt der Untersuchung ist die Ausstellung „Appearances Can Be Deceiving: The Dresses of Frida Kahlo“ im Museum von Mexico City (2012–2014). Im Jahr 2004 war es erstmals möglich, den Inhalt von Kahlos Kleiderschrank der Öffentlichkeit vorzuführen, was vorher durch ein Vermächtnis ihres Ehemanns Diego Rivera untersagt worden war (Aragon 2014: 518). Die Kleider wurden nun mit Fotos präsentiert, die Kahlo jeweils in diesen bodenlangen Gewändern zeigen (Aragon 2014: 528). Die Ausstellung versuchte offensichtlich zu unterstreichen, dass Kahlos Kleidungsstil stark davon beeinflusst gewesen sei, ihre Behinderung zu verbergen. Die Vorführung der bisher verborgenen Prothesen und Korsetts sollte diese Auffassung belegen. Aragon betont, der Blick werde so auf durchaus ambivalente Weise auf einen versehrten Körper gelenkt, zugleich werde damit aber eine Figur dargestellt, die aus der westlichen Mode gewöhnlich ausgeschlossen wird. Die Autorin führt weiterhin aus, dass die Zapotec-Frauen, deren Trachten Kahlo vornehmlich trug, hart arbeiten mussten, um sich ihre Kleider leisten zu können (Aragon 2014: 526). Vor diesem Hintergrund wurde ein Kleid zum begehrten Objekt, das am Ende den Fleiß seiner Trägerin und deren Stolz dokumentiert. Die Tracht steht deshalb für unterschiedliche Aspekte der kulturellen Tradition, sowohl für soziale Probleme, für Regionalität, für künstlerisches Handwerk, aber auch für den Beitrag der Frauen zur Kultur. Für Kahlo selbst, die ein ambivalentes Verhältnis zur Mode ihrer Zeit hatte, sollten die Kleider auch ihre Herkunft als Mestizin symbolisieren (Nicoidski 1999: 222).

Kahlo modernisierte die Kleider, indem sie sie neu kombinierte und in Details veränderte. Aragon schreibt: „Kahlos use of traditional garments was unorthodox. She removed them from presumably static contexts and brought them into a modern, individualized Western practice of self-fashioning“ (Aragon 2014: 531). Die Autorin betont, dass Kahlos Kleidung an zwei von der westlichen Mode ausgegrenzte Aspekte anknüpfte: an den entstellten, behinderten Körper und an die regionale Tracht. Überdies kommentiere Kahlo implizit auch das Faktum, dass patriarchale Diskurse weibliche Kreativität als krank bezeichneten (Aragon 2014: 532).

1 Für den Hinweis danke ich Armida de la Garza.

Man muss an dieser Stelle ergänzen, dass Kahlo die Kleider durch ihre Bilder medial verbreitete und ihre Person selbstbewusst ausstellte. Damit wurden die Trachten künstlerisch objektiviert und aus ihrer Regionalität in einen neuen Kontext exportiert, zudem gewann der teilweise verborgene, versehrte Körper an Dignität. Man kann Kahlos Selbstinszenierung folglich so deuten, dass sie sich mit ihrem Kleidungsstil, der der Versehrtheit Rechnung trägt, eine Persona entwirft, die die geheimen männlichen Subtexte über weibliches Schaffen aufgreift und gleichsam übertrieben ausbuchstabiert, um mit dieser Zurschaustellung des Konflikts die eigene Schaffenskraft wiederum zu bekräftigen. Die in Kommentaren oft geäußerten Einschätzungen, dass die Trachten eine Art Markenzeichen seien und Kahlos Ruhm sich vielleicht mehr der Selbstinszenierung als der Kunst verdanke (D. 2005), greifen zu kurz und verharmlosen die komplexe Problemlage ihrer schöpferischen Existenz. Durch die malerische Bearbeitung der Fragen von künstlerischer Identität und die oszillierende Selbstpräsentation gelingt es Kahlo, ihre eigene Situation mit der von Künstlerinnen generell zu überblenden und dafür eine persönliche und ästhetische Ausdrucksform zu finden. Mit der Inszenierung von unzeitgemäßen, ihrer sozialen Position nicht entsprechenden Trachten nimmt sie politisch Stellung und weist durch die vestimentäre Verrückung auch auf die marginalisierte Position von Künstlerinnen hin.

Kahlos Person und ihre Kleider bieten eine unerschöpfliche Inspirationsquelle für ModedesignerInnen, und schon zu ihren Lebzeiten wurde sie einmal in der „Vogue“ abgebildet (Nicoidski 1999: 225). Bekannt sind die Entwürfe von Jean-Paul Gaultier, der 1998 eine farbenprächtige Kahlo-Kollektion designte, im Frühjahr/Sommer 2004 dann jedoch eine Kollektion vorlegte, die sich vor allem mit Kahlos Korsett und Prothesen beschäftigte. Ricardo Tisci schuf für Givenchy im Herbst/Winter 2010 eine High-Fashion-Kollektion und eine Resort-Kollektion, die sich ebenfalls an Frida Kahlo orientierten. Die Kollektionen von Gaultier und Givenchy wurden in der Ausstellung in Mexiko gezeigt (Aragon 2014: 518). Die deutsche Designerin Lena Hoschek entwarf im Sommer 2013 ebenfalls eine Kollektion, die von Kleidern Kahlos inspiriert war, und die italienische Modedesignerin Alberta Ferretti folgte im Sommer 2014 mit einer weiteren Kollektion im Geiste der Künstlerin. Erstaunlich ist, dass seit der Öffnung von Kahlos Nachlass die Selbstinszenierung einer Frau die Mode inspiriert, die einerseits für Selbstbewusstsein und Schönheit steht, die aber andererseits auch mehrere Außen-seiterinnenphänomene verkörpert. Somit wird einmal mehr die Wendung der westlichen Mode hin zu einer Öffnung für neue, durch Andersartigkeit gekennzeichnete Darstellungen demonstriert.

5 Schlussbetrachtung

In dem Maße, in dem Künstlerinnen und Schriftstellerinnen das Terrain des Künstlerischen erobern, prägen sie auch den Habitus einer KünstlerInnenexistenz aus. Die Bedingungen dafür unterscheiden sich zumindest bis ins 20. Jahrhundert erheblich von denen ihrer Kollegen. Es war weitaus schwieriger für sie, eine auffällige künstlerische Selbstinszenierung mit entsprechender Kleidung zu entwickeln, denn eine solche Demonstration des KünstlerInnenseins entspricht einer Selbstermächtigung, die Frau-

en lange Zeit verwehrt wurde. Der Problematik, sich überhaupt auf dem Terrain des künstlerischen Schaffens behaupten und mit dem jeweils vorherrschenden, männlich geprägten Künstler-Ideal identifizieren zu können, begegneten sie unter anderem mit dem Tragen von Männerkleidern und leisteten damit auch einen Beitrag zur performativen Verschiebung von Geschlechterrollen. Eine weitergehende Ausdrucksform weiblicher Schaffenskraft und die damit verbundene, nicht in binären Kategorien fassbare Darbietung von Geschlechtsidentität lässt sich im Habitus Gertrude Steins entdecken, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bereits sehr selbstbewusst mit ihrer Position als Schriftstellerin umging und die damit beanspruchte Ermächtigung verkörperte und vorführte.

Die Untersuchung hat gezeigt, dass für die Schriftstellerinnen und Künstlerinnen das Verhältnis zu ihrer Kleidung von großer Bedeutung war, denn entscheidende Kämpfe um Identität und Selbstbehauptung wurden auf dem Schauplatz der vestimentären Gestaltung ausgetragen. Die Künstlerinnen demonstrierten individuelle Strategien der Aneignung und Präsentation, wie sich auch am Beispiel von Virginia Woolf deutlich erkennen lässt. Sie verkörperte eine gewisse Ambivalenz gegenüber der eigenen Selbstinszenierung und brachte ihre Zweifel daran verschiedentlich zum Ausdruck. Direkte Anspielungen auf ihre Kleidung und die in ihrem Werk formulierte Thematik fließender Geschlechtsidentitäten finden sich heute auf dem Feld der Mode, wo sich generell mehr und mehr Inszenierungen feministischen Selbstbewusstseins sowie Tendenzen zu Gender-Fluidity-Kollektionen beobachten lassen.

Die Appropriation der Tracht durch Frida Kahlo kann man durchaus als Manifestation einer individuellen KünstlerInnenuniform verstehen. Kahlos Kleidung verkürzend als ‚Markenzeichen‘ zu interpretieren, verfehlt die Tatsache, dass das Anknüpfen an regionale mexikanische Vorbilder vielfältige ästhetische und politische Motive aufwies. Da Kahlo bis heute eine Inspirationsquelle für ModedesignerInnen darstellt, obwohl und vermutlich gerade weil sie Momente verkörpert, die eigentlich aus der westlichen Mode ausgegrenzt worden waren, wird der Mode durch ihr Vorbild ein verdrängter Teil zurückerstattet. Die Mode kann sich auf diese Weise selbstkritisch mit der Diskriminierung weiblicher Schaffenskraft auseinandersetzen.

Wenn KünstlerInnenkleider die Mode inspirieren, kann man an diesem Umstand auch die Transformation von Kleidung zu Mode beobachten. Die Mode nimmt kurzfristig ein bestimmtes kulturelles Detail spielerisch auf, um einen Trend zu setzen oder zu unterstützen, und auch Elemente von KünstlerInnenkleidung werden in dieser Weise angeeignet, zumal sie aufgrund des individuell geprägten künstlerischen Habitus überraschende oder zukunftsweisende Gestaltungen implizieren können. Mode und habituelle künstlerische Selbstinszenierung haben zudem die Notwendigkeit einer besonderen Aufführungspraxis gemeinsam, wobei nochmals betont werden muss, dass die künstlerische Inszenierung auch die komplette Verweigerung von Selbstdarstellung umfassen kann, was für Praktiken der Mode keine Option darstellt. Die Künstlerinnen, deren Kleider in jüngster Zeit durch die Mode thematisiert wurden, haben einen ikonischen Status, und ihre wegweisende Selbststilisierung lässt sich an aktuelle Diskurse anschließen. Dies sind offensichtlich die Bedingungen für eine Akzeptanz seitens des Modesystems. Insofern gibt es auch noch keine direkte modische Bezugnahme auf die Kleider von GegenwartskünstlerInnen. Vielmehr lässt sich feststellen, dass bei nahem zeitlichen

Bezug zunächst massenmedial wirksame PopkünstlerInnen die Mode inspirieren. Ein Blick auf die Gegenwartskunst zeigt allerdings, dass die Thematik von Kleidung und künstlerischer Selbstinszenierung umgekehrt den Weg in die Werke der Künstlerinnen gefunden hat. Denken wir etwa an Cindy Sherman, die sich in den Posen und der Gestaltung von weiblichen Figuren kunsthistorischer Schlüsselwerke widerspiegelt und den künstlerischen Schaffensmythos thematisiert, an Rosemarie Trockel, die sich auf ihren Strickbildern und in Installationen mit traditionell weiblich konnotierten textilen Techniken auseinandersetzt, oder an Alba D'Urbano, die in der berühmten Performance „Il Sarto Immortale“ (1997) das Verhältnis von Haut und Kleid thematisiert. All diese Werke greifen die Thematik textiler Praktiken auf, und einige befassen sich explizit mit den Bedingungen habituelier Selbstgestaltung von Künstlerinnen, um deren große Bedeutung zu unterstreichen.

Literaturverzeichnis

- Aragon, Alba F. (2014). Uninhabited Dresses. Frida Kahlo, from Icon of Mexiko to Fashion Muse. *Fashion Theory*, 18(5), 517–550. <https://doi.org/10.2752/175174114X14042383562065>
- Bäurle, Margret & Braun, Luzia (1989). „Ich bin heiser in der Kehle meiner Keuschheit“. Über das Schreiben der Mystikerinnen. In Hiltrud Gnüg & Renate Möhrmann (Hrsg.), *Schreibende Frauen. Frauen, Literatur, Geschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (S. 1–15). Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Blumenberg, Hans (1996). „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In Hans Blumenberg, *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede* (S. 55–103). Stuttgart: Reclam.
- Bourdieu, Pierre (1974). *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Cartner-Morley, Jess (2016). *Burberry's seasonless clothes usher in fashion's stream-of-consciousness-era*. 19. September 2016. Zugriff am 20. Mai 2018 unter <https://www.theguardian.com/fashion/2016/sep/19/burberry-september-show-seasonless-clothes-fashion-stream-of-consciousness-era>.
- Chadwick, Whitney (1992). *Women, Art, and Society*. London: Thames and Hudson.
- Drühl, Sven (2005). Die individuelle Künstleruniform. In Gabriele Mentges & Birgit Richard (Hrsg.), *Schönheit der Uniformität* (S.114–136). Frankfurt/Main: Campus.
- D., S. (2005). Frida Kahlo. Ein Leben in Selbstbildnissen. *Summa Cultura*, 31. 5. August 2005. Zugriff am 30. Oktober 2017 unter www.summacultura.de/magazine/2005/31-05/frida-kahlo.
- Goebel, Anne (2017). Wahre Stilisten. *Süddeutsche Zeitung*. 12./13. August 2017, 55.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1982). Prometheus. In *Werke, Hamburger Ausgabe*, textkritisch durchges. und kommentiert von Wolfgang Trunz u. a., Bd. 1 (S. 44–46). München: dtv.
- Hassler, Katrin (2017). *Kunst und Gender. Zur Bedeutung von Geschlecht für die Einnahme von Spitzenpositionen im Kunstfeld*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839439906>
- Horx, Matthias; Huber, Jeannette; Steinle, Andreas & Wenzel, Eike (2007). *Zukunft machen. Wie Sie von Trends zu Business-Innovationen kommen*. Frankfurt/Main, New York: Campus.
- Krentcil, Faran (2016). *Inspired by Virginia Woolf, Burberry goes Gender Fluid for Fall*. 20. September 2016. Zugriff am 20. Mai 2018 unter <https://www.elle.com/fashion/news/a39384/burberry-fall-2016>.

- Lehnert, Gertrud (1997). *Wenn Frauen Männerkleider tragen*. München: dtv.
- Lehnert, Gertrud (2013). *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839421956>
- Lehnert, Gertrud & Weilandt, Maria (Hrsg.). (2016). *Ist Mode queer? Neue Perspektiven der Modeforschung*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839434901>
- Leutner, Petra (1999). Der vergessene Prometheus. Paradoxien der Präsenz bei Goethe. In Carola Romahn & Gerald Schipper-Hönicke (Hrsg.), *Das Paradoxe. Literatur zwischen Logik und Rhetorik* (S. 79–92). Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Mendes, Valerie & de la Haye, Amy (2010). *Fashion since 1900*. New Edition. London, New York: Thames & Hudson.
- Mentges, Gabriele (2015). Die Angst der Forscher vor der Mode oder das Dilemma der Modeforschung im deutschsprachigen Raum. In Gudrun M. König, Gabriele Mentges & Michael R. Müller (Hrsg.), *Die Wissenschaften der Mode* (S. 27–47). Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839422007-002>
- Nicoidski, Clarisse (1999). *Die großen Malerinnen. Weibliche Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- O. A. (2017). *Why it Matters that Theresa May Wore a Frida-Kahlo-Bracelet during her Conference Speech*. 4. Oktober 2017. Zugriff am 30. Oktober 2017 unter <https://www.telegraph.co.uk/women/politics/matters-theresa-may-wore-frida-kahlo-bracelet-conference-speech>.
- Petrarca, Emilia (2018). *3 Gender-Neutral Designers are Nominated for Fashion's Biggest Prize*. 15. März 2018. Zugriff am 15. März 2018 unter <https://www.thecut.com/2018/03/lvmh-prize-finalists-gender-neutral-designers.html>.
- Potter, Sally (1992). *Orlando*. Spielfilm. 1 Stunde 43 Minuten, Großbritannien, Hauptdarstellerin Tilda Swinton.
- Prignitz-Poda, Helga (2017). *Frida Kahlo – Verschollene, zerstörte und kaum gezeigte Bilder*. München, London, New York: Prestel.
- Riehl, Lisa (2017). *Michael Kors zeigt Selbstbewusstsein und Sinnlichkeit*. 16. Februar 2017. Zugriff am 30. Oktober 2017 unter <https://www.elle.de/michael-kors-fashion-week-new-york-2017>.
- Riviere, Joan (1994). Weiblichkeit als Maskerade. In Liliane Weissberg (Hrsg.), *Weiblichkeit als Maskerade* (S. 34–47). Frankfurt/Main: Fischer.
- Scholz, Jana (2016). Drag-Performenzen? Geschlechterbinarität und geschlechtliche Hybridität von Warhol bis Gucci. In Gertrud Lehnert & Maria Weilandt (Hrsg.), *Ist Mode queer? Neue Perspektiven der Modeforschung* (S. 168–180). Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839434901-012>
- Schor, Naomi (1994). Weiblicher Fetischismus: Der Fall George Sand. In Liliane Weissberg (Hrsg.), *Weiblichkeit als Maskerade* (S. 217–230). Frankfurt/Main: Fischer.
- Seel, Martin (2001). Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In Josef Früchtl & Jörg Zimmermann (Hrsg.), *Ästhetik der Inszenierung* (S. 48–62). Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Simmel, Georg (1995). Philosophie der Mode. In Georg Simmel, *Philosophie der Mode. Die Religion. Kant und Goethe. Schopenhauer und Nietzsche*. Ramstedt, Otthein (Hrsg.), *Gesammelte Werke* Bd. 10 (S. 7–37). Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Slater, Lydia (2016). *Burberry celebrates its September collection and the influence of Virginia Woolf's 'Orlando' with Harper's Bazaar*. 27. September 2016. Zugriff am 20. Mai 2018 unter <https://www.harpersbazaar.com/uk/fashion/fashion-news/news/a38081/burberry-september-collection-harpers-bazaar-event>.
- Stein, Gertrude (1996). *Autobiographie von Alice B. Toklas*. Zürich: Arche.
- Vinken, Barbara (2013). *Angezogen. Das Geheimnis der Mode*. Stuttgart: Klett Cotta.
- Wagner, Nike (1984). Mütter, Männer, Maskeraden. George Sands „Lelia“. In George Sand, *Lélia* (S. 236–289). Frankfurt/Main: Insel.

- Wenn (2016). *Inspiration von Virginia Woolf: Christopher Bailey: Burberry-Kampagne im Retro-Look*. 17. September 2016. Zugriff am 20. Mai 2018 unter <https://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.inspiration-von-virginia-woolf-christopher-bailey-burberry-kampagne-im-retro-look.77170fdb-d8f3-4700-9417-5b2833a55f3f.html>.
- Wolf, Christa (1983). *Kassandra*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand.
- Woolf, Virginia (1983). *Orlando. Eine Biographie*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Woolf, Virginia (1992). *Ein eigenes Zimmer* (2. Aufl.). Leipzig: Reclam.
- Wysocki, Gisela von (1980). *Die Fröste der Freiheit*. Frankfurt/Main: Syndikat.
- Wysocki, Gisela von (1980). *Weiblichkeit und Modernität. Über Virginia Woolf*. Frankfurt/Main, Paris: Qumran.

Zur Person

Petra Leutner, Prof. Dr., Literaturwissenschaftlerin und Professorin für Modetheorie und Ästhetik, Akademie Mode und Design Hamburg. Arbeitsschwerpunkte: Ästhetik, Mode und Kultur, Ästhetizismus, Alltagskultur, Absolute Poesie, Wahrnehmungstheorie, Zeichentheorie.
Kontakt: Akademie Mode und Design, Alte Rabenstraße 1, 20148 Hamburg
E-Mail: petra.leutner@amdnet.de