

REGARDS CROISÉS •

Deutsch-französisches Journal zur Kunstgeschichte und Ästhetik
Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique

MO

Dossier:

DE

N°6, 2016



Regards croisés, No.6, 2016

MODE

Sommaire / Inhalt

4 I. Éditorial / Editorial

II. Dossier MODE

Barbara Vinken

- 12 Modedämmerung?
18 Crépuscule de la mode ?

Jean-Pierre Lethullier

- 24 Mode et vêtement dans la recherche des historiens modernistes français (depuis les années 1980)
32 Mode und Kleidung in der französischen Forschung zur Frühen Neuzeit (ab den 1980er-Jahren)

Philipp Zitzlsperger

- 41 Zur Bildwürdigkeit der Halskrause. Kleidung und Insignie bei Rubens und in der flämischen Malerei
52 De la dignité picturale de la fraise. Habit et insignes chez Rubens et les peintres flamands

Damien Delille

- 61 Entre art et industrie : la réforme de la mode au passage du XX^e siècle
72 Zwischen Kunst und Industrie: Die Reform der Mode an der Wende zum 20. Jahrhundert

Änne Söll

- 85 Der Schwarze Anzug: Verlust und Restauration autoritativer Männlichkeit im Männerporträt der Neuen Sachlichkeit
97 Le costume noir : perte et restauration d'une virilité symbole d'autorité dans le portrait d'homme de la Nouvelle Objectivité

Maude Bass-Krueger et Sophie Kurkdjian

- 106 « Je t'aime, moi non plus » — Compte-rendu du colloque « Échanges Franco-Allemands dans la Mode », Paris, 6-7 octobre et Berlin, 10-11 octobre 2016

III. Lectures croisées de l'actualité (recensions françaises et allemandes) / Aktuelle deutsch-französische Lektüre und Rezensionen

118 **Emilie Hammen**

Mitchell Oakley Smith et Alison Kubler, *Mode ist Kunst. Eine kreative Liaison*, Munich : Prestel, 2013, 320 pages

Rainer Wenrich (dir.), *Die Medialität der Mode, Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft*, Bielefeld : Transcript, 2015, 414 pages

- 122 **Gabriele Mentges**
Sylvie Lécailier (Hg.), *Anatomie d'une collection. Photographies d'Eric Poitevin*, Ausst.-Kat., Paris, Palais Galliera, Paris: Paris Musées, Éditions de la Ville de Paris, 2016, 220 Seiten
- 125 **Julie Ramos**
Gertrud Lehnert, *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld : Transcript, 2015, 200 pages
- 129 **Slaven Waelti**
Frédérique Aït-Touati, *Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science moderne*, Paris: Gallimard, 2011, 224 Seiten

Frédérique Aït-Touati und Stephen Gaukroger, *Le Monde en images. Voir, représenter, savoir, de Descartes à Leibniz*, Paris: Classiques Garnier, 2015, 128 Seiten
- 133 **Marlen Schneider**
Joseph Baillio und Xavier Salmon (Hg.), *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, Ausst.-Kat., Paris, Grand Palais, Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2015, 383 Seiten
- 136 **Bettina Brandt**
Christian Joschke, *Les yeux de la nation – Photographie amateur et société dans l'Allemagne de Guillaume II (1888-1914)*, Dijon: Les presses du réel, 2013, 435 Seiten
- 140 **Thomas Reinhardt**
Jean-Louis Georget, Hélène Ivanoff et Richard Kuba (éds.), *Kulturkreise – Leo Frobenius und seine Zeit / Cercles culturels – Leo Frobenius et son temps*, Berlin : Reimer Verlag, 2016, 390 pages

Karl-Heinz Kohl, Richard Kuba, Hélène Ivanoff (éds.), *Kunst der Vorzeit : Felsbilder aus der Sammlung Frobenius*, cat. exp., Berlin, Martin-Gropius-Bau, Munich : Prestel, 2016, 272 pages

Karl-Heinz Kohl, Richard Kuba, Hélène Ivanoff et Benedikt Burkard (éds.), *Kunst der Vorzeit. Texte zu den Felsbildern der Sammlung Frobenius*, Francfort-sur-le-Main : Frobenius Institut, 2016, 120 pages
- 146 **Boris Roman Gibhardt**
Clément Dessy, *Les écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015, 282 Seiten
- 149 **Anna Hantelmann**
Angelika Affentranger-Kirchrath (Hg.), *Villa flora. Les temps enchantés*, Ausst.-Kat., Paris, Musée Marmottan Monet, Paris: Éditions Hazan, 2015, 175 Seiten
- 153 **Catherine Wermester**
Wolfgang Ruppert (éd.), *Künstler im Nationalsozialismus, Die »Deutsche Kunst«, die Kunstpolitik und die Berliner Hochschule*, Cologne : Böhlau Verlag, 2015, 372 pages
- 156 **Regine Strätling**
Marie-Laure Bernadac, Denis Hollier et Agnès de La Beaumelle, *Leiris & Co. Picasso, Masson, Miró, Giacometti, Lam, Bacon ...*, Ausst.-Kat., Metz, Centre Pompidou, Paris und Metz: Gallimard und Centre Pompidou Metz, 2015, 400 Seiten
- IV. Projets croisés**
- 160 **Photographie documentaire et croquis d'« architectures » agro-industrielles franco-allemandes – Chercher à « agir là où l'art n'est pas »**
Entretien avec Laurent Bellec et Mathieu Le Barzic
- 171 **Mentions légales / Impressum**

Face au problème de la délimitation de chaque discipline universitaire, le phénomène de la mode pose plus que tout autre la question de savoir de quelle discipline de recherche il relève à proprement parler. Jusqu'à un passé très récent, la mode n'était estimée comme digne de la recherche universitaire qu'à certaines conditions bien précises et elle était volontiers évincée de l'histoire de l'art, pour être étudiée plutôt par l'histoire socio-économique, la sociologie ou bien les arts appliqués, comme le design. La science littéraire se cantonnait quant à elle souvent à une critique et une analyse thématique du vêtement tel qu'on peut le « décrire ». Si l'on se place du point de vue de l'histoire de la connaissance, c'est l'esthétique classique qui a agi par effet d'écho sur cette marginalisation de la mode dans ces disciplines. L'esthétique classique n'a certes pas méconnu, au XVIII^e siècle par exemple, le fait que la mode thématise la corporalité, la subjectivité, la société et surtout l'expérience du temps et de l'histoire autrement que les arts et qu'elle doive être précisément pour cela abordée comme le pendant de ceux-ci. Prendre en considération la mode pour éclairer le concept du beau demeurerait toutefois problématique, dans la mesure où elle n'était pas contrainte à la revendication d'une intemporalité du beau. C'est Charles Baudelaire qui dans son essai *Le Peintre de la vie moderne* trouva le premier une solution à ce dilemme en forgeant l'expression de beauté éphémère des modes : elles seraient elles aussi classiques par leur addition et leur histoire, qui pointent un mouvement de progression de la culture tout à fait spécifique à la mode. Mais cela ne changea absolument rien au caractère apatride de la mode du point de vue académique, bien au contraire. Jusqu'à ce jour, la mode ne semble avoir en effet rien perdu de sa capacité à déranger les discours établis. Par ailleurs, on constate que les théories décisives en psychologie de la mode, telles par exemple celles de Georg Simmel et Thorstein Veblen, en raison de leur valeur d'essais d'interprétation désormais historiques, ne sont exploitables qu'à certaines conditions par le discours actuel portant sur la visualité et la matérialité de la mode. Que ce soit au sein des débats les plus récents concernant « l'entrelacement » des phénomènes et des espaces culturels, ou bien dans le cadre de la théorie de l'acteur-réseau proposant une nouvelle différenciation du sujet et de l'objet, ou encore, pour finir, dans les réflexions sur la performativité des images du corps, la recherche sur les pratiques vestimentaires jouera sans doute à l'avenir un rôle clé. Car la mode nous donne une leçon de remise en question du désir d'identité dont est porteur la modernité (Barbara Vinken), tout comme la recherche sur la mode traverse de manière productive la répartition traditionnelle des disciplines.

Se dressent toutefois de sérieux obstacles. Lorsque la mode est abordée comme partie prenante de l'histoire de l'art, du style et du textile, on remarque que la recherche se restreint souvent au contexte national, et cela de manière plus prégnante que quand

c'est l'« art majeur » qui est en jeu. De plus, comme elle est conçue de manière « spécifique » et souvent dans le seul cadre de la présentation muséologique d'œuvres textiles, la séparation de la recherche sur la mode d'avec les autres sciences humaines n'est pas sans poser problème. En effet, l'intérêt d'insérer la question de la mode dans les débats théoriques actuels pourrait précisément résider dans une vaste comparaison, menée du point de vue de la science de l'art et de la culture, sur la modernité et la pré-modernité, eu égard à la mode, au style, à la consommation et à la culture populaire. Et des phénomènes tels la symbolique du vêtement et de la mode en images (artistiques) ne semblent pas moins importants pour la « recherche sur la mode » au sens étroit, que ne l'est pour l'histoire de l'art la question de la relation, au sein de l'image, à l'objet matériel qu'est le vêtement. De telles mises en relation sont considérées aujourd'hui comme très productives. Mais tout cela manque de mise en connexion et d'élargissement, puisqu'il n'est pas possible de désigner pour ce faire un lieu correspondant à une discipline attirée, et ce problème se pose précisément dans le cadre franco-allemand.

La revue *Regards croisés* a déjà pris à bras le corps ce problème d'une discussion sur l'actualité de la recherche sur la mode, lors du débat achevant la journée d'étude de présentation de la revue ayant eu lieu à Berlin en juin 2016. Nous avons pour cela fait dialoguer la spécialiste de littérature qu'est Barbara Vinken et le philosophe Denis Thouard. Avec le dossier de ce numéro, nous poursuivons cette initiative. Les contributions au présent numéro prennent en compte le fait que la mode, loin d'être un phénomène marginal du savoir, joue au contraire le rôle de médiatrice entre des traditions épistémiques jusque là plus ou moins séparées et qui, ailleurs, ne peuvent pas être ainsi mises en rapport.

C'est en ce sens que Barbara Vinken prend la mode, idole du XIX^e siècle, comme point de départ et considère dans son essai que, d'une part la société a fétichisé l'habillement féminin, tandis que de l'autre, elle l'a diabolisé, dans un élan de révolte contre la mode perçue comme culte de la réification. La mode échappe toutefois jusqu'à aujourd'hui à son abolition au profit d'une « vraie » émancipation et d'une « vraie » identité, parce qu'avant tout, l'histoire de la mode démasque précisément le fétichisme de l'authenticité et met en scène les masques de la mode en tant que tels, point sur lequel Barbara Vinken offre un aperçu éclairant, de la modernité jusqu'à la période qui nous est contemporaine. En contre-point, Jean-Pierre Lethuillier offre une perspective historiographique forte sur la recherche française tournée vers la mode. Pour ce faire, il pèse les avantages et les inconvénients des concepts qui la marquent, tels ceux difficilement traduisibles d'« apparence » et de « paraître », c'est-à-dire d'une apparition mise en scène, entre les exigences d'une histoire du social et celles propres aux *cultural studies*. Jean-Pierre Lethuillier se concentre particulièrement sur la mode avant la modernité, mode à partir de laquelle pourraient être tirés des éléments d'interprétation systématiques importants. Philipp Zitzlsperger en fournit quant à lui un bon exemple, en cherchant dans son essai portant sur le cas de la peinture flamande baroque la valeur picturale du vêtement. La présentation du vêtement dans l'image serait l'expression d'une réflexion visuelle sur la signification sociale de l'habillement. Mais une telle réflexion devrait toujours impliquer un savoir de l'image. Le caractère symbolique

voir p. 18

voir p. 24

voir p. 52

de l'habillement pourrait ainsi être transposé de l'artiste jusque dans l'image du vêtement représenté. Pour médiatiser la fonction distinctive de l'habillement dans l'image, Philipp Zitzlsperger propose d'un point de vue méthodologique une « histoire vestimentaire de l'art » qu'il esquisse d'ailleurs de manière exemplaire. Dans une contribution se plaçant au niveau de l'histoire des débats et des idées, Damien Delille situe ensuite la mode française, du Second Empire jusqu'à la première Guerre Mondiale, entre art, artisanat et industrie. Damien Delille mesure en cela les intérêts divers en présence dans le domaine des *arts décoratifs* : d'une part pour une institution aussi centrale pour la mode que l'*Union centrale des arts décoratifs*, de l'autre pour les producteurs de la confection en série, et enfin pour le créateur parisien de la mode tout comme pour l'initiateur d'une nouvelle réforme vestimentaire. Il est remarquable que la mode apparaisse ici comme un champ où divers modes argumentatifs, entre modernisme et nationalisme, émancipation et artisanat se conditionnent les uns les autres. Dans la dernière contribution, un de ces aspects se trouve abordé de manière exemplaire. Änne Söll jette un regard approfondi sur l'histoire de la représentation du costume noir. Elle montre que le rôle de passeur qu'a la mode entre les corps, les genres et le monde social, a pour corollaire la pertinence du phénomène de l'habillement dans l'image pour l'histoire de l'art et de la mode. Änne Söll prend pour exemple les démonstrations vestimentaires des portraits d'hommes de la Nouvelle Objectivité, qui abordent la masculinité sous le signe d'une crise. En examinant les œuvres d'Otto Dix, Christian Schad et Max Beckmann, l'auteure montre comment l'habit noir permet la « reconquête » des valeurs comme la souveraineté et l'identité masculine au début du XX^e siècle.

Le dossier rassemble en cela des études qui peuvent être tenues pour représentatives de la recherche actuelle en Allemagne et en France sur les domaines cités. Leur traduction rend accessibles les positions respectives de chaque pays voisin. À la fin de notre dossier, les historiennes françaises de la mode que sont Maude Bass-Krueger et Sophie Kurkdjian offrent quant à elles un panorama élargi sur la recherche franco-allemande actuelle relative aux aspects présentés par les autres contributeurs, grâce à leur compte-rendu du colloque *Regards croisés franco-allemands sur la mode*, qui s'est tenu en octobre 2016 à Paris et Berlin.

En plus du dossier, ce numéro de *Regards croisés* contient également, comme à son habitude, un « projet croisé » : il s'agit d'un entretien avec le photographe Laurent Bellec et l'architecte Mathieu Le Barzic. Leur projet photographique, jalon de l'histoire industrielle franco-allemande, propose en tant que projet artistique bi-national d'établir des connexions intéressantes entre l'histoire franco-allemande de l'architecture et de la photographie la plus récente. Pour conclure le présent numéro, un grand nombre de recensions fait écho aux publications, thèmes et débats actuels qui traversent la recherche franco-allemande, et cette rubrique vient encore mettre l'accent sur les nouvelles parutions relatives à la mode. Nous remercions chaleureusement tous les auteur(e)s de ce numéro ainsi que les traductrices Nicola Denis et Florence Rougerie. Nous tenons enfin à remercier les institutions pour leur soutien financier et logistique. Nous exprimons donc toute notre gratitude à l'Université Humboldt de Berlin, à l'HiCSA de l'Université Paris 1 et au Centre allemand d'histoire de l'art.

Im akademischen Fächerdiskurs wirft die Mode wie kaum ein anderes Phänomen die Frage auf, zu welcher Disziplin ihre Erforschung ›eigentlich‹ gehört. Bis in die jüngste Vergangenheit hinein galt Mode nur bedingt als universitätswürdig und wurde gerade aus der Kunstgeschichte gern in die Wirtschafts- und Sozialgeschichte, in die Soziologie oder die anwendungs- und designorientierten Bereiche ausgelagert. Die Literaturwissenschaft wiederum beschränkte sich oft auf eine thematische Kritik und Analyse der ›geschriebenen‹ Kleidung. Wissensgeschichtlich wirkt in der Marginalität der Mode in diesen Disziplinen auch der Nachhall der klassischen Ästhetik nach. Diese hatte zwar, etwa im 18. Jahrhundert, keineswegs verkannt, dass Mode Körperlichkeit, Subjektivität, Gesellschaft und nicht zuletzt die Erfahrung von Zeit und Geschichte anders thematisiert als die Künste und gerade deshalb mit diesen in enger Verbindung zu sehen ist. Doch wurde eine Berücksichtigung der Mode für den Begriff des Schönen insofern in Frage gestellt, als deren Unverbindlichkeit den überzeitlichen Anspruch an Schönheit suspendiert hätte. Eine Lösung für das Dilemma fand bekanntlich erst Charles Baudelaire in seinem Essay *Le Peintre de la vie moderne* mit seiner Formel von der ephemeren Schönheit der Moden, die in ihrer Summe und Geschichte auch klassisch schön seien, weil sie ein der Mode ganz eigenes Fortschrittsstreben der Kultur indizieren. Dies änderte freilich nichts an der akademischen Heimatlosigkeit der Mode, im Gegenteil. Das diskursstörende Moment scheint die Mode bis heute nicht verloren zu haben. Zugleich wird deutlich, dass prägende Theorien zur Mode-Psychologie, etwa seit Georg Simmel und Thorstein Veblen, als mittlerweile historische Deutungsversuche nur noch bedingt anwendungsfähig sind für das heutige Sprechen über die Visualität und Materialität von Mode. Im Zuge jüngerer Debatten zur ›Verflechtung‹ kultureller Phänomene und Räume, ferner zur Subjekt und Objekt neu ausdifferenzierenden Akteur-Netzwerk-Theorie und schließlich zur Performativität von Körperbildern wird der Erforschung vestimentärer Praktiken möglicherweise bald eine Schlüsselrolle zukommen. Denn die Mode ist eine Lektion, das Identitätsbegehren der Moderne zu hinterfragen (Barbara Vinken), ganz wie auch ihre Erforschung den tradierten Fächerdiskurs produktiv durchkreuzt.

Dennoch gibt es große Hürden. Gerade für die Mode als Teil der Kunst-, Stil- und Textilgeschichte ist zu beobachten, dass ihre Erforschung oft in einem nationalen Kontext verbleibt, und zwar stärker, als dies für die vermeintliche ›Hochkunst‹ gilt. Nicht unproblematisch ist ferner die Absetzung einer ›eigentlichen‹, oft textilmuseologisch konzipierten Mode-Forschung vom Rest der Geisteswissenschaften. Denn Anschlussmöglichkeiten von Mode und aktuellen theoretischen Debatten dürften gerade in einer übergreifenden, für die Moderne und Vormoderne etwa Mode, Stil,

Konsum und Populärkultur engführenden, kunst- und kulturwissenschaftlichen Komparatistik liegen. Und Phänomene wie die Symbolik von Kleidung und Mode im (künstlerischen) Bild scheinen nicht weniger wichtig für die ›Mode-Forschung‹ im engeren Sinn als es die Frage des vestimentär-materiellen Objektbezugs im Bild für die Kunstgeschichte ist. Solche Relationierungen werden heute längst in sehr produktiver Weise vorgenommen. Doch fehlt es, da es hierfür kaum eine Adresse in Form einer einzigen Disziplin geben kann, an Vernetzung und Verbreitung, gerade auch im deutsch-französischen Kontext. Die *Regards croisés* haben dieses Problem bereits zum Anlass genommen, um bei der Abschlussdiskussion des zweiten Symposiums in Berlin im Juli 2016 die Aktualität der Modeforschung zu diskutieren. Dafür brachten wir die Literaturwissenschaftlerin Barbara Vinken und den Philosophen Denis Thouard in ein Gespräch. Mit dem Dossier dieser Ausgabe setzen wir diese Initiative fort. Die hier vorliegenden Beiträge tragen der Tatsache Rechnung, dass die Mode, statt Randphänomen der Wissenschaften zu sein, vielmehr Vermittlerin bislang noch mehr oder weniger getrennter epistemischer Traditionen ist, die anders nicht in ein Verhältnis gebracht werden können.

- siehe S. 18 In diesem Sinn nimmt Barbara Vinken die Mode als Idol des 19. Jahrhunderts zum Ausgangspunkt und zeigt in ihrem Beitrag, dass die Gesellschaft die Einkleidung der Frau einerseits fetischisiert hat, während andererseits, im Zuge eines Aufbegehrens gegen den selbstverhängten Fetischcharakter, Mode als Götzenkult der Verdinglichung diabolisiert wurde. Einer Abschaffung zugunsten ›wahrer‹ Emanzipation und Identität entgehe die Mode aber bis heute nicht zuletzt deshalb, weil die Mode-Geschichte den Authentizitätsfetischismus gerade entlarvt und die Maske der Moden als solche inszeniert, worauf Barbara Vinken mit erhellenden *Aperçus*
- siehe S. 32 zur Mode von der Moderne bis zur Gegenwart hinweist. Im Anschluss daran widmet sich Jean-Pierre Lethuillier aus einer stärker wissenschaftshistorischen Perspektive der Geschichte der kunsthistorischen Mode-Forschung in Frankreich. Dabei wägt er die Vor- und Nachteile der sie prägenden Begriffe wie die – kaum übersetzbaren – Konzepte der »*apparence*« und des »*paraître*«, also des inszenierten Erscheinens, zwischen den Desideraten der Sozialgeschichte und der *cultural studies* ab. Jean-Pierre Lethuillier hebt dabei besonders die Erforschung der vormodernen Mode hervor, aus der wichtige systematische Erklärungsansätze hervorgegangen seien.
- siehe S. 41 Ein prägnantes Beispiel hierfür liefert Philipp Zitzlsperger, der in seinem Beitrag die Bildwürdigkeit des Vestimentären am Beispiel flämischer Barockmalerei untersucht. Die Darstellung von Kleidung im Bild sei Ausdruck einer visuellen Reflexion über die gesellschaftliche Bedeutung von Kleidung. Für diese Reflexion sei aber immer auch ein Wissen des Bildes in Anschlag zu bringen. Der symbolische Charakter von Kleidung könne vom Künstler auf die im Bild dargestellte Kleidung übertragen werden. Um die distinktive Funktion der Kleidung im Bild zu ermitteln, schlägt Philipp Zitzlsperger methodologisch eine ›vestimentäre Kunstgeschichte‹ vor, die er exemplarisch skizziert. In einem diskurs- und ideengeschichtlich orientierten Beitrag verortet anschließend Damien Delille die französische Mode vom Zweiten Kaiserreich bis zum Ersten Weltkrieg zwischen Kunst, Kunsthandwerk und Industrie. Damien

Delille lotet dabei die verschiedenen Interessen einer für die *arts décoratifs* und damit auch die Mode zentralen Institution wie der *Union centrale des arts décoratifs* auf der einen, den Produzenten der Serien-Konfektion auf der anderen und schließlich der Pariser Modeschöpfer sowie der Wortführer der Reformkleidbewegung aus. Entsprechend erscheint die Mode hier als ein Feld, auf dem sich diverse Argumentationsmuster zwischen Modernismus und Nationalismus, zwischen Emanzipation und Handwerk eng bedingen. Exemplarisch kommt einer dieser Aspekte im letzten Beitrag zur Sprache. Anne Söll wirft einen vertieften Blick auf die Bildgeschichte des schwarzen Anzugs. Sie zeigt mit der Vermittlerrolle der Mode zwischen Körper, Geschlecht und sozialer Welt zugleich die Relevanz, die das Phänomen der Kleidung im Bild auch für die Kunst- und Modegeschichte hat. Als Beispiel dienen Anne Söll die vestimentären Argumentationen in den Männerporträts der Neuen Sachlichkeit, die Männlichkeit im Zeichen einer Krise verhandeln. Mit Blick auf Werke von Otto Dix, Christian Schad und Max Beckmann stellt die Autorin vor, wie im frühen 20. Jahrhundert mit dem schwarzen Anzug Werte wie Souveränität und männliche Identität ›zurückgewonnen‹ werden sollten. siehe S. 85

Das Dossier versammelt damit Studien, die exemplarisch für die aktuelle Forschung auf den genannten Gebieten in Deutschland und Frankreich stehen können und macht durch Übersetzung der Beiträge diese Positionen im jeweiligen Nachbarland leichter zugänglich. Am Ende unseres Dossiers eröffnen die französischen Modehistorikerinnen Maude Bass-Krueger und Sophie Kurkdjian mit einem Bericht der Tagung *Regards croisés franco-allemands dans la mode*, die im Oktober 2016 in Paris und Berlin stattfand, einen erweiterten Rundblick in die aktuelle deutsch-französische Forschung zu den vorgestellten Aspekten. siehe S. 106

Neben dem Dossier enthält auch diese Ausgabe von *Regards croisés* wie immer ein *Projet croisé*: ein Gespräch mit dem Fotografen Laurent Bellec und dem Architekten Mathieu Le Barzic. Deren fotografisches Projekt zur deutsch-französischen Industriegeschichte schlägt als aktuelles binationales Kunstprojekt aufschlussreiche Verbindungen zwischen deutscher und französischer Architektur- wie auch jüngerer Fotografiegeschichte vor. In einer Vielzahl von Rezensionen kommen schließlich auch in der vorliegenden Ausgabe aktuelle Publikationen, Themen und Debatten der Forschung in Deutschland und Frankreich zur Sprache, wobei auch in dieser Rubrik ein thematischer Schwerpunkt auf Neuerscheinungen zur Mode liegt. siehe S. 160
ab S. 118

Sehr herzlich danken wir allen Autorinnen und Autoren dieser Ausgabe wie auch den Übersetzerinnen Nicola Denis und Florence Rougerie. Zu guter Letzt möchten wir uns bei den Institutionen bedanken, ohne deren finanzielle und logistische Unterstützung diese Ausgabe nicht möglich wäre: bei der Humboldt-Universität zu Berlin, dem HiCSA der Universität Paris 1 und dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Paris.



Chapitre/Kapitel II

Dossier:

MODE

Modedämmerung?

Mit dem Beginn der Moderne um die Französische Revolution herum ist man nicht müde geworden, den Untergang der Mode zu prognostizieren. Eine Modedämmerung wurde allenthalben von Friedrich Nietzsche und Thorstein Veblen über Adolf Loos bis zu Simone de Beauvoir und Pierre Bourdieu vorausgesagt, ja herbeigesehnt: in einer Republik gleicher und freier Bürgerinnen und Bürger hat die Mode schlicht keinen Platz. Sie ist ein Anachronismus, den es auf dem Weg in eine emanzipiertere, selbstbestimmtere, demokratischere Zukunft hinter sich zu lassen gilt. Was sollte mit der Mode verschwinden, was durch ihr Verschwinden endlich wahr werden?

Kritiker und Bewunderer der Mode sind sich im Wesentlichen darin einig, dass die Mode, in meinen Worten gesagt, in der westlichen Moderne einen orientalischen Fremdkörper darstellt. Sie ist Symptom für alles, was im Westen schief liegt: Die Mode, die nur Sklaven und Tyrannen, aber keine freien Subjekte kennt, ist als das Andere der Moderne ein allmächtiger Götze. Sie ist das Weibisch-Manieristische, das wiederandrängende Barbarisch-Dekadente, das Tyrannisch-Beliebige. Mode macht die Frauen zu Sklaven und die Männer zu Sklaven der durch die Mode kunstvoll hergerichteten, bezaubernden Frauen. Im *Maler des modernen Lebens* (1863) verschreibt sich Baudelaire diesem Eroskult und bringt das idolatrische Moment auf den Punkt: »idole, elle doit se dorer pour être adorée« – »Die Frau [...] sie soll bezaubern; ein Götzenbild, muß sie sich vergolden, um Anbetung zu wecken.«¹ Als Idol, als Priersterin, als Statue wird die Frau zum kunstreich hergestellten Götzenbild, das aus der Ordnung des bloß Menschlich-Natürlichen dank menschlicher Schöpferkraft herausfällt und die Anbetung der geblendeten Sterblichen erfährt. Des hier von Baudelaire besungenen ›Götzendienstes‹ versuchte jede neue Reformwelle streng und entschieden Herr zu werden.

Mit der Moderne werden Mode und Weiblichkeit oder genauer Weibischkeit synonym. Mode ist nicht Selbstbestimmung, sondern Verdinglichung: Thorstein Veblen beschreibt die Frauen als *mobilia*, die die Kreditpotenz des Haushaltes ausstellen.² Mode ist nicht Freiheit, sondern Unterwerfung. Nirgends wird diese Leibeigenschaft offensichtlicher als in der ›zweiten Haut‹, der Kleidung: in den *livrées* der Diener, der Soutane der Priester, im Korsett der Frauen. Als Unterworfenen, wie Eigentum oder Sklaven tatsächlich mit den Insignien der Herrschaft bis ins Fleisch markiert, werden die Körper von Frauen, Dienern und Priestern ihrer Bewegungsfreiheit beraubt, dem Zwang unterjocht.

Im Herzen der Moderne geht es zu wie bei den primitiven Wilden. Der Industriekapitän, der seine aufgetakelte Frau auf der 5th Avenue paradiert, benimmt sich genauso wie der Kwakiutlhäuptling, der die aus dem Kampf mitgebrachten Trophäen

im Triumphzug herumführt. Wie Marx mit dem Begriff des Warenfetischismus die mystischen, ganz unaufgeklärten Mucken der Ware zu fassen sucht, beschreibt Veblen mit dem Begriff der *conspicuous consumption* das Herz des modernen Kapitalismus als eine wilde, barbarische, unzivilisierte Praxis, bestimmt von Verdinglichung und Fetischismus.³ Die versklavende Barbarei der Mode, die den Anderen tyrannisch darauf reduziert, in seinem gezeichneten Fleisch nichts als die Abzeichen seiner Leibeigenschaft zu tragen, gerinnt bei Veblen zum orientalischen Bild schlechthin: den eingeschnürten Füßen der vornehmen Chinesinnen.

Als Fetisch par excellence werden Frauen als Superdildos ausgeführt. Der Begriff des Fetischismus, mit dem die ›zivilisierten‹ Völker sich von den ›Wilden‹ in den Kolonien, ihrem bizarren Aberglauben und ihrer Zauberei als so aufgeklärt vernünftig wie rechtgläubig absetzten, ist dann auch nie weit, wenn es um Modeanalysen geht. Die Mode wird als eine fremde Arabeske, als ein orientalisches-tyrannisch Weibliches oder auch als barbarischer Zierrat im Herzen eines rationalen, aufgeklärten, selbstbestimmten und selbstbewussten, kurz menschlich/männlichen Westens gesehen. Mode wird als Idolatrie, Götzendienst und Irrglaube analysiert. Sie ist Idolatrie eines verdinglichten Weiblichen, dem Männer wie Frauen erliegen: *Dior, j'adore*. Sie ist Idolatrie der *griffe*, des Namens des Designers, dessen falsches, symbolisches Kapital in einem gefallenem Geniekult versilbert wird: Verblendung, Verkennung, kurz, fauler Zauber.⁴

Gegen diese Arabeske, gegen diese orientalische Kolonie, gegen all das Modische schlechthin steht in diesem Diskurs der Anzug, das Standardkleid des brüderlich gleichen Bürgers. Das Lob des Anzugs hat Friedrich Nietzsche am schönsten gesungen.⁵ Erfolgreich modern ist Mode dann, wenn sie folgenden paradoxen Sprechakt an den Mann bringt, den ich so paraphrasiere: ›Ich habe Wichtigeres zu tun, Größeres zu leisten, als mich ausgerechnet durch die äußerlichste aller Äußerlichkeiten hervorzutun: meine Kleider. Es geht um meinen Geist, nicht um mein Fleisch, um Sinn, nicht um Sinnlichkeit, um meine inneren Werte, nicht um den leeren Schein bloßer Äußerlichkeiten.‹ Erfolgreich, kann man auch sagen, ist Mode dann, wenn sie mit allem Modischen kurzen Prozess macht. Und das ist mit dem Anzug erreicht, gelungener Inbegriff einer Ästhetik der Moderne. In dieser Perspektive wird der Anzug als selbstständige, klassisch-zeitlose Formfindung gesehen, die keinerlei Caprice, keinerlei Extremen unterliegt: »form follows function.« Er hat nichts Hybrides, Manieristisches und macht deshalb Wechsel und Veränderung unnötig. Im Anzug hat sich die Mode selbst überwunden; erfolgreich inszeniert der Anzug mit der Gleichheit aller den demokratischen Körper der Republik.

Diese selbstständige, souveräne, zeitgemäße Formfindung ist der weiblichen Mode nicht gelungen. Hellsichtig hebt Nietzsche im Gegensatz zur formerfindenden, formgebenden, vereinheitlichenden Durchgeistigung der Männermode das Historische der Frauenmode, ihren Exotismus und Anachronismus, ihren universalen Eklektizismus hervor. Frauenmode wird ihm zur Verkleidung, zu einem Jahrmarkt der Eitelkeiten. Sie ist ein orientalisches Gemisch aus zweiter Hand, das einzig die Erregung der Sinnlichkeit, oder, wie Nietzsche sagt, die »Inszenierung des schönen

Fleisches«⁶ im Auge hat. Deshalb borgt sie von den Kulturen, die noch nicht vergeistigt reformiert sind und modern nie waren. Weibliche Mode zitiert die höfischen Kulturen, die orientalischen Anderen des zeitgenössischen Europas – Kurzformel hierfür ist Spanien – und die orientalische Antike: Türken und Altgriechen. Geborgt, aufgewärmt ist sie als manieristisches Potpourri die Antithese zu allem Modernen.

Der Modekritik geht es in bester aufklärerischer Tradition um einen Ausgang des Menschen und insbesondere der Frauen aus ihrer selbstverschuldeten Unmündigkeit. Simone de Beauvoir hat dieses Unmündige der Frau in der Mode, ihre perverse Selbstentfremdung, an der sie den größten Gefallen findet, am härtesten gefasst: »Wenn sie ihre Sendung als sexuelles Objekt akzeptiert hat, schmückt sie sich gern«.⁷ An die Stelle von Verdinglichung und Entfremdung zum Sexobjekt oder/und Statussymbol soll auch bei den Frauen ein selbstbewußtes, selbstbestimmtes und selbstbeherrschtes Subjekt treten.

Obszön grotesk, anachronistisch unreformierbar, hoffnungslos zurückgeblieben findet Adolf Loos um 1900 die weibliche Mode und bezeichnet sie als ein »größliches Kapitel der Kulturgeschichte«.⁸ Sie verstößt gegen sämtliche ästhetischen Prinzipien der Moderne, wie sie Loos als Wegbereiter der Neuen Sachlichkeit definiert. Rein ornamental, ist sie nicht weniger als ein ästhetisches Verbrechen. So schamlos wie skrupellos appelliert sie, gnadenlos schwanzfixiert, an das Tier im Mann. Aber das ist, Kulturkrankheit, eben leider nicht mehr gesund, sondern pervers. Sonst wären alle Menschen nackt. Schuld an all diesem moralischen wie ästhetischen Elend ist, folgt man Loos, die Geschlechterordnung der Moderne; ohne Recht auf freie Arbeit ist die Frau verdammt, Geschöpf der Wollust des Mannes zu sein. Ihr einziges Mittel im Kampf der Geschlechter ist die ›Liebe‹, deren Grund die Begierde ist.

Ohne den Mann, durch den sie ganz bestimmt wird, ist die Frau nichts. Solange Frauen nicht mit Männern konkurrieren können, sondern um Männer konkurrieren müssen, solange sind alle Versuche, die Frauenkleider nach den modernen Kunstprinzipien zu reformieren, zum Scheitern verurteilt. Ist der Motor der Männerkleidung die Distinktion, die sich paradox gerade dadurch auszeichnet, dass man sich den Anderen vollkommen angleicht, dann wird Frauenkleidung durch die wechselnden sexuellen Vorlieben der Männer bestimmt. Nach dem Masochismus die Pädophilie: von der Domina zur Kindfrau.

Wie Veblen sieht Loos das Los der Frau darin, nicht selbstbestimmtes Subjekt, sondern fremdbestimmt-unterworfen Dienerin zu sein. Als feudales Relikt ist sie wie alle Diener – die Priester als Diener des Herrn, die Könige als erste Diener des Staates und die zum Gehorsam verpflichteten Soldaten – gehüllt in Gold, Samt und Seide, geschmückt mit Bändern, Federn und durch Farben stigmatisiert. Den Weg in die Moderne, den die Männer schon lange als freie Subjekte gegangen sind, kann sie erst gehen, wenn auch sie die Kleidung als Ornament abgelegt hat. Erst dann hat sie eine Chance, mehr als passiv reizendes Schmuckstück zu sein, das sich der Mann ans Revers heftet. Erst wenn Frauen sich nicht mehr als Sexobjekte auf dem Heiratsmarkt anbieten müssen, sondern den Arbeitsmarkt als produktive, selbstbestimmte Subjekte betreten können, hat die Frauenmode eine Chance, endlich modern zu

werden. Bis dahin ist es noch ein weiter Weg, auch wenn die Radfahlerin, zwar noch berockt, aber immerhin fußfrei, die Richtung weist, die Loos mit lyrischer Intensität und der von den Reformern bevorzugten Kleinschreibung beschwört.

Zu einer Modedämmerung ist es nicht gekommen. Nie war das Interesse an Designern, ihrer Geschichte, ihrer ästhetischen Entwicklung so groß wie heute. Nicht nur die Museen, auch die Universität hat sich der Mode geöffnet. Sie spielt sowohl in der Soziologie als auch in der Ästhetik eine nicht mehr zu unterschätzende Rolle. Das Wissen über die Mode ist groß, das Interesse an ihr überwältigend und man kann dank einer ausbeuterischen Globalisierung sogar von einer Demokratisierung und Vermassung der Mode in den reichen Ländern sprechen. Sie mag sich selbst kannibalisieren, würde dann aber nicht verdämmern, sondern an einem Übererfolg zugrunde gehen.

Heißt das, dass unsere Gesellschaften einem orientalischen Götzenkult frönen, dass wir bis zum Hals in Entfremdung, Verdinglichung, Fetischismus, kurz, in Tyrannei stecken geblieben sind? Dass wir nicht nur nie modern waren, sondern nie modern geworden sind? Eher, denke ich, erteilt uns die Geschichte der Mode eine Lektion in Sachen *récit* der Moderne.

Die Mode ist einer Moderne, die sich teleologisch so eigensinnig wie fortschrittlich in Richtung Selbstbestimmung und -befreiung entwickelt, ein Widerlager geblieben. Das Identitätsbegehren, das die Moderne kennzeichnet – endlich ganz man selbst zu sein, identisch mit seinem Geschlecht – entlarvt die Mode als Illusion. Seit der Moderne tut die Mode als ein Kommentar in Kleidern über Kleider nichts anderes, als zum einen zu zeigen, dass das selbstbestimmte bewusste, authentische Subjekt keineswegs autonom, sondern Ergebnis von komplexen Zeichenoperationen ist, die es selbst nicht steuern kann, sondern denen es – als Subjekt – im wahrsten Sinne des Wortes unterliegt. Das Ins-Spiel-Bringen anderer Identitäten, der eigenen Identität als der eines anderen, ist für die Mode seit der Moderne konstitutiv. Benjamin zitiert zu diesem Befund die raffinierte Diagnose Egon Friedells aus dem Jahr 1931: »Der Modetypus ist die *grande dame*, die die Kokotte spielt.«⁹

Das heißt gerade nicht, dass die Mode eine Maske ist, die die einzigartige Authentizität eines Individuums vor den Augen der Welt verbirgt, sondern dass sie vielmehr die einzigartige Authentizität als Allerweltsmaske entlarvt. An wenigen Systemen lässt sich dieses performative Moment der Identität, aber auch seine Verrückung so gut zeigen, wie in der Mode. Nicht nur aus der Konstruktion von Identität, sondern aus deren Verschiebung und Verrückung zieht die Mode ihren Reiz. Das ist auch ein Reiz der Neuheit – etablierte Erwartungshorizonte werden nur aufgerufen, um durchbrochen zu werden. Es ist aber auch der stärker zersetzende Reiz der Entauthentifizierung, der Zersetzung von Identität, der spielerische Reiz, die Maske, die man *volens volens* trägt, als solche zu inszenieren und vorzuführen.

Modeschöpfer wie Modeträger verkennen dabei vermutlich grundsätzlich, was sie tun, ja müssen es vielleicht verkennen, um es tun zu können. Werfen wir einen kurzen Blick in die Modegeschichte. Coco Chanel, bekanntlich angetreten, um die natürliche Frau befreit von den Zurichtungen der Weiblichkeit bequem anzuziehen,

zog sie im Namen des anderen Geschlechtes und eines anderen Alters, als *garçonne* nämlich, als Junge an. Die *high society* hüllte sie mit der *marinière* und den weiten Leinenhosen in die Kleider der armen Leute, die zu See arbeiten – in die Kleider einer anderen Klasse. Vor allem aber bestückte sie die Frauen mit den Attributen vermöglicher Männer: das berühmte Chanelkostüm aus oft sehr farbiger Boucléwolle, mit goldenen Knöpfen und aufgesteppten Lietzen macht natürlich massive Anleihen bei den Militäruniformen – letztes Relikt in einem jetzt für die Männer grau gedeckt gewordenen Zeitalter, wo die Männer noch Farbe bekennen und im Pomp und Prunk ganzer Männlichkeit paradieren durften.

Ähnlich fetischisiert, würde ich meinen, die Mode die Frau nicht; sie enthüllt vielmehr in einer Art Hyperfetischisierung den Fetisch Weiblichkeit. Denn auch die *femme-femme* Diors im New Look mit Wespentaille, die nur durch ein eingearbeitetes Korsett zu erreichen war, und runden Hüften und einem etwas fülligeren Busen, trat ja keinesfalls als natürliche Blumenfrau in Szene, sondern überzeichnete im Rückgang auf die *Belle Époque* Weiblichkeit und machte sie für alle sichtbar zu einer kunstvollen künstlichen Inszenierung.

Die Maison Martin Margiela versetzte Frauen in die Lage, durch die Schneiderkunst hergestellte und idealisierte Weiblichkeit als einen Fremdkörper auf ihrem tatsächlichen Körper spazieren zu führen. Abstrakt minimalistisch inszeniert Margiela die Rückseite der modernen Subjektnorm: die Verdinglichung der zur Ware entfremdeten Weiblichkeit. Die Entfremdung des modernen Menschen, seine Verdinglichung, kommentierte er witzig dadurch, dass er einen Trench aus Möbelementen, Armlehnen etwa, herstellte. Auch dies ist keine Verdinglichung durch Mode, sondern eine witzige Inszenierung von Verdinglichung durch und in der Mode.

Kurz, die Mode verdinglicht nicht und entfremdet nicht (nur); sie weist diese Prozesse, sie bringt sie auf die Bühne, sie inszeniert sie – ein eminent ästhetisches Verfahren. Was sie aber vor allem als Illusion auf den Arm nimmt, ist nicht nur Fetischismus und Verdinglichung, sondern das Dogma der Moderne eines authentischen, autonomen, ganz unverstellten, mit sich und seinem Geschlecht identischen Subjektes, wie es uns der Anzug vorgaukelt. Diese Entlarvung des Authentizitätsfetischismus geschah in der Moderne am Körper der Frau; seit einigen Jahren nun ist die Mode dabei, diese Dekonstruktion von authentischer Identität versuchsweise am Körper des Mannes nicht weniger witzig ins Werk zu setzen. Gute Aussichten. Von Modedämmerung jedenfalls keine Spur.

- 1 Charles Baudelaire, »Lobrede auf das Schminken« [1863], in: idem, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 5, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1989, S. 247–251, S. 249.
- 2 Thorstein Veblen, *Theorie der feinen Leute: Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen* [1899], aus dem Amerikanischen von Suzanne Heintz und Peter von Haselberg, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1958, S. 137.
- 3 Ibid.
- 4 Vgl. Pierre Bourdieu und Yvette Delsaut, »Die neuen Kleider der Bourgeoisie«, übers. von Eva Moldenhauer, in: *Kursbuch* 42, 1975, S. 172–182.
- 5 Friedrich Nietzsche, »Menschliches, Allzumenschliches II [1878]«, in: idem, *Werke in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta, Bd. 1, München: Hansa, 1954, S. 961–964 (= Fragment 215).
- 6 Ibid., hier: S. 962.
- 7 Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* [1949], übers. von Uli Aumüller und Grete Osterwald, Hamburg: Rowohlt Verlag, 1992, S. 253.
- 8 Adolf Loos, »Damenmode« [1898], in: idem, *Ins Leere gesprochen (1897–1900)*, Berlin: Herold, 1962, S. 157.
- 9 Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Band III, München: Beck, 1931, S. 203, exzerpiert von: Walter Benjamin, *Das PassagenWerk*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983, S. 125.

Barbara Vinken, traduit par Florence Rougerie

Crépuscule de la mode ?

Depuis le début de l'époque moderne au tournant de la Révolution française, l'on n'a eu de cesse de prédire le déclin de la mode. De Friedrich Nietzsche à Thorstein Veblen, en passant par Adolf Loos jusqu'à Simone de Beauvoir et Pierre Bourdieu, tous ont annoncé son crépuscule, s'ils ne l'appelèrent pas de leurs vœux, car enfin, la mode n'a purement et simplement pas sa place dans une République où règne l'égalité entre citoyens et citoyennes libres. Elle est un anachronisme que l'on se doit de laisser derrière soi une fois engagé sur le chemin de l'émancipation, de l'autodétermination, de la démocratie. Mais qu'est-ce qui était voué à disparaître avec la mode elle-même, quelle vérité devait enfin advenir grâce à sa disparition ?

Ses critiques comme ses admirateurs s'accordent pour l'essentiel à dire que la mode, en le reformulant avec mes mots, représente un corps étranger oriental dans la modernité occidentale. Elle est le symptôme de tout ce qui dysfonctionne en Occident : la mode, qui ne connaît qu'esclaves et tyrans mais aucun sujet libre, s'impose en tant qu'antithèse du moderne comme une idole puissante. Elle incarne l'efféminement maniéré, la barbarie décadente en retour de veine, l'arbitraire de la tyrannie. La mode fait des femmes ses esclaves et asservit les hommes au travers des femmes qu'elle fait apparaître sous leurs yeux, ensorcelantes et parées d'atours. Dans *Le peintre de la vie moderne* (1863), Baudelaire souscrit pleinement à ce culte de l'Eros et retient ce moment d'idolâtrie portée à son paroxysme dans la formule : « idole, elle doit se dorner pour être adorée ». ¹ Tout à la fois icône, prêtresse, statue, la femme se voit élevée au rang d'idole fabriquée avec art ; la puissance démiurgique de l'homme la tire de l'ordre de ce qui est simplement humain et naturel, afin qu'elle reçoive l'adoration des mortels, aveuglés par tant de splendeur. Chaque nouvelle vague de réforme tenta depuis de s'emparer de culte idolâtre ici célébré par Baudelaire pour le maîtriser fermement.

À l'époque moderne, la mode devient synonyme de féminité, ou plus exactement d'efféminement. La mode n'est pas symbole d'auto-détermination, mais de réification : Thorstein Veblen décrit les femmes comme des *mobilia*, qui manifestent la crédibilité (au sens de solvabilité) du foyer aux yeux de tous. ² La mode n'est pas liberté, mais soumission.

Ce servage n'est nulle part ailleurs rendu aussi manifeste que par cette « seconde peau » du vêtement : celle de la livrée des serviteurs, de la soutane des prêtres, du corset des femmes. De même que l'on imprime littéralement la marque de propriété ou le sceau de la domination jusque dans la chair des esclaves, les corps des femmes, des laquais, des prêtres sont en tant que serfs, privés de leur liberté de mouvement et mis sous le joug de la contrainte.

Au cœur de l'époque moderne, on se comporte comme des sauvages primitifs. Le capitaine d'industrie qui parade au bras de sa femme outrageusement habillée sur la 5^e avenue, ne se comporte guère différemment du chef des Indiens Kwakiutl, qui cacarole en exhibant fièrement les trophées rapportés du champ de bataille. De même que Marx tente de saisir les aspects mystiques, complètement irrationnels du mercantilisme avec le concept de « fétichisme de la marchandise », Veblen décrit par celui de *conspicuous consumption* le cœur du capitalisme moderne comme une pratique « sauvage, barbare, non civilisée », dictée par la réification et le fétichisme.³ La barbarie asservissante de la mode, qui réduit l'autre de manière tyrannique à ne porter dans sa chair marquée au fer rouge que les seuls signes de son servage, se cristallise chez Veblen dans l'imagerie orientale dans sa plus pure tradition : les pieds bandés des Chinoises de la bonne société.

Fétiches par excellence, les femmes sont exhibées tels des godemichés géants. Le concept de fétichisme, à l'aide duquel les peuples dits civilisés se définissent comme rationnels, éclairés et orthodoxes en se démarquant des « sauvages » dans leurs colonies, de leurs superstitions bizarres et de leurs rites magiques, n'est d'ailleurs jamais bien loin, lorsqu'il est question de proposer une analyse de la mode. Celle-ci est perçue comme une arabesque exotique, comme une fioriture efféminée, d'essence orientale et d'obédience tyrannique, si ce n'est comme une ornementation barbare, au cœur d'un occident rationnel, éclairé, autonome et sûr de soi, bref humain/masculin. La mode est analysée comme une idolâtrie, une adoration et une superstition. Elle est idolâtrie d'un féminin réifié, auquel hommes et femmes succombent : « Dior, j'adore ». Elle est idolâtrie de la griffe, du nom du créateur, dont le capital symbolique factice se pare des ornements d'un culte du génie éculé : aveuglement, illusion totale, bref, de la poudre aux yeux.⁴

Dans le discours qui s'élève contre cette arabesque, contre cette colonisation orientale, contre tout ce qui relève de la mode en soi, se niche le costume, l'uniforme du citoyen égal à ses frères. Friedrich Nietzsche a sans doute été le chantre le plus fervent du costume.⁵ La mode parvient à être moderne lorsqu'elle lorsqu'elle devient chez l'homme un paradoxal acte de langage (*Sprechakt*) que je restituerais ainsi : « J'ai mieux à faire, de plus grandes choses à réaliser que de me mettre en avant justement par le signe extérieur le plus extérieur qui soit, à savoir mes vêtements. Ce qui importe c'est mon esprit, et non ma chair, le sens et non la sensualité, les valeurs que je porte en moi et non la coquille vide de ma simple apparence extérieure. » On peut aussi dire que la mode atteint son but, lorsqu'elle liquide tout ce qui tient à la mode. But atteint avec le costume, incarnation réussie d'une esthétique moderne. De ce point de vue, le costume est perçu comme l'invention d'une forme autonome, classique et intemporelle, qui n'est soumise à aucun caprice, à aucun extrême : « *form follows function*. » Il n'a rien d'hybride, de maniériste et rend de ce fait tout changement, toute transformation inutile. Dans le costume, la mode se dépasse elle-même ; le costume met en scène avec brio le corps démocratique de la République en postulant l'égalité de tous.

La mode féminine en revanche n'a pas su produire l'équivalent de cette forme autonome, souveraine, actuelle. Par opposition à la spiritualisation qui gagne de part en part la mode masculine, créatrice et productrice de formes, aux vertus unificatrices,

Nietzsche souligne avec beaucoup de clairvoyance le côté historiciste de la mode féminine, son exotisme et son anachronisme, son éclectisme universel. La mode féminine lui apparaît comme un travestissement, une foire aux vanités. Elle n'est qu'un mélange oriental de seconde main, qui n'a en ligne de mire que l'excitation des sens, ou comme l'écrit Nietzsche, « la mise en scène de la belle chair ». ⁶ C'est pourquoi elle emprunte aux cultures qui ne sont pas encore réformées sur un plan spirituel et n'ont encore jamais été modernes. La mode féminine cite les cultures de cour, les altérités orientales de l'Europe contemporaine – dont l'Espagne fournit un condensé – ainsi que l'Antiquité orientale : celle des Turcs et des Grecs. Mode d'emprunt, accommodée, ce pot-pourri maniériste est l'antithèse de toute modernité.

La critique de la mode, dans la plus pure tradition humaniste, a pour objectif la sortie de l'être humain, et en particulier des femmes, de leur mise en minorité volontaire. Simone de Beauvoir a formulé sans fard cette subordination de la femme dans la mode, cette auto-aliénation perverse, à laquelle elle prend le plus grand plaisir qui soit : « Si elle a accepté sa mission comme objet sexuel, alors elle se pare volontiers ». ⁷ Cette réification et cette aliénation en objet sexuel et/ou symbole de réussite sociale devraient céder le pas à un sujet affirmé, autonome et maître de soi, également chez les femmes.

Vers 1900, Adolf Loos juge la mode féminine grotesque jusqu'à l'obscénité, rétive à toute réforme de manière anachronique, bloquée à un stade arriéré, sans espoir d'amélioration : il la désigne même comme un « chapitre affreux de l'histoire culturelle ». ⁸ Elle va à l'encontre de tous les principes esthétiques de la modernité tels que Loos les définit en précurseur de la Nouvelle Objectivité. Pur ornement, elle n'est rien moins qu'un crime esthétique. Elle en appellerait toute honte bue et sans le moindre scrupule à l'animal en l'homme, impitoyablement fixée qu'elle serait sur le phallus. Et cette maladie culturelle ne relève malheureusement plus seulement du domaine de la santé, mais plutôt de celui de la perversité. Sans quoi tous les hommes iraient nus. La faute de toute cette misère morale et esthétique en reviendrait, si l'on suit le raisonnement de Loos, à la hiérarchie des sexes de la modernité ; privée du droit de travailler librement, la femme serait condamnée à n'être qu'une créature dévolue à la volupté de l'homme. Sa seule arme dans la lutte des sexes est l'« amour », dont la motivation réelle serait le désir.

Sans l'homme, qui la définit entièrement, la femme n'est rien. Tant que les femmes, ne pouvant faire concurrence aux hommes, doivent se faire concurrence entre elles pour leur plaisir, toutes les tentatives de réformer les vêtements féminins en vertu des principes artistiques modernes sont condamnées à l'échec. Si le moteur de l'habillement masculin est la distinction, qui de manière paradoxale se distingue précisément par le fait que l'on devient complètement identique à l'autre, le vêtement féminin est quant à lui déterminé par les préférences sexuelles changeantes des hommes. Après le masochisme la pédophilie : à la dominatrice succède la femme enfant.

De même que Veblen, Loos voit le destin de la femme comme celui de n'être pas un sujet autonome, mais d'être asservie au désir de l'autre. Relique de l'ordre féodal, elle est à l'instar de tous les serviteurs – qu'ils soient prêtres au service de Dieu, rois

premiers serviteurs de l'État, ou soldats soumis au devoir d'obéissance – drapée d'or, de velours et de soie, parée de rubans, ornée de plumes et de couleurs et ainsi stigmatisée. La femme ne pourra s'engager sur le chemin de la modernité que les hommes ont déjà parcouru depuis longtemps en tant que sujets libres qu'à la seule condition qu'elle renonce au vêtement comme ornement. Alors seulement elle aura une chance d'être plus qu'un simple bijou qui séduit de manière passive l'homme qui l'épingle au revers de son veston. Ce n'est que lorsque les femmes n'auront plus à se proposer comme objets sexuels sur le marché du mariage, mais qu'elles pourront entrer sur le marché du travail en tant que sujets productifs et autonomes que la mode féminine aura enfin une chance de devenir moderne. Il reste un long chemin à parcourir jusque-là, même si la cycliste encore en robe, mais tout de même libre du mouvement de ses pieds ouvre la voie que Loos appelle de ses vœux avec une intensité lyrique certaine, en empruntant la graphie en minuscules préférée par les réformateurs.

Le crépuscule de la mode annoncé n'est pas advenu. Jamais l'intérêt témoigné pour les designers, leur évolution esthétique n'ont été aussi grands qu'aujourd'hui. Non seulement les musées, mais l'université elle aussi se sont ouverts à la mode. Elle joue désormais un rôle indéniable, tant en sociologie qu'en esthétique. La connaissance de la mode est vaste, l'intérêt qu'on lui porte est énorme et en raison d'une mondialisation dévorante, on peut même parler d'une démocratisation et d'une massification de la mode dans les pays riches. Quand bien même elle se cannibaliserait elle-même, elle ne s'en éteindrait pas pour autant, mais se dissoudrait en raison de son succès démesuré.

Cela signifie-t-il que nos sociétés sacrifient au culte oriental des idoles, que nous sommes restés enlisés jusqu'au cou dans l'aliénation, la réification, le fétichisme, bref dans la tyrannie ? Que nous n'avons non seulement jamais été modernes, mais que nous ne le sommes jamais devenus ? Je pense plutôt que l'histoire de la mode nous donne une leçon en matière de récit de la modernité.

La mode est restée un pilier de la modernité, qui se développe de manière téléologique, tout aussi obstinée que progressiste, en direction de l'autonomie et de la libération de soi. Ce désir d'identité qui caractérise la modernité – l'aspiration à être enfin complètement soi, en adéquation avec son sexe – la mode le dénonce comme une illusion. Depuis la modernité, la mode, glose en habits sur le vêtement ne fait rien d'autre que de montrer que le sujet autonome, conscient, authentique n'est pas le moins du monde autonome, mais qu'il est le résultat d'opérations complexes, qu'il ne peut pas conduire lui-même, mais qu'il subit en tant que sujet, dans le sens propre du mot. Le fait que d'autres identités soient impliquées, que sa propre identité soit définie comme celle d'un autre, est devenu constitutif de la mode depuis l'époque moderne. Benjamin cite à ce propos le diagnostic raffiné d'Egon Friedell qui écrit en 1931 : « Le genre et la mode, c'est la "grande dame" qui joue à la cocotte ».⁹

Cela ne signifie précisément pas que la mode est un masque qui cache l'authenticité unique d'un individu aux yeux du monde, mais qu'elle dévoile bien plus l'unicité de l'authentique comme un masque universel. Peu de systèmes se prêtent aussi bien que la mode à mettre en lumière ce moment performatif de l'identité, tout comme

son déplacement. La mode tire en effet son charme non seulement de la construction de l'identité, mais aussi de son obsolescence et son déplacement. Le fait que des horizons d'attente établis ne soient convoqués que pour être dépassés crée aussi l'attrait de la nouveauté. S'y ajoute le charme plus subversif de la dés-authentification, de la décomposition de l'identité, le charme ludique de mettre en scène le masque que l'on porte *volens volens* et d'en faire la monstration en tant que tel.

Ce faisant, les créateurs de mode, tout comme les porteurs de mode méconnaissent sans doute fondamentalement ce qu'ils font, et peut-être même doivent-ils le méconnaître pour pouvoir le faire. Jetons un bref coup d'œil sur l'histoire de la mode. Coco Chanel, connue pour être pionnière en matière de libération de la femme naturelle des artifices de la féminité pour la vêtir confortablement, l'habilla au nom d'un autre sexe et d'un autre âge en *garçonne*, en jeune homme donc. Elle vêtit la *high society* de la marinière et des pantalons larges en lin des pauvres gens qui travaillent en mer, des vêtements d'une autre classe. Mais avant tout, elle équipa les femmes des attributs d'hommes aisés : le fameux costume Chanel d'une laine bouclette souvent très colorée, aux boutons dorés et aux bords gansés emprunte bien sûr largement aux uniformes militaires – dernière relique d'un temps à présent révolu, où les hommes, aujourd'hui pris dans une ère dominée par le gris, avaient encore le droit d'afficher la couleur et de parader en grande pompe et en toute virilité.

De même, la mode ne fétichise pas selon moi la femme elle-même ; elle révèle bien plus dans une sorte d'hyper fétichisation le fétiche de la féminité. Car même la femme-femme de Dior en New Look à la taille de guêpe, qui ne peut être atteinte qu'au moyen d'un corset intégré au vêtement, aux hanches arrondies et à la gorge un peu trop généreuse ne se présentait pas le moins du monde comme une femme-fleur naturelle, mais reprenait de manière hyperbolique la féminité de la Belle Époque et la rendait visible aux yeux de tous dans une mise en scène artistiquement artificielle.

La Maison Martin Margiela permettait aux femmes de faire l'expérience d'une féminité idéalisée, produit de l'art de la coupe, qu'elles promèneraient sur leur propre corps, tel un corps étranger. Margiela mettait en scène de manière abstraite et minimaliste l'envers de la norme subjective moderne, à savoir la réification d'une féminité altérée en marchandise. Il délivrait un commentaire non dénué d'humour sur cette aliénation de l'homme moderne, sa réification, en fabriquant un trench à partir d'éléments de mobilier, comme des accoudoirs par exemple. Cela ne revient pas pour autant à une réification par la mode, mais à une mise en scène pleine d'esprit de la réification dans et par la mode.

En un mot, la mode ne réifie ni n'aliène (du moins pas seulement) ; elle montre ces processus, elle les met en lumière, elle les met en scène – dans un procédé éminemment esthétique. Mais ce qu'elle dénonce avant tout comme illusion, ce n'est pas seulement le fétichisme et la réification, mais le dogme de la modernité d'un sujet authentique, autonome, tout à fait brut, identique à lui-même et à son sexe, comme la fable du costume voudrait nous le faire croire. C'est à l'endroit du corps féminin qu'est dévoilé à l'époque moderne ce fétichisme de l'authenticité. Depuis quelques années, la mode est en train d'essayer d'appliquer ce processus de déconstruction de l'identité

authentique au corps masculin, et elle le fait avec non moins d'humour. Voilà une perspective réjouissante. De crépuscule de la mode en tout cas, nul signe annonciateur.

- 1 Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, Paris : Éditions du Sandre, 1863, p. 43.
- 2 Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir* [1899], trad. de Louis Evrard, préface de Raymond Aron, Paris : Gallimard, 1970.
- 3 *Ibid.*
- 4 Pierre Bourdieu, Yvette Delsaut, « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, Vol. 1, n° 1, 1975, p. 7-36.
- 5 Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres II*, Fragment 215, trad. de l'allemand par Robert Rovini, Paris : Gallimard, 1968, p. 107.
- 6 *Ibid.*
- 7 Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* [1949], trad. de Uli Aumüller et Grete Osterwald, Hamburg : Rowohlt Verlag, 1992, p. 253.
- 8 Adolf Loos, *Paroles dans le Vide (1897-1900)*, trad. de l'allemand par Cornelius Heim, Paris : Editions Champ Libre, 1979, p. 111-117, ici p. 111.
- 9 Cité par Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris : Les Éditions du Cerf, 1989, p. 100.

Mode et vêtement dans la recherche des historiens modernistes français (depuis les années 1980)

Lorsqu'il s'agit de pratiques vestimentaires, il est difficile de dégager l'autonomie d'une période « moderne », commencée à la Renaissance et finissant avec la Révolution. L'histoire du vêtement, en effet, ne s'inscrit pas simplement dans des cadres chronologiques définis en dehors de tout rapport à la culture matérielle, et dont on discute par ailleurs la pertinence. La difficulté s'accroît aujourd'hui parce que les historiens regardent plus volontiers au-delà des frontières académiques, et parfois au-delà de leur discipline, ce qui offre la possibilité de mutualiser concepts et propositions méthodologiques. L'exercice n'est pas pour autant dénué de sens, chaque période proposant des contextes spécifiques. Ainsi le Moyen Âge et l'époque moderne s'opposent-ils à la contemporanéité, caractérisée par une liberté vestimentaire proclamée qui n'existait pas antérieurement : il y a bien un « Ancien Régime vestimentaire ». À l'amont, la complexification du vêtement crée des frontières avec le Moyen Âge mais, reconnaissons-le, celles-ci sont moins nettes qu'avec la période suivante. Les sources disponibles contribuent aussi à créer des lignes de partage. Il y a d'abord un fait massif : les musées français conservent peu de vêtements antérieurs au XVIII^e siècle ou à la fin du XVII^e. Pour les périodes plus anciennes, le défaut est presque complet.¹ Quant aux sources manuscrites, les comptabilités princières l'emportant sur les inventaires après décès pour la première modernité, les problèmes méthodologiques posés pour la Renaissance ont autant à voir avec ceux qui sont offerts aux historiens du Moyen Âge, qui travaillent aussi sur ces archives, qu'à ceux des siècles ultérieurs.

D'une manière générale, l'histoire récente de la recherche sur les pratiques vestimentaires et sur les modes a commencé dans les années 1980. Un mot qui est aussi un concept a alors fait fortune : « apparences ». C'est de cet intérêt particulier qu'on peut marquer la renaissance, pour ne pas dire la refondation, de l'histoire du vêtement. Le terme apparaît dans les livres de Philippe Perrot (notamment *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie* en 1981) et triomphe définitivement dans celui de Daniel Roche, *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVII^e-XVIII^e siècle* en 1989.² Cette « culture des apparences » caractérise la société d'Ancien Régime : elle est fondée sur l'inégalité des statuts que le vêtement doit respecter et marquer. Au même moment ou presque, Nicole Pellegrin articule elle aussi pratiques vestimentaires et usages sociaux, d'abord en 1989 dans *Les vêtements de la Liberté*, puis en 1993 dans un article au titre significatif : « Le vêtement comme fait social total ».³ À cette date on peut considérer que la rupture avec l'histoire traditionnelle du costume, historicisante,

refermée sur elle-même, est consommée et qu'une autre voie est ouverte. La multiplication des travaux engagés à partir de la fin des années 1980 le signifie sans ambages.

Si le concept d'apparences a été fécond, des partis pris et des questionnements différents ont ensuite diversifié les travaux sur l'histoire moderne. C'est cette diversité dont on essaiera de rendre compte ici en évoquant successivement les approches conceptuelles et celles qui s'intéressent aux relations à la matérialité du vêtement.

1. VÊTEMENT, APPARENCES, PARAÎTRE

Le concept d'« apparences » a durablement transformé le champ de recherche en faisant passer du seul registre du vêtement à l'ensemble des apprêts donnés au corps, aux bruits et aux odeurs, à la gestuelle. Au-delà de cette mutation, le concept et son usage français sont originaux. « Apparences », au pluriel,⁴ est difficile à traduire dans d'autres langues, dans lesquelles il connote généralement la superficialité, la fausseté du caractère, s'inscrivant plus facilement dans le registre moral que dans celui de la culture matérielle, fondamental pour Roche. Ce dernier a inscrit le concept dans une triple ambition. Il place d'abord l'histoire du vêtement dans le champ des faits techniques et matériels : grâce aux inventaires après décès, il ouvre les armoires et compte les objets textiles ; il se soucie des conditions professionnelles de ceux qui les fabriquent. Il entend ensuite, suivant en cela Roland Barthes et Fernand Braudel,⁵ rompre avec l'histoire historicisante du costume et réinsérer le vêtement dans les problématiques de l'histoire économique. Il l'inscrit enfin dans une histoire sociale et culturelle des normes et de la mise en scène des jeux de pouvoir.

La complexité du concept vient aussi des gauchissements qu'il a subis. En effet, les travaux menés depuis les années 1990 ne sont pas toujours partis des mêmes prémisses. Travaillant sur la société parisienne du XVIII^e siècle, Roche y distinguait des domestiques, des salariés, une bourgeoisie, etc. Il décryptait les codes de l'apparence vestimentaire dans une société qui proclame à la fois la distinction des états et sa nécessaire lisibilité, mais qui, au même moment, est travaillée par les évolutions liées à l'usage croissant du coton et des cotonnades brouillant cette lisibilité. La pratique française des *Cultural Studies* propose une approche différente : méfiante, c'est le moins qu'on puisse dire, envers toute forme de catégorisation sociale, elle préfère les analyses sur des individus – au sens de *persona* – ou des petits groupes. Ce faisant, elle doit faire fond sur ceux qui ont laissé des archives derrière eux et se rapproche ainsi des élites, des milieux courtois ou princiers. Toute l'approche française est d'ailleurs marquée par les structures sociopolitiques de l'Ancien Régime, où la cour a joué un rôle essentiel.

L'accent a dès lors aussi été mis sur une autre dimension des apparences : elles sont, comme l'écrit très justement Isabelle Paresys, « une forme de communication non verbale » et, par-là, relèvent des « cultures visuelles », autre nouveau centre d'intérêt de la démarche historique.⁶ Le concept d'apparences sert alors efficacement une histoire des normes, une histoire culturelle du ou des pouvoirs. Les rituels des conseils de ville, des cours de justice, et bien entendu de la cour elle-même ont été passés au crible ; les genres de vie de l'aristocratie ont été scrutés. Dans le panel des sources, l'image

est venue soutenir l'archive mais le recours au vêtement concret comme source de sa propre histoire demeure rare.

Le corps, ses ornements, les manières de mouvoir et de mettre en scène ce corps, ont également été sollicités par cette histoire culturelle renouvelée. La refondation de l'enquête sur le vêtement est d'ailleurs contemporaine des travaux qui, après Michel Foucault et Norbert Elias, font du corps leur sujet principal, au premier rang desquels ceux de Georges Vigarello.⁷ Mais ils ne traitent pas du vêtement à proprement parler et lorsqu'ils le font, c'est toujours à distance. Il y a certes eu des emprunts entre ces deux branches de la recherche, dans la mesure où les mises en scène évoquées ne concernent que des corps habillés, voire parés et surinvestis de signes, comme peut l'être celui du monarque au moment des grandes liturgies royales. Les silhouettes sont reconstruites, accusant la différence entre les genres, les tailles grandies, les corps redressés, etc. Il faut donc connaître les garde-robes qui permettent ces mises en scène. Isabelle Paresys a livré, dans cette perspective, plusieurs études sur le vêtement de cour au XVI^e siècle, la dernière en date étant « Corps, apparences vestimentaires et identités en France à la Renaissance », article donné à la revue *Apparence(s)* en 2012.⁸ La plupart du temps cependant, sauf quelques remarques sur les corsets et le maintien du corps, seule la face visible du vêtement est prise en considération sans interroger le rapport intime du vêtement au corps. Au reste, si ceux qui enquêtent sur le vêtement se soucient parfois du corps, même de manière incomplète, la réciproque est rare. Dans le premier volume de cette grande synthèse qu'est *l'Histoire du corps*, qui court de la Renaissance aux Lumières en 500 pages de texte, il n'y en a pas dix qui concernent le vêtement.⁹ Des questionnements tels que celui qui porterait sur la pudeur, et la formation moderne de ce sentiment, qui exigeraient la rencontre de l'une et de l'autre histoire, n'ont été posés que sommairement.¹⁰ Les deux histoires du corps et du vêtement sont disjointes, et c'est sans doute là un des grands paradoxes du travail historique dans ce champ de recherche.

Réorientation du concept d'apparences vers les cultures visuelles, rapport au corps plus ou moins distant : plusieurs projets majeurs se sont inscrits dans ces perspectives. Le premier en date est sans doute celui que Christine Aribaud et Sylvie Mouysset ont conduit, *Vêtue et pouvoir*,¹¹ qui passe en revue toutes les formes du pouvoir : ceux des conseils de ville, du clergé, de l'aristocratie ou des agents du roi, ou encore la hiérarchie des genres. Une autre entreprise majeure au cours des dernières années a été le programme de recherche dirigé en 2004-2006 par Isabelle Paresys, qui a donné lieu à la publication de *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours* en 2008.¹² La directrice de cette recherche y définit les « apparences » comme « corporelles et matérielles » à la fois. Elle leur oppose le « paraître » comme une notion plus large, englobant habitat, mobilier, consommation alimentaire, etc., dans lequel le vêtement n'est plus qu'une pièce d'un système plus complexe de communication non verbale.

D'autres approches plus ciblées ont porté sur des groupes plus précis. La cour et les milieux aristocratiques du XVI^e siècle en ont largement bénéficié, à l'exemple des travaux de Marjorie Meiss-Even sur la grande famille des Guise. Aurélie Chatenet-

Calyste a donné un autre modèle de ce type de travail en l'adaptant au XVIII^e siècle.¹³ Ces travaux sont fondés sur l'examen des comptabilités princières et témoignent de la place centrale que la culture matérielle a désormais acquise dans tout projet historique. L'appel à la notion large de paraître, le lien fait entre le corps et la parure, les interrogations sur la culture visuelle renouvellent avec une efficacité remarquable notre compréhension des faits sociaux et politiques. Beaucoup plus rares, peut-être parce qu'elles répondent moins bien aux prédicats des *Cultural Studies*, sont les études fondées sur l'inventaire après décès ; elles ont notamment permis d'explorer les garde-robes des paysanneries régionales.¹⁴ D'autres approches ont été appuyées sur d'autres sources, essentiellement iconographiques, à commencer par les recueils de costumes,¹⁵ ou ont ciblé directement la mode : ainsi les travaux engagés à l'Institut National d'Histoire de l'Art, ou ceux de Pascale Cugy, Corinne Thépaut-Cabasset ou Michèle Saporì.¹⁶

Parce que le vêtement est une forme de communication, il est également sollicité par toutes les enquêtes qui travaillent la notion d'identité, et notamment les identités sexuées, et par l'histoire du genre. C'est en histoire contemporaine que ce champ d'études a été le plus développé mais, pour la période moderne, il a donné lieu à des travaux majeurs sur le transvestisme. Cette voie de la recherche a été travaillée dès 1999 par Nicole Pellegrin dans *Femmes travesties : un « mauvais » genre*,¹⁷ et en 2001 par Sylvie Steinberg dans *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*.¹⁸

On pourrait résumer l'apport de ce premier ensemble de recherches par une tendance à mettre le vêtement au service d'autres histoires que la sienne propre, c'est-à-dire celle qui prendrait en compte son propre changement. Les aspects techniques n'ont pas été un objectif majeur et les pièces conservées dans les musées ont été négligées, en tant que source, au profit de l'archive. À l'inverse, d'autres approches ont fait fonds sur la matérialité des objets.

2. LES SOURCES, LA MATÉRIALITÉ DES OBJETS

Le souci de construire une histoire des apparences qui reste proche des objets, des techniques de fabrication, apparaît dans le travail de Catherine Lanoë, *La Poudre et le fard*,¹⁹ fondateur dans ce champ particulier des apparences que constitue l'histoire des cosmétiques. Des techniques abrasives à la mise en place de masques appliqués sur la peau, l'auteur nous fait aussi passer des circuits domestiques de la fabrication aux entreprises plus amples des marchands merciers. Cette perspective implique les aspects techniques et économiques de l'histoire des apparences et renoue immédiatement avec le corps. Il n'est pas sans intérêt que des relais aient été pris dans ce domaine par les musées, avec des expositions telles que *Le Bain et le miroir. Soins du corps et cosmétiques à la Renaissance en 2009*.²⁰ Cet intérêt pour les apprêts donnés au corps et pour le corps lui-même s'est retrouvé dans une autre exposition, *La Mécanique des Dessous*, organisée par Denis Bruna au Musée des Arts Décoratifs.²¹ Quelques chercheurs universitaires, parfois formés au contact des musées, ont par ailleurs su aborder le vêtement par ses aspects les moins visibles, grâce à l'examen des objets dans les réserves des musées. Ariane Fennetaux a, par exemple, montré

ce qui pouvait être fait à partir d'une observation des poches, qui témoignent de l'espace d'intimité offert par le vêtement.²²

Le parcours de Nicole Pellegrin est plus original encore dans la mesure où, historienne et anthropologue, elle est toujours restée au contact de la vie muséale depuis ses premières expériences dans les années 1980 au musée de Poitiers. Dans ses publications, malheureusement trop dispersées, elle insiste sur les réalités matérielles des textiles et des vêtements et plaide énergiquement pour un recours au vêtement comme source de sa propre histoire. Ses angles d'attaque peuvent servir aujourd'hui de repères pour prendre de nouvelles directions et rapprocher les recherches universitaire et muséale.

Il faut aussi, lorsqu'il s'agit du regard porté sur le vêtement lui-même, faire une part au travail effectué par les historiens de la littérature. Engagé dès 1988 à propos du costume de théâtre avec l'ouvrage imposant de Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, puis avec celui d'Anne Verdier, *L'Habit de théâtre. Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle (1606-1680)*,²³ il s'est étendu au roman. C'est encore l'archive, et le texte littéraire, qui servent de support, mais les liens avec le Centre National du Costume de Scène et les problèmes de la reconstitution des costumes anciens ont fait prendre conscience de la nécessité d'un examen des caractéristiques matérielles du vêtement décrit ou mis en scène. Ce recours à la matérialité débouche aujourd'hui sur un nouveau développement théorique, en termes de socio-poétique : au-delà de ce que dit le texte, la manière dont il est bâti et les évocations qu'il porte informent tant sur son propre sens que sur celui du vêtement. Sous le titre générique de *Socio-poétique du textile*, plusieurs colloques ont ainsi été organisés depuis 2013, donnant lieu à des publications.²⁴

Malgré ces évolutions, il faut reconnaître que la prise en compte de la matérialité du vêtement reste encore trop rare, la recherche universitaire étant en France trop peu tournée vers celle que les musées ont développée.²⁵ Elle a pourtant obtenu des résultats significatifs depuis un quart de siècle.

Les conditions initiales, on le sait, diffèrent. Le chercheur des musées ne trouve pas d'emblée pour l'objet qu'il manipule, une appellation qui le désigne ; s'il y en a une sur une étiquette, c'est lui qui l'y a mise. L'historien aux archives n'est quant à lui confronté qu'à des mots, pas des objets. Or il s'en faut de beaucoup que l'objet puisse être nommé sans question : avec deux mots, on n'a pas forcément deux objets différents, alors qu'avec un seul terme on peut en avoir plusieurs. De là, au musée, une série d'interrogations sur le vocabulaire. Paradoxe : c'est souvent l'universitaire, pourtant prévenu par les mises en garde du nominalisme, qui manie des catégories qui n'apparaissent pas toujours clairement sur le terrain.

Cette divergence entre deux approches du vêtement a été portée très loin en France. L'explication est peut-être à chercher dans le fait que les universités n'y ont pas de collections de vêtements, à l'inverse de certains exemples allemands ou anglais. De même, les départements d'anthropologie culturelle et ceux qui enseignent la mode, ou les textiles, y sont moins nombreux. Ces dispositifs inégaux ne sont pas dus au

hasard : ils témoignent de deux cultures différentes qu'il est difficile de rapprocher. Et c'est dans les deux sens qu'il faut déplorer le manque de communication : la recherche muséale tend trop souvent à rester fermée sur elle-même, limitant la diffusion de ses résultats par des publications parfois peu problématisées et trop souvent confidentielles.

Pourtant quelques grandes expositions ont montré la nécessité, puis la possibilité, de rapprochements. Sous la houlette de Pascale Gorguet-Ballesteros, l'exposition *Modes en miroir. La Hollande et la France au temps des Lumières*²⁶ a permis en 2005 de reformuler les notions qui structurent et cloisonnent l'histoire vestimentaire. Elle a notamment remis en question la distinction entre les modes parisiennes et des modes périphériques. Les enquêtes menées sur les circulations entre la Hollande, la France et l'Angleterre ont posé la question d'une mode européenne. Celles sur l'adaptation des modèles aux usages locaux ont mis au jour des formes interlopes difficiles à classer.²⁷

Une seconde entreprise particulièrement complexe, elle aussi de taille internationale, a porté sur le vêtement de cour. L'un de ses intérêts est d'avoir réuni universitaires et chercheurs des musées, témoignant enfin de la volonté mutuelle d'un rapprochement entre les deux recherches. Sa traduction concrète a été une exposition présentée à Versailles, sous la direction de Pierre Arizzoli-Clémentel et de Pascale Gorguet-Ballesteros, ainsi que l'organisation d'un colloque dont les Actes ont été publiés par Isabelle Paresys et Natacha Coquery.²⁸ La coopération entre les uns et les autres n'est pas allée sans problème, par exemple lorsqu'il s'agissait de s'entendre exactement sur ce qu'est l'« habit de cour » mais elle a manifesté de manière aiguë que le temps d'une recherche universitaire qui se passait de l'examen des pièces conservées dans les musées, et que celui d'un travail muséal clos sur lui-même, tirent à leur fin.

Il n'y a certes pas encore eu en histoire moderne de réflexion épistémologique qui puisse être comparée à celle que les médiévistes ont développée depuis quelques années.²⁹ Mais l'heure est bien à la transformation des conditions de la recherche, au développement d'orientations nouvelles. Des outils nouveaux sont nés, qui ne concernent pas exclusivement les trois siècles de l'ère moderne, mais les impliquent dans une perspective plus globale : des revues d'abord, telles *Apparence(s)* ou *Modes pratiques* ; des bases numérisées ensuite permettant l'échange scientifique, telles *Vêtements et Ressources* ; des structures de recherche enfin, telles le Groupement d'Intérêt Scientifique *Apparences, corps et sociétés*. Il n'est pas sans signification que ces initiatives, qui abordent concepts, méthodes ou contenus, aient souvent une large ouverture internationale.

- 1 Ce qui est moins vrai dans les pays voisins (voir les collections, entre autres, du *Victoria and Albert Museum* à Londres, et du *Germanisches Nationalmuseum* à Nuremberg).
- 2 Philippe Perrot, *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1981 ; Daniel Roche, *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris : Fayard, 1989.
- 3 Nicole Pellegrin, *Les vêtements de la liberté. Abécédaire des pratiques vestimentaires françaises de 1780 à 1800*, Paris : Éditions Alinéa, 1989, p.208 ; Nicole Pellegrin, « Le vêtement comme fait social total » dans Christophe Charles (dir.), *Histoire sociale, histoire globale ?*, Paris : EHESS, 1993, p.81-94.

- 4 Au singulier, le terme trouve plus facilement sa traduction dans d'autres langues. L'acceptation française reprend elle aussi la notion de superficialité et de fausseté.
- 5 Roland Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 3, 1957, p. 430-441 ; Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris : Editions du Seuil, 1967 ; Fernand Braudel, *Civilisation matérielle et capitalisme*, Paris : Armand Colin, 1967.
- 6 Isabelle Paresys, « Paraître et apparences. Une introduction », dans I. Paresys (dir.), *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 7-22.
- 7 Voir notamment, Georges Vigarello, *Le Corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris : Armand Colin, 1979 ; Georges Vigarello, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris : Editions du Seuil, 1985.
- 8 Isabelle Paresys, « Pour faire un corps bien espagnolé. Corps vêtu, corps paré à la Renaissance », dans E. Belmas et M.-J. Michel (dir.), *Corps, santé, société*, Paris : Nolin, 2005, p. 245-258 ; Isabelle Paresys, « Le costume de cour au XVI^e siècle, *Revue de l'Art*, n. 174, 2011-4 ; Isabelle Paresys, « Corps, apparences vestimentaires et identités en France à la Renaissance », *Apparence(s)*, 4, 2012, URL : <http://apparences.revue.org/1229> [consulté le 14 novembre 2016].
- 9 Elles sont dues pour l'essentiel à Nicole Pellegrin. Georges Vigarello (dir.), *Histoire du Corps*, 1. *De la Renaissance aux Lumières*, Paris : Hermann, 2006. Dans les deux volumes de Sébastien Jahan, *Les Renaissances du corps en Occident, 1450-1600*, Paris : Belin, 2004, et *Le Corps des Lumières. Émancipations de l'individu ou nouvelles servitudes ?*, Paris : Belin, 2006, la proportion est à peine différente : la moitié d'un chapitre sur 18, l'autre moitié évoquant fards, parfums et miroirs, dans le premier volume ; aucun chapitre dédié au vêtement dans le second.
- 10 Au-delà du débat entre Norbert Elias et Hans-Peter Duerr qui ne concerne pas spécialement l'espace français, il faut évoquer les livres de Jean-Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*, Paris : Hachette, 1986 ; puis *id.*, *Pudeurs féminines. Voilées, dévoilées, révélées*, Paris : Le Seuil, 2010.
- 11 Christine Aribaud et Sylvie Mouysset, *Vêtue et pouvoir, XIII^e-XX^e siècle*, Toulouse : CNRS, Université de Toulouse Le Mirail, 2003.
- 12 Isabelle Paresys (dir.), *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, *op. cit.*, p. 397.
- 13 Marjorie Meiss-Even, *Les Guise et leur paraître*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013 ; Aurélie Chatenet-Calyste, *Une consommation aristocratique, fin de siècle. Marie-Fortunée d'Este, princesse de Conti, 1731-1803*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2013.
- 14 Voir par exemple Jean-Michel Boehler, *Une société rurale en milieu rhénan : la paysannerie de la plaine d'Alsace (1648-1789)*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.
- 15 Isabelle Paresys, « Image de l'autre vêtu à la Renaissance. Le recueil d'habits de François Desprez (1562-1567) », *Le Journal de la Renaissance* IV, 2006, p. 25-56 ; Nicole Pellegrin, « Une géographie pour les filles ? Les recueils de costumes français de Grasset de Saint-Sauveur au tournant des XVIII^e-XIX^e siècles », dans Jean-Pierre Lethuillier (dir.), *Les Costumes régionaux. Entre mémoire et histoire*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 217-234.
- 16 Pascale Cugy, « La dynastie Bonnart et les bonnarts. Étude d'une famille d'artistes et producteurs de "modes" », thèse de l'Université Paris-Sorbonne, sous la direction de Marianne Grivel, 2013 ; Corinne Thépaut-Cabasset, *L'Esprit des modes au Grand Siècle*, Paris, Éditions du CTHS, 2010 ; Michèle Saporì, *Rose Bertin, Ministre des modes de Marie-Antoinette*, IFM, Paris : Édition du Regard, 2003.
- 17 Christine Bard et Nicole Pellegrin (dir.), « Femmes travesties, un "mauvais" genre », *Clio*, 10, 1999.
- 18 Sylvie Steinberg, *La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris : Fayard, 2001.
- 19 Catherine Lanoë, *La Poudre et le fard. Une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*, Seyssel : Champ Vallon, 2008.

- 20 Isabelle Bardies-Fronty, Michelle Bimbrenet-Privat, Philippe Walter (dir.), *Le Bain et le Miroir. Soins du corps et cosmétiques de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris : Gallimard, 2009.
- 21 Denis Bruna (dir.), *La Mécanique des dessous. Une histoire indiscreète de la silhouette*, cat. exp., Paris : Le Musée des Arts Décoratifs, 2013.
- 22 Ariane Fennetaux et Barbara Burman, *The Artful Pocket. A Social and Cultural History of an Everyday Object*, à paraître en 2017.
- 23 Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève : Droz, 1988 ; Anne Verdier, *L'Habit de théâtre. Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle (1606-1680)*, Vilon : Lampsaque, 2006.
- 24 Ces ouvrages paraissent sous la direction de Carine Barbafieri et Alain Montandon : *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX^e siècle*, Paris : Honoré Champion, 2015 ; *Socio-poétique du textile à l'âge classique. Du vêtement et de sa représentation à la poétique du texte*, Paris : Hermann, 2015.
- 25 Daniel Roche écrit à propos de l'histoire du costume : « ... c'est une spécialité très poussée où les historiens du costume, généralement conservateurs des musées du costume, se retrouvent entre eux, attachés à une tâche essentielle – sauver, promouvoir –, ce qui ne contribue pas à faire éclater la problématique traditionnelle. » Daniel Roche, *La Culture des apparences*, op. cit., 1991, p. 29.
- 26 Pascale Gorguet-Ballesteros (commissaire), *Modes en miroirs. La France et la Hollande au temps des Lumières*, cat. exp., Musée de la mode de la Ville de Paris, Paris : Palais Galliera, 2005.
- 27 Voir aussi Pascale Gorguet-Ballesteros, « Mode parisienne et modes françaises au XVIII^e siècle », dans Jean-Pierre Lethuillier (dir.), *Les Costumes régionaux. Entre mémoire et histoire*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 299-304.
- 28 Pierre Arizzoli-Clémentel et Pascale Gorguet-Ballesteros (dir.), *Fastes de cour et cérémonies royales : le costume de cour en Europe, 1650-1800*, Établissement public du musée et du domaine national de Versailles, RMN, 2009 ; Natacha Coquery et Isabelle Paresys, « Se vêtir à la cour en Europe (1400-1815). Une introduction » dans Isabelle Paresys et Natacha Coquery (dir.), *Se vêtir à la cour en Europe (1400-1815)*, Villeneuve d'Ascq : Centre de recherche du château de Versailles-IRHiS-CEGES Lille 3, 2011, p. 5-24.
- 29 Voir notamment Gil Bartholeyns, « Pour une histoire explicative du vêtement. L'historiographie, le XIII^e siècle social et le XVI^e siècle moral », dans Schwinges, Rainer C., Schorta, Regula, Oschema, Klaus (dir.), *Fashion and Clothing in The Late Medieval Europe / Mode und Kleidung im Europa des späten Mittelalters*, Riggisberg : Abegg-Stiftung et Bâle : Schwabe, 2010, p. 209-230.

Jean-Pierre Lethuillier, übersetzt von Nicola Denis

Mode und Kleidung in der französischen Forschung zur Frühen Neuzeit (ab den 1980er-Jahren)

Es ist nicht leicht, für die vestimentären Gepflogenheiten eine eigenständige, von der Renaissance bis zur Französischen Revolution reichende »frühneuzeitliche« Epoche einzugrenzen. Tatsächlich siedelt sich die Kleidungsgeschichte nicht einfach in einem von der materiellen Kultur losgelösten chronologischen Rahmen an, über dessen Relevanz sich im Übrigen streiten lässt. Das Problem stellt sich heute umso dringlicher, als der Blick der Historiker zunehmend über die akademischen Grenzen, ja gelegentlich über ihr Fachgebiet hinausreicht, sodass eine gegenseitige Befruchtung von Konzepten und methodischen Ansätzen möglich wird. Dennoch ist der Versuch einer (chronologischen) Rahmensetzung keinesfalls sinnlos, da jede Epoche ihren spezifischen Kontext mit sich bringt. Das Mittelalter und die Neuzeit etwa widersetzen sich der zeitgenössischen Tendenz, die sich durch eine bis dato unbekannte vestimentäre Freiheit auszeichnet; unleugbar gibt es ein »Ancien Régime der Kleidung«. Dabei schafft die immer komplexer werdende Kleidung eine Grenzziehung zum Mittelalter, wenngleich diese zugegebenermaßen weniger deutlich ist als die zu der darauffolgenden Epoche. Auch die verfügbaren Quellen nehmen auf diese Trennungslinien Einfluss. Eine Tatsache ist unwiderlegbar: In den französischen Museen finden sich nur wenige Kleidungsstücke aus der Zeit vor dem späten 17. oder 18. Jahrhundert. Für die älteren Epochen haben sich so gut wie keine Beispiele erhalten.¹ Was die handschriftlichen Quellen anbelangt, dominierte die herrschaftliche Buchführung in der Frühen Neuzeit die Nachlassinventare: Die methodischen Probleme, die sich für die Renaissance stellen, gleichen also sowohl denen der mit den gleichen Archiven arbeitenden Mittelalterhistoriker als auch denen von Forschern späterer Epochen.

Die neuere Forschung zu den vestimentären Gepflogenheiten und Moden datiert im Allgemeinen auf die 1980er-Jahre. Damals kam vor allem ein Wort, das auch ein Konzept ist, zu Ehren: die »äußere Erscheinung« (*apparences*). Aus dieser spezifischen Perspektive lässt sich die Wiederbelebung, um nicht zu sagen grundlegende Neuausrichtung der Kleidungsforschung verstehen. Der Begriff erschien zuerst in den Büchern von Philippe Perrot (insbesondere *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie*, 1981), bevor er sich endgültig bei Daniel Roche durchsetzte: *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVII^e-XVIII^e siècle* (1989).² Die »Kultur der äußeren Erscheinung« charakterisiert das Ancien Régime. Sie gründet sich auf die Statusunterschiede, die durch die Kleidung respektiert und hervorgehoben werden

sollen. Fast um dieselbe Zeit etablierte auch Nicole Pellegrin einen Zusammenhang zwischen vestimentären Gepflogenheiten und gesellschaftlichen Gewohnheiten, zunächst 1989 in ihrem Buch *Les vêtements de la Liberté*, dann auch 1993 in einem Artikel mit dem vielsagenden Titel »Le vêtement comme fait social total«.³ Man kann davon ausgehen, dass zu diesem Zeitpunkt der Bruch mit der traditionellen, historisierenden und isoliert arbeitenden Kleidungsforschung vollzogen war und sich ein neuer Ansatz abzuzeichnen begann. Die Zunahme der ab den späten 1980er-Jahren in Angriff genommenen Forschungsarbeiten spricht diesbezüglich eine deutliche Sprache.

Über das fruchtbare Konzept der äußeren Erscheinung hinaus sollten in der Folgezeit sehr unterschiedliche Positionen und Fragestellungen die Kleidungsforschung zur Frühen Neuzeit prägen. Genau diese Vielfalt soll im Folgenden zur Sprache kommen: zunächst die konzeptuellen Ansätze, anschließend die Beschäftigung mit dem materiellen Aspekt der Kleidung.

1. DIE KLEIDUNG: ÄUSSERE ERSCHEINUNG UND REPRÄSENTATION

Das Konzept der »äußeren Erscheinung« hat das Forschungsfeld nachhaltig verändert, da es von der ausschließlichen Verwendung für die Kleidung auf die Gesamtheit der Verschönerungen ausgedehnt wurde, die man dem Körper, aber auch Geräuschen, Gerüchen und Gesten angedeihen ließ. Abgesehen von diesem Wandel sind sowohl das Konzept als auch seine Anwendung genuin französisch. Das im Plural gebrauchte Wort »apparences«⁴ lässt sich nur schwer in andere Sprachen übersetzen, wo es meist für Oberflächlichkeit oder charakterliche Falschheit steht und sich damit eher auf dem Gebiet der Moral bewegt als auf der für Daniel Roche so zentralen Ebene der materiellen Kultur. Roche versah das Konzept mit einem dreifachen Anspruch. Zunächst untersuchte er die Kleidungsgeschichte im Hinblick auf die technischen und materiellen Fakten: Mithilfe der Nachlassinventare verschaffte er sich gleichsam Zugang zu den Kleiderschränken, inventarisierte die textilen Objekte und fragte nach den beruflichen Bedingungen ihrer Hersteller. In der Nachfolge von Roland Barthes und Fernand Braudel⁵ wollte er mit der historisierenden Kleidungsforschung brechen und seinen Untersuchungsgegenstand im Kontext der Wirtschaftsgeschichte hinterfragen. Schließlich unterzog er die Kleidung einer sozial- und kulturgeschichtlichen Analyse der Normen und Inszenierungen von Machtverhältnissen.

Die Komplexität des Konzepts erklärt sich auch aus den Verbiegungen, denen es unterworfen wurde. Nicht immer gingen die seit den 1990er-Jahren entstandenen Forschungsarbeiten von denselben Voraussetzungen aus. Bei seiner Beschäftigung mit der Pariser Gesellschaft des 18. Jahrhunderts unterschied Roche u. a. zwischen Dienstboten, Angestellten und dem Bürgertum. Er entschlüsselte die Vorschriften der vestimentären Erscheinung in einer Gesellschaft, die zwar die Unterscheidung der Schichten und deren notwendige Lesbarkeit forderte, aber zur selben Zeit den Entwicklungen unterlag, die mit dem wachsenden Gebrauch von Baumwolle und Baumwollstoffen einhergingen und ebenjene Lesbarkeit einschränkten. Der fran-

zösische Zweig der *cultural studies* setzt sich indes ein anderes Ziel: Aus einem ausgeprägten Misstrauen gegen jegliche Form der gesellschaftlichen Kategorisierung heraus beschäftigen sich die *cultural studies* lieber mit einzelnen Individuen (im Sinne der *persona*) oder kleinen Gruppen. Dementsprechend stützen sie sich zwangsläufig auf diejenigen, die Archive hinterlassen haben und bewegen sich im Kreis der Eliten und der höfischen oder fürstlichen Milieus. Alle französischen Ansätze sind im Übrigen durch die soziopolitischen Strukturen des Ancien Régime geprägt, in dem der Hof eine tragende Rolle spielte.

Seither verlagerte sich der Forschungsschwerpunkt auch auf einen anderen Aspekt der äußeren Erscheinung. Wie Isabelle Paresys zu Recht schreibt, sei diese »eine Form der nonverbalen Kommunikation« und mithin Bestandteil der »visuellen Kulturen« – ein weiteres Interessensgebiet der Historiker.⁶ Das Konzept der äußeren Erscheinung unterstützt auf diese Weise wirkungsvoll eine Geschichte der Normen, eine Kulturgeschichte der Macht und ihrer unterschiedlichen Formen. Die Rituale der Stadträte, der Gerichtshöfe und natürlich des Hofes wurden gründlich studiert, die Lebensformen des Adels genau untersucht. Der Quellenfundus umfasst mittlerweile neben den Archiven auch Bildquellen, während das konkrete Kleidungsstück als Beleg seiner eigenen Geschichte eine Seltenheit bleibt.

Auch der Körper und sein Schmuck, sowie die Art und Weise, in der sich der Körper bewegt und inszeniert wird, wurden zum Gegenstand dieser erneuerten Kulturgeschichte. Die wiederbelebte Kleidungsforschung fiel zeitlich mit denjenigen Arbeiten zusammen, die in der Nachfolge von Michel Foucault und Norbert Elias den Körper zu ihrem zentralen Thema machten, darunter insbesondere die Schriften Georges Vigarellos.⁷ Jedoch behandelten sie das Kleidungsstück im eigentlichen Sinne allenfalls indirekt. Sicherlich haben sich beide Forschungszweige gegenseitig befruchtet: Die besagten Inszenierungen betrafen nur die bekleideten, wenn nicht gar geschmückten und zeichenhaft überfrachteten Körper, wie etwa den des Monarchen während der großen königlichen ›Liturgien‹. In diesem Fall wurden die Silhouetten künstlich arrangiert, um die Differenz zwischen den Geschlechtern zu unterstreichen, den Größen wurde nachgeholfen und die Körper wurden modelliert. Dementsprechend muss man wissen, welche Garderoben derartigen Inszenierungen zugrunde lagen. Aus dieser Perspektive hat Isabelle Paresys mehrere Untersuchungen zur höfischen Kleidung im 16. Jahrhundert vorgelegt, deren jüngste unter dem Titel « Corps, apparences vestimentaires et identités en France à la Renaissance » 2012 in der Zeitschrift *Apparence(s)* erschienen ist.⁸ In den meisten Fällen wurde jedoch, mit Ausnahme vereinzelter Erläuterungen zu den Korsetts und zur Körperhaltung, nur die sichtbare Seite des Kleidungsstückes berücksichtigt, ohne dass die intime Beziehung zwischen Körper und Kleidung je zur Sprache kam. Während die Kleidungsforscher sich gelegentlich, wenn auch nur rudimentär, mit dem Körper auseinandersetzten, bleibt der umgekehrte Fall selten. Im ersten Band des großen Überblickswerks *Histoire du corps*, das auf 500 Seiten den Zeitraum von der Renaissance bis zur Aufklärung behandelt, widmen sich bestenfalls zehn Textseiten der Kleidung.⁹ Fragen zum Schamempfinden und zur modernen

Ausprägung dieses Gefühls, die eine Konfrontation der beiden Forschungszweige erfordern würden, werden nur ansatzweise formuliert.¹⁰ Körper- und Kleidungsfor- schung bleiben voneinander abgekoppelt – vermutlich eines der großen Paradoxe der historischen Erschließung dieses Forschungsfeldes.

Einige wichtige Forschungsprojekte haben seither das Konzept der äußeren Er- scheinung im Hinblick auf die visuellen Kulturen neu definiert oder beziehen sich mehr oder minder ausdrücklich auf den Körper. Die erste Veröffentlichung dieser Art war vermutlich das Buch *Vêtire et pouvoir*¹¹ von Christine Aribaud und Sylvie Mouysset, das einen Überblick über die Herrschaftsformen (Stadtrat, Klerus, Adel und Bevollmächtigte des Königs) oder Geschlechterhierarchien vermittelt. Als wei- teres wichtiges Vorhaben der letzten Jahre ist das von 2004 bis 2006 von Isabelle Paresys geleitete Forschungsprogramm zu erwähnen, das 2008 in die Veröffentlichung von *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours* mün- dete.¹² Die Herausgeberin definiert die »äußere Erscheinung« (*apparences*) als ein »gleichzeitig körperliches und materielles« Phänomen und setzt ihr den umfassen- deren Begriff des *paraître* entgegen, der u. a. den Lebensraum, das Mobiliar und den Nahrungsmittelkonsum umfasst und in der die Kleidung nur noch als ein Bestand- teil eines komplexeren nonverbalen Kommunikationssystems fungiert.

Manche Ansätze haben sich auf bestimmte Gruppen spezialisiert, darunter vor allem der Hof und das Adelsmilieu des 16. Jahrhunderts, wie etwa die Arbeiten von Marjorie Meiss-Even über das Adelshaus der Guise. Aurélie Chatenet-Calyste hat für das 18. Jahrhundert eine andere Variante eines solchen Ansatzes verfolgt.¹³ Die genannten Untersuchungen stützen sich auf die Auswertung der herrschaftlichen Buchführung und zeugen von der zentralen Stellung, die der materiellen Kultur mittlerweile in den historischen Untersuchungen zukommt. Der Rückgriff auf den umfassenden Begriff des *paraître*, die Verknüpfung von Körper und Schmuck sowie der Bezug auf die visuelle Kultur vertiefen auf bemerkenswerte Weise unser Ver- ständnis der sozialen und politischen Gegebenheiten. Sehr viel seltener – möglicher- weise entsprachen sie weniger den Prämissen der *cultural studies* – blieben solche Studien, die sich auf die Nachlassinventare beziehen und etwa einen wichtigen Bei- trag bei der Erforschung der Kleidung regionaler Bauernschaften geleistet haben.¹⁴ Wieder andere Ansätze stützten sich bevorzugt auf ikonographische Quellen, in erster Linie auf Kostümbücher¹⁵, oder nahmen direkt die Mode ins Visier: etwa die Forschungen des Institut National d’Histoire de l’Art sowie die Arbeiten von Pascale Cugy, Corinne Thépaut-Cabasset oder Michèle Saporì.¹⁶

Insofern die Kleidung als Kommunikationsform fungiert, wird sie von der Gen- derforschung und von denjenigen Forschungszweigen aufgegriffen, die sich mit dem Identitätsbegriff und hier besonders mit den Geschlechteridentitäten befassen. Obwohl dieses Forschungsfeld vor allem in der Neuesten Geschichte Anwendung findet, entstanden in seinem Zuge auch wichtige Arbeiten zum Transvestitismus in der Frühen Neuzeit: Bereits 1999 erschien *Femmes travesties : un « mauvais » genre*¹⁷ von Nicole Pellegrin, 2001 dann Sylvie Steinbergs Buch *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*.¹⁸

Im Allgemeinen wurde die Kleidung in dieser Forschungsrichtung eher anderen Geschichtszweigen untergeordnet, als dass ihr eigener Wandel beleuchtet worden wäre. Die technischen Aspekte standen dabei nicht im Vordergrund, und die in den Museen aufbewahrten Stücke wurden als Zeugnisse zugunsten der Archive vernachlässigt. Umgekehrt gab es jedoch auch Ansätze, die sich ausdrücklich auf die Materialität der Objekte bezogen.

2. DIE STOFFLICHKEIT DER OBJEKTE ALS QUELLE

Das Bemühen, eine Geschichte der äußeren Erscheinung in engem Bezug auf die Objekte und ihre Herstellungstechniken zu schreiben, zeigt sich in der Arbeit von Catherine Lanoë, *La Poudre et le fard*,¹⁹ einem Standardwerk zu einem Sonderbereich der äußeren Erscheinung, der Kosmetikgeschichte. Über Rasiertechniken bis hin zur Umsetzung von Hautpflegemasken präsentiert die Autorin das gesamte Spektrum zwischen privaten Herstellungsverfahren und dem unternehmerischen Anspruch der Pariser Marchand-Merciers. Dieser Standpunkt umfasst die technischen und wirtschaftlichen Aspekte in der Geschichte der äußeren Erscheinung und bezieht sich direkt auf den Körper. Nicht von ungefähr haben sich auch die Museen mit Ausstellungen wie *Le Bain et le miroir. Soins du corps et cosmétiques à la Renaissance* (2009) diese Perspektive zu eigen gemacht.²⁰ Das Interesse an den Verschönerungen, die man dem Körper um seiner selbst willen angedeihen lässt, wurde auch in der von Denis Bruna im Musée des Arts Décoratifs kuratierten Ausstellung *La Mécanique des Dessous*²¹ reflektiert. Einige Wissenschaftler, die sich in engerem Kontakt mit Museen weitergebildet hatten, konnten die Kleidung anhand ihrer weniger sichtbaren Aspekte erforschen, indem sie die Objekte in den Lagerräumen der Museen untersuchten. Ariane Fennetaux zum Beispiel hat gezeigt, was sich aus der Prüfung der Taschen, die von der Privatsphäre eines Kleidungsstückes zeugen, ablesen lässt.²²

Noch origineller ist der Werdegang der Historikerin und Anthropologin Nicole Pellegrin, die seit ihrer ersten Berufserfahrung in den 1980er-Jahren am Museum in Poitiers stets mit dem Museumsleben in Kontakt geblieben ist. In ihren leider nicht gebündelten Veröffentlichungen insistiert sie auf die stoffliche Realität der Textilien und Kleidungsstücke und tritt entschieden für eine Rückkehr zum Kleidungsstück als Quelle seiner eigenen Geschichte ein. Ihre Ansätze können heute Anregungen bieten, um neue Richtungen einzuschlagen, und dabei helfen, den Austausch zwischen wissenschaftlicher und museologischer Forschung zu fördern.

Wenn es darum geht, den Blick auf die Kleidungsstücke selbst zu richten, sollte auch die Arbeit der Literaturhistoriker miteinbezogen werden. Sie begann 1988 mit dem eindrucksvollen Band über das Bühnenkostüm, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, von Georges Forestier, bevor sie mit der Studie von Anne Verdier, *L'Habit de théâtre. Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle (1606-1680)*,²³ eine Fortsetzung erfuhr und auch auf den Roman ausgedehnt wurde. Wieder waren es die Archive und nun auch der literarische Text, die als Quellen dienten. Doch haben die Kontakte zum *Centre national du costume de scène et de la scénographie* und die Probleme bei der

Rekonstruktion alter Kostüme das Bewusstsein dafür geschärft, wie wichtig die Prüfung der Materialeigenschaften des beschriebenen oder inszenierten Kleidungsstückes ist. Dieser Rückgriff auf die Stofflichkeit mündete in eine neue theoretische Entwicklung: Über die reine Aussage des Textes hinaus lassen auch sein Aufbau und die von ihm transportierten Assoziationen auf seinen Sinn und damit auf die Bedeutung des Kleidungsstückes schließen. Unter dem Obertitel *Socio-poétique du textile* fanden so seit 2013 mehrere Kolloquien statt, aus denen entsprechende Veröffentlichungen hervorgingen.²⁴

Trotz dieser Entwicklung wird die Stofflichkeit der Kleidung noch zu selten berücksichtigt, da sich die französische Hochschulforschung immer noch nicht ausreichend mit der museologischen Forschung auseinandersetzt.²⁵ Dabei hat diese seit etwa 25 Jahren sehr beachtliche Ergebnisse erzielt. Die Ausgangsbedingungen sind bekanntlich nicht dieselben. Der Museumsforscher hat für sein Untersuchungsobjekt nicht sofort die entsprechende Bezeichnung parat: Wenn überhaupt etwas auf dem Etikett steht, ist er selbst der Urheber. Der Historiker in den Archiven wiederum ist nur mit den Wörtern konfrontiert, nicht mit den Objekten. Doch es ist ein langer Prozess, bis ein Objekt zweifelsfrei benannt werden kann: Zwei verschiedene Wörter bezeichnen bekanntlich nicht unbedingt zwei unterschiedliche Objekte, während ein einziger Begriff durchaus auf mehrere Objekte verweisen kann. So erklärt sich das lange Ringen der Museologen um die angemessene Bezeichnung. Und paradoxerweise ist es oft der Hochschulforscher, der, wenngleich er um die Klippen des Nominalismus weiß, mit Kategorien arbeitet, die in der Praxis nicht immer eindeutig scheinen.

Die Kluft zwischen diesen beiden Kleidungsauffassungen ist in Frankreich besonders tief. Vielleicht lässt sich diese Tatsache daraus erklären, dass dort die Universitäten, anders als mancherorts in England oder Deutschland, nicht über eigene Kleidersammlungen verfügen. Außerdem gibt es in Frankreich weniger Institute für kulturelle Anthropologie oder für Mode und Textilien. Diese ungleichen Voraussetzungen sind kein Zufall, sie zeugen vielmehr von zwei unterschiedlichen Kulturen, die sich nur schwer zu einer Annäherung bewegen lassen. Auf beiden Seiten ist eine mangelnde Kommunikation zu beklagen: Die Museumsforschung neigt dazu, sich abzukapseln, und die Verbreitung ihrer Ergebnisse leidet unter Veröffentlichungen, die oft eine kritische Auseinandersetzung vermissen lassen und nur für einen kleinen Kreis bestimmt sind. Dabei haben einige wichtige Ausstellungen die Notwendigkeit, ja die Möglichkeit einer Annäherung gezeigt. Durch die von Pascale Gorguet-Ballesteros kuratierte Schau *Modes en miroir. La Hollande et la France au temps des Lumières*²⁶ konnten 2005 manche Begriffe neu formuliert werden, die die Kleidungsgeschichte strukturieren und gliedern. So wurde besonders die Unterscheidung zwischen der Pariser Mode und den peripheren Tendenzen hinterfragt. Forschungen zu den Verbindungswegen zwischen Holland, Frankreich und England haben die Frage nach einer europäischen Mode aufgeworfen. Und wieder andere Studien zur Anpassung bestimmter Modelle an die lokalen Gepflogenheiten förderten schwer einzuordnende, obskure Formen zutage.²⁷

Ein zweites, ebenfalls international ausgerichtetes, besonders komplexes Forschungsvorhaben befasste sich mit der höfischen Kleidung. Es zeichnete sich dadurch aus, sowohl Hochschul- als auch Museumsforscher versammelt und so endlich den gegenseitigen Willen zur Zusammenarbeit unter Beweis gestellt zu haben. Die konkrete Umsetzung erfolgte mit einer Ausstellung in Versailles, unter der Ägide von Pierre Arizzoli-Clémentel und Pascale Gorguet-Ballesteros, sowie mit der Organisation eines Kolloquiums, dessen Akten von Isabelle Paresys und Natacha Coquery herausgegeben wurden.²⁸ Die Zusammenarbeit verlief zwar nicht ohne Probleme – etwa als es galt, sich darauf zu einigen, was genau unter »höfischer Kleidung« zu verstehen sei –, stellte aber nachdrücklich unter Beweis, dass die Zeiten, in denen die Hochschulforschung die Museumsstücke übergang und sich die museologische Forschung von den übrigen Tendenzen abkapselte, ihrem Ende entgegengehen.

Tatsächlich gab es bisher für die Geschichte der Frühen Neuzeit noch keine epistemologische Reflexion, die sich mit derjenigen vergleichen ließe, die seit einigen Jahren in der Mediävistik existiert.²⁹ Doch die Zeit ist reif für veränderte Forschungsbedingungen und neue Ausrichtungen. Mittlerweile verfügen wir über Werkzeuge, die sich nicht nur auf die drei Jahrhunderte der Frühen Neuzeit beschränken, sondern diese in eine umfassendere Perspektive einbinden: Zeitschriften wie *Apparence(s)* oder *Modes pratiques*; digitalisierte Datenbanken, die den wissenschaftlichen Austausch ermöglichen wie zum Beispiel *Vêtements et Ressources*; und schließlich Forschungsstrukturen wie die internationale Forschungsgruppe *Apparences, corps et sociétés*. Nicht zuletzt nehmen diese Initiativen, die sich mit Konzepten, Methoden und Inhalten auseinandersetzen, oft eine dezidiert internationale Perspektive ein.

- 1 Dies trifft für die Nachbarländer weniger zu. Vgl. zum Beispiel die Sammlungen des Victoria and Albert Museum in London und des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg.
- 2 Philippe Perrot, *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris: Fayard, 1981; Daniel Roche, *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris: Fayard, 1989.
- 3 Nicole Pellegrin, *Les vêtements de la liberté. Abécédaire des pratiques vestimentaires françaises de 1780 à 1800*, Paris: Éditions Alinéa, 1989, S. 208; Nicole Pellegrin, »Le vêtement comme fait social total«, in: Christophe Charles (Hg.), *Histoire sociale, histoire globale ?*, Paris: EHESS, 1993, S. 81–94.
- 4 In der Tat findet der Begriff eher in der Singularform eine Übersetzung in andere Sprachen, so auch ins Deutsche (Anm. der Übersetzerin). Auch im Französischen umfasst der Begriff im Übrigen die Bedeutung von oberflächlichem oder falschem Schein.
- 5 Roland Barthes, »Histoire et sociologie du vêtement«, in: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 3, 1957, S. 430–441; Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris: Éditions du Seuil, 1967; Fernand Braudel, *Civilisation matérielle et capitalisme*, Paris: Armand Colin, 1967.
- 6 Isabelle Paresys, »Paraître et apparences. Une introduction«, in: idem, *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2008, S. 7–22.
- 7 Vgl. besonders Georges Vigarello, *Le Corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris: Armand Colin, 1979; Georges Vigarello, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris: Éditions du Seuil, 1985.

- 8 Isabelle Paresys, »Pour faire un corps bien espagnolé.« Corps vêtu, corps paré à la Renaissance«, in: E. Belmas und M.-J. Michel (Hg.), *Corps, santé, société*, Paris: Nolin, 2005, S. 245–258; Isabelle Paresys, »Le costume de cour au XVI^e siècle«, *Revue de l'Art*, Nr. 174, 2011–4; Isabelle Paresys, »Corps, apparences vestimentaires et identités en France à la Renaissance«, *Apparence(s)*, 4, 2012, URL: <http://apparences.revue.org/1229> [letzter Zugriff 14. 11. 2016].
- 9 Diese stammen im Wesentlichen von Nicole Pellegrin. Georges Vigarello (Hg.), *Histoire du Corps, 1. De la Renaissance aux Lumières*, Paris: Hermann, 2006. Auch in den beiden Bänden von Sébastien Jahan, *Les Renaissances du corps en Occident, 1450-1600*, Paris: Belin, 2004, und *Le Corps des Lumières. Émancipations de l'individu ou nouvelles servitudes?*, Paris: Belin, 2006, sieht das Verhältnis ähnlich aus: im ersten Band ein halbes von insgesamt achtzehn Kapiteln, dessen andere Hälfte Schminke, Parfums und Spiegeln gewidmet ist; im zweiten Band findet sich gar kein Kapitel zur Kleidung.
- 10 Neben der Diskussion zwischen Norbert Elias und Hans-Peter Duerr, die nicht spezifisch auf den französischen Kontext eingeht, seien folgende Arbeiten genannt: Jean-Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*, Paris: Hachette, 1986; sowie idem, *Pudeurs féminines. Voilées, dévoilées, révélées*, Paris: Le Seuil, 2010.
- 11 Christine Aribaud und Sylvie Mouysset, *Vêtue et pouvoir, XIII^e-XX^e siècle*, Toulouse: CNRS, Université de Toulouse Le Mirail, 2003.
- 12 Isabelle Paresys (Hg.), *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, op. cit., S. 397.
- 13 Marjorie Meiss-Even, *Les Guise et leur paraître*, Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2013; Aurélie Chatenet-Calyste, *Une consommation aristocratique, fin de siècle. Marie-Fortunée d'Este, princesse de Conti, 1731-1803*, Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2013.
- 14 Siehe zum Beispiel Jean-Michel Boehler, *Une société rurale en milieu rhénan : la paysannerie de la plaine d'Alsace (1648-1789)*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.
- 15 Isabelle Paresys, »Image de l'autre vêtu à la Renaissance. Le recueil d'habits de François Desprez (1562-1567)«, *Le Journal de la Renaissance IV*, 2006, S. 25–56; Nicole Pellegrin, »Une géographie pour les filles? Les recueils de costumes français de Grasset de Saint-Sauveur au tournant des XVIII^e-XIX^e siècles«, in: Jean-Pierre Lethuillier (Hg.), *Les Costumes régionaux. Entre mémoire et histoire*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009, S. 217–234.
- 16 Pascale Cugy, »La dynastie Bonnart et les bonnarts. Étude d'une famille d'artistes et producteurs de ›modes‹«, thèse de l'Université Paris-Sorbonne, sous la direction de Marianne Grivel, 2013; Corinne Thépaut-Cabasset, *L'Esprit des modes au Grand Siècle*, Paris, Éditions du CTHS, 2010; Michèle Saporì, *Rose Bertin, Ministre des modes de Marie-Antoinette*, IFM, Paris: Édition du Regard, 2003.
- 17 Christine Bard und Nicole Pellegrin (Hg.), »Femmes travesties, un ›mauvais‹ genre«, *Clio*, 10, 1999.
- 18 Sylvie Steinberg, *La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris: Fayard, 2001.
- 19 Catherine Lanoë, *La Poudre et le fard. Une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*, Seyssel: Champ Vallon, 2008.
- 20 Isabelle Bardies-Fronty, Michelle Bimbrenet-Privat, Philippe Walter (Hg.), *Le Bain et le Miroir. Soins du corps et cosmétiques de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris: Gallimard, 2009.
- 21 Denis Bruna (Hg.), *La Mécanique des dessous. Une histoire indiscrète de la silhouette*, Ausst.-Kat., Paris: Le Musée des Arts Décoratifs, 2013.
- 22 Ariane Fennetaux und Barbara Burman, *The Artful Pocket. A Social and Cultural History of an Everyday Object*, im Erscheinen.
- 23 Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genf: Droz, 1988; Anne Verdier, *L'Habit de théâtre. Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle (1606-1680)*, Vijon: Lampsaque, 2006.

- 24 Diese Arbeiten wurden von Carine Barbaferi und Alain Montandon herausgegeben: *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX^e siècle*, Paris: Honoré Champion, 2015; *Socio-poétique du textile à l'âge classique. Du vêtement et de sa représentation à la poétique du texte*, Paris: Hermann, 2015.
- 25 Daniel Roche schreibt zur Kostümgeschichte: »... es handelt sich um eine sehr ausgeprägte Spezialität, bei der sich die Kostümhistoriker, meist Kuratoren der Kostümmuseen, untereinander einer wesentlichen Aufgabe verschreiben – das Retten und Fördern –, was allerdings nicht dazu beiträgt, die herkömmliche Problematik zu sprengen.« Daniel Roche, *La Culture des apparences*, op. cit., 1991, S. 29 (Übersetzung Nicola Denis).
- 26 Pascale Gorguet-Ballesteros (Hg.), *Modes en miroirs. La France et la Hollande au temps des Lumières*, Ausst.-Kat., Musée de la mode de la Ville de Paris, Paris: Palais Galliera, 2005.
- 27 Vgl. auch Pascale Gorguet-Ballesteros, »Mode parisienne et modes françaises au XVIII^e siècle«, in: Jean-Pierre Lethuillier (Hg.), *Les Costumes régionaux. Entre mémoire et histoire*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009, S. 299–304.
- 28 Pierre Arizzoli-Clémentel und Pascale Gorguet-Ballesteros (Hg.), *Fastes de cour et cérémonies royales : le costume de cour en Europe, 1650-1800*, Établissement public du musée et du domaine national de Versailles, RMN, 2009; Natacha Coquery und Isabelle Paresys, »Se vêtir à la cour en Europe (1400-1815). Une introduction«, in: Isabelle Paresys und Natacha Coquery (Hg.), *Se vêtir à la cour en Europe (1400-1815)*, Villeneuve d'Ascq: Centre de recherche du château de Versailles-IRHiS-CEGES Lille 3, 2011, S. 5–24.
- 29 Siehe vor allem Gil Bartholeyns, »Pour une histoire explicative du vêtement. L'historiographie, le XIII^e siècle social et le XVI^e siècle moral«, in: Rainer Christoph Schwinges, Regula Schorta, (Hg.), *Fashion and Clothing in The Late Medieval Europe / Mode und Kleidung im Europa des späten Mittelalters*, Riggisberg: Abegg-Stiftung und Basel: Schwabe, 2010, S. 209–230.

Zur Bildwürdigkeit der Halskrause. Kleidung und Insignie bei Rubens und in der flämischen Malerei

I.

Mit den folgenden Ausführungen wird der Versuch unternommen, der facettenreichen Modetheorie eine vestimentäre Bildtheorie hinzuzufügen. Sie soll an einer Detailuntersuchung erörtert werden, die sich auf die Darstellung des Kragens in der flämischen Porträtmalerei konzentriert und vor allem Männerbildnisse in Augenschein nimmt. Ausgangspunkt ist Peter Paul Rubens' Selbstbildnis mit Ehefrau in der *Geißblattlaube* (1609, München). Am Münchner Gemälde fällt auf, dass der Meister mit einem französischen Spitzenkragen bekleidet ist, während seine Frau, Isabella Brandt, eine mächtige Halskrause trägt (Abb. 1). Der große Unterschied der Kragen gibt insofern zu denken, als er nicht geschlechtsspezifisch ist, denn in der flämischen Bildwelt um 1600 war die Halskrause auch bei Männern ebenso verbreitet wie der französische Kragen bei den Frauen. Aus diesem Grund hat die Forschung immer wieder darauf aufmerksam gemacht, dass Kragen – auch jene in der *Geißblattlaube* – Ausdruck ausgeprägten Modebewusstseins der Protagonisten seien.¹ Die Assoziation des Modischen impliziert zwei gewichtige Vorurteile, die sowohl für die Bilddeutung als auch für den vormodernen Modebegriff folgenreich sind: Zum einen wird stillschweigend davon ausgegangen, dass der Kragentypus in den südlichen Niederlanden von seinen Trägern und Trägerinnen nach eigenem Gutdünken ausgewählt werden konnte, und zum anderen wird den Porträts unterstellt, dass sie Vehikel freier Selbstdarstellung seien und letztere gerade durch das sichtbare Modebewusstsein in Erscheinung trete.

Doch ob der flämische Kragen der Rubenszeit überhaupt als Mode bezeichnet werden kann und welche Voraussetzungen für seine Bildwürdigkeit galten, ist bislang ungeklärt. Das liegt vermutlich daran, dass keine schriftlichen Quellen aus der Zeit überliefert sind, die Anhaltspunkte für eine Kulturgeschichte des flämischen Kragens liefern. Luxusgesetze oder andere zeitgenössische Einschätzungen, die die Halskrause bzw. den französischen Kragen kategorisieren oder limitieren, sind unbekannt. Lediglich verschwenderischer Materialaufwand der Produkte wurde seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert beißender Kritik unterzogen,² die für die hier vorgenommene Fragestellung jedoch unerheblich ist.

Es ist grundsätzlich lohnenswert, über Kragenformen wegen ihrer Bildförmigkeit nachzudenken. Diese war in der Rubenszeit offensichtlich kein Ergebnis textbasierter Reflexionen, sondern Ausdruck einer visuellen Reflexion über die gesellschaftliche Bedeutung der Kleidung, auf deren Vorsprachlichkeit am Ende des Artikels

zurückzukommen ist. Zum anderen aber lohnt es sich, über den bildlichen Einsatz der Kragenformen nachzudenken, weil der Modebegriff, wie er spätestens seit Georg Simmel (1905) verwendet wird,³ für das Verständnis vormoderner Bekleidung nicht immer greift. Die ›Alamode‹-Thematik war zwar im beginnenden 17. Jahrhundert bereits virulent, doch wird sie heute bisweilen überschätzt und unzulässig generalisiert. Das hat Folgen für die Bilddeutung. Grundsätzlich ist Mode zuallererst kurzlebig, also einem kontinuierlichen Wandel unterworfen. Zudem steht Mode zwischen den Polen von Distinktion und Anpassung. Diese Dichotomie ermöglicht dem Einzelnen, mit seiner Bekleidung einerseits innovativ, herausstechend und damit distinktiv zu sein, andererseits aber auch seine gesellschaftliche Gruppenzugehörigkeit durch vestimentäre Anpassung sichtbar zu machen. Mode hat darüber hinaus auch immer etwas mit Kontingenz zu tun, also mit der Unvorhersehbarkeit ihrer Entwicklung und vor allem mit der Unberechenbarkeit des Kleidungsverhaltens ihrer Akteure.⁴ Selbstverständlich steht Mode als beschleunigter Wandlungsprozess auch immer in engstem Zusammenhang mit Luxus und Kapitalismus, wie bereits Werner Sombart (1913) das materialistische Modesystem frühkapitalistischer Gesellschaften zu Recht deutete.⁵ Letzteres gilt auch für die Halskrause. Doch in den Bildern der Rubenszeit ist sie weder Ergebnis kurzlebiger Modeerscheinungen noch Resultat individueller Kleiderwahl der dargestellten Akteure zwischen Distinktion und Anpassung bzw. Teil modischer Kontingenz. Vielmehr ist die Halskrause Zeichen gesellschaftlicher Würde. Sie ist Insignie der Amtswürde und damit Amtstracht, wie im Folgenden anhand der Bildquellen in den südlichen Niederlanden der Rubenszeit nachzuweisen ist.⁶

Die Untersuchung dieser Bildquellen hinsichtlich frühneuzeitlicher Mode- bzw. Kleiderkultur erfordert die methodische Auseinandersetzung mit einer ›vestimentären Kunstgeschichte‹, die insbesondere an der Schnittstelle von Kunst- und Sozialgeschichte arbeitet. Für ein besseres ikonographisches Verständnis der Halskrause in der flämischen Bildnismalerei der Rubenszeit ist die Verknüpfung von Porträtforschung und Prosopographie grundlegend. Denn der Abgleich der Darstellung einer authentischen Person im Bild mit ihren Lebens- sowie Karrieredaten kann wichtige repräsentative Sinnbezüge aufdecken helfen,⁷ welche die Kleidung im Porträtbild zum biographischen Symptom der dargestellten Person macht. Um die Entsprechung prosopographischer Daten und porträtierter Kleidung zu erkennen, sind quantitativ belastbare Vergleiche heranzuziehen, bei denen ebenfalls die Chronologie der Karriereschritte und Kleiderauffälligkeiten in Relation gesetzt werden können. Hilfreich hierfür ist die Netzwerktheorie, die seit den wegweisenden Studien Wolfgang Reinhard⁸ in den Geschichtswissenschaften mittlerweile etabliert ist und für die Porträtforschung bereits erprobt wurde.⁹ Darüber hinaus ist zu konzedieren, dass die visuelle Inszenierung von gruppenspezifischen Zeichen eine wesentliche, in der kulturgeschichtlichen Forschung der letzten Jahre prominent herausgestellte Rolle beanspruchen kann.¹⁰ Kleidung im Bild(nis) ist so gesehen auf dem Gebiet der visuellen Kommunikation unbestritten ein maßgebender Bestandteil des Symbolhaushalts gesellschaftlicher Gruppen in allen Epochen.

II.

Ein großes Selbstbewusstsein muss den jungen Peter Paul Rubens erfüllt haben, als er gerade aus Italien nach Antwerpen zurückgekehrt war, Isabella Brandt geheiratet hatte und um 1609 die *Geißblattlaube* malte. Sie ist schon allein wegen ihrer Maße spektakulär, denn die beiden Protagonisten sind mit den ganzen Körpern in Lebensgröße zu sehen. In der Frühneuzeit war dieser Darstellungsmodus Königen, Fürsten und Päpsten vorbehalten. In der *Geißblattlaube* sitzt Rubens auf einem Pfosten mit überschlagenen Beinen und seine Frau auf dem Boden, vermutlich auf einem untergelegten Kissen. Zärtlich legen sie ihre rechten Hände aufeinander, während ihre linken Hände Attribute halten: Isabella den zusammengefalteten Fächer,¹¹ Peter Paul den Griff seines Degens. Der Degen ist eine deutliche Anspielung auf Rubens gesellschaftlichen Anspruch, der seiner Wirklichkeit um 1609 noch nicht entsprach. Denn den Degen öffentlich zu tragen, war Privileg des Adels, dem Rubens erst seit 1624 angehörte.¹²

Auffallend an dem Münchner Selbstporträt sind die unterschiedlichen Kragen von Peter Paul und Isabella. Während er einen offenen, weit über die Schultern ausgelegten Spitzenkragen französischer Fassung trägt, bildet Isabellas Halskrause im spanischen Stil aus besonders feiner Spitze einen auffälligen Kontrast zu der ihres Mannes. An Isabellas Kragen sticht vor allem die filigrane Ausführung ins Auge.¹³ Umso mehr drängt sich die Frage auf, warum Rubens sich selbst im Münchner Porträt nicht auch mit einer Halskrause schmückt. Denn immerhin war die Halskrause in dieser Zeit auf flämischen Porträts auch bei Männern verbreitet. Erzherzog Albrecht, damaliger Regent der Niederlande, ist auf seinen Porträts stets mit opulenter Halskrause anzutreffen. Rubens selbst hat ihn 1620 als Pendant zu Erzherzogin Isabella (ebenfalls mit Halskrause) in diesem etablierten Bildnistypus dargestellt.¹⁴ Selbst jedoch verzichtet Rubens auf den Halsschmuck und bringt auf diese Weise sein Münchner Eheporträt in ein seltsames Ungleichgewicht, das die Frau in einen höfischen Bezug zu stellen, den Gemahl jedoch davon auszunehmen scheint. Unter modischen Vorzeichen müssten der französische und spanische Kragen als ehelicher Mode-Dissens zwischen frankophilem Ehemann und hispanophiler Ehefrau gedeutet werden. Doch scheint die Kragenwahl im Bild anderen Kriterien zu folgen.

III.

Die Halskrause ist in der flämischen Malerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einer Insignie geworden, die unter den Männern nur bestimmten Würdenträgern vorbehalten war. Das zeigen vor allem die zeitgenössischen Eheporträts wie etwa des Ehepaars Rockox (Abb. 2). Rubens malte die beiden Adoranten der Außenflügel des Rockox-Triptychons im Jahr 1615. Wie auf einem Großteil der niederländischen Eheporträts trägt die Frau eine schlichte, in ondulierende Falten gelegte Halskrause. Wie beim Erzherzogspaar trägt auch der Mann eine Halskrause. Diesem Befund ist der prosopographische zur Seite zu stellen, dass Nicolaas Rockox mehrmals Bürgermeister von Antwerpen war. Als *pars pro toto* für die Porträts hoher Amtsträger stehen vergleichbare Arbeiten wie etwa Rubens' *Bildnis des Kanzlers von Brabant*,

Petrus Pecquius (1615, Brüssel), des höchsten Amtsträgers in Brüssel nach dem Erzherzogsehepaar Albrecht und Isabella; und deutlich darauf Bezug nehmend (mit der tizianesken Säule im Hintergrund) Anthonis van Dycks *Porträt des Nicolaas Rockox* (1621, St. Petersburg). Beide erscheinen in ihren Amtsroben, dem Tabbaard und der Halskrause.¹⁵

Die Halskrause dekoriert jedes Männerporträt, dessen Modell administrative Ämter versah, Jurist oder Gelehrter war. Zu diesem Ergebnis führt der weitere Abgleich von Dargestelltem und Prosopographie. Beispielsweise war Jean Charles de Cordes Mitglied des großen Rates der Stadt und damit offensichtlich berechtigt, zumindest im Bild eine Halskrause zu tragen (Abb. 3).¹⁶ Seine Frau rechts trägt keine Halskrause, sondern einen tiefen Ausschnitt vorne und hinten einen fächerartig aufgestellten Stehkragen mit reicher Saumzier. Unlängst wurde darauf hingewiesen, dass der offene Kragen Privileg des Antwerpener Adels war, der sich durch die Pflege des französischen Hofstils vom Patriziat der Stadt absetzen konnte.¹⁷ Wenn dies richtig ist (das Rubens-Porträt der Erzherzogin Isabella würde dem widersprechen), dann scheint dem Ehemann eine andere Pflicht auferlegt worden zu sein, denn mit seiner Halskrause erscheint er nicht französisch-aristokratisch, sondern als Repräsentant des städtischen Rats.

Den Insigniencharakter der Halskrause belegen weitere Bildbeispiele. Aufschlussreich ist dabei der Blick auf die in dieser Zeit neu aufkommende Gattung des Künstler-Ehe- und Künstler-Familien-Porträts, in denen die Künstler generell keine Halskrause tragen. Das gilt für Anthonis van Dycks Bildnis des Malers Cornelis de Vos (1618) ebenso¹⁸ wie für van Dycks Kasseler Porträt des Malers Frans Snyders mit seiner Frau (1621, Abb. 4). Für das flämische Künstler-(Familien-)Porträt wurde in der Rubenszeit eine einheitliche Kragen-Typologie entwickelt, die dem Mann den französischen Spitzenkragen und seiner Frau die spanische Halskrause zusprach. Alle im Ehe- oder Familienporträt identifizierbaren Künstler waren keine Amtsträger, weder Mitglieder des Stadtrats noch Juristen. Sie waren offensichtlich nicht berechtigt, eine Halskrause anzulegen. Diesem Bildtypus gehört auch Rubens' *Geißblattlaube* an (Abb. 1).

Der ursächliche Zusammenhang von Kragentypus und gesellschaftlicher Stellung seines Trägers offenbart sich in weiteren Bildnissen Rubens'. Den sanktionierten Krageneinsatz setzte der Meister besonders eindrücklich auf dem Freundschafts- oder Philosophenporträt von 1611/12 um (Florenz, Palazzo Pitti, Abb. 5).¹⁹ Links im Hintergrund ist der stehende Peter Paul Rubens kragenlos dargestellt.²⁰ Schräg vor ihm sitzt sein bereits 1611 verstorbener Bruder Philipp, dessen voluminöse weiße Halskrause sich kontrastreich vom dunklen Bildgrund abhebt. Philipp war nicht nur Philosoph und Schüler von Justus Lipsius (1547–1606), sondern auch Sekretär des Regierungskabinetts in Brüssel.²¹ Seine Arbeit in den höchsten Regierungskreisen legitimierte die Halskrause, die im Bild außerdem sonst allein dem Universitätsprofessor Lipsius zustand, der zudem mit dem fellbesetzten Tabbaard seiner Zunft bekleidet ist. Deutlich ist auch zu erkennen, dass Joannes Woverius (1576–1636) am rechten Bildrand einen schlichten weißen Kragen trägt und keine

Halskrause, die ihn erst später in van Dycks Porträt (nach 1620) aus dem Louvre schmückt. Und in der Tat war Woverius in Italien und Frankreich auf Reisen, bevor er schließlich seit 1613 Mitglied des Stadtrats von Antwerpen und seit 1620 Mitglied des Finanzrats in Brüssel wurde.²² Als Rubens' Florentiner Philosophenporträt 1611/1612 entstand, war der enge Freund der Rubensfamilie offensichtlich noch nicht im Stande, eine Halskrause zu tragen – ebenso wenig wie Peter Paul Rubens im selben Bild.

Die ›vestimentäre‹ Synchronisation von Bildnis und Prosopographie lässt sich auch in Rubens' Selbstporträts weiterverfolgen. Dort trägt er vor 1630 nie eine Halskrause – auf den erwähnten Ehe- und Gruppenporträts ebenso wenig wie auf dem Selbstbildnis in Windsor (um 1625) oder Florenz (um 1628),²³ wie in dem von Paul Pontius gefertigten Porträtstich von 1626, der Vorlage für postume Publikationen blieb.²⁴ Rubens' gesellschaftlicher Status änderte sich erst 1629 entscheidend. Zwar hatte ihn der spanische König bereits 1624 mit dem Adelstitel versehen, doch blieb diese Beförderung für den Einsatz der Halskrause im Bild anscheinend bedeutungslos. Erst mit seiner Ernennung durch König Philipp IV. zum Sekretär des Geheimen Rats im Jahr 1629 dürfte ihm auch das Halskrausenprivileg zugesprochen worden sein. Nicht sein Adelstitel von 1624, sondern erst das hohe Amt ermöglichte die Halskrause im Selbstbildnis.²⁵ Rubens' *Wiener Selbstporträt* von etwa 1636 dokumentiert seinen gesellschaftlichen Aufstieg (Abb. 6): Erstmals ist er nun mit der Halskrause zu sehen. Sein hohes und stolzes Standesbewusstsein kulminiert regelrecht in der Partie des hellen Gesichts und der leuchtenden Halskrause, die beide von der dunklen Umgebung kontrastreich abgesetzt sind. Nun sah sich auch Rubens im Stande, neben der Insignie der Halskrause die Tizian-Säule im Hintergrund in sein Selbstbildnis zu integrieren. Das Bild thematisiert kein gewandeltes Modebewusstsein des Grandseigneurs, sondern den Stolz des Künstlerfürsten, nun endgültig der gesellschaftlichen Elite anzugehören. Hingegen fällt in seinem letzten Selbstporträt mit Ehefrau Hélène Fourment und ihrem gemeinsamen Sohn Peter Paul von 1639 (New York) auf, dass der Künstlerfürst die Halskrause wieder abgelegt hat. Mit dem sichtbar diagonal über die Brust gelegten Gurt des Degens und seinem Handschuh an der rechten Hand deutet Rubens seinen adeligen Stand an, verzichtet jedoch auf die Halskrause. Es ist bekannt, dass sich Rubens nach 1634 aus den politischen Geschäften zurückzog. Sein Amtsverzicht dürfte den Verzicht auf die Halskrause im Bild begründen.²⁶

IV.

Der Einsatz der Halskrause in den hier untersuchten flämischen Porträts der Rubenszeit ist nicht Ergebnis modischer Individualität der Dargestellten, sondern vielmehr Reflexion von Insignienkultur im Bild. Diese Erkenntnis wirft weitere Fragen auf. Denn wie bereits betont, fehlen schriftliche Quellen, die sich mit den Gesetzmäßigkeiten des Krageneinsatzes im Lebensalltag der südlichen Niederlande befassen. Bilder, insbesondere Porträts, sind wichtige visuelle Quellen, die die fehlenden schriftlichen Quellen ersetzen können. Bei der bildlichen Darstellung von Kleidung

stellt sich jedoch das grundsätzliche Problem, dass Bildwirklichkeit und Lebenswirklichkeit bekanntlich nicht immer deckungsgleich sind. Bilder von Kleidern sind nicht als Spiegel, vielmehr als Konstruktionen der Wirklichkeit zu verstehen.²⁷ Bilder haben ihre eigene Tradition und Semantik, die von der dargestellten Kleidung ebenso maßgeblich geprägt werden wie umgekehrt die mediale Anverwandlung der Kleidung neue vestimentäre Bedeutungsräume erschließt. Kleidung kommt im Medium Bild/Skulptur eine Schlüsselrolle zu. Methodischer Ausgangspunkt für ihre Entschlüsselung ist der semiotische Ansatz Roland Barthes' (1967).²⁸ Von dieser ›Lesbarkeit der Mode‹ ausgehend hat sich zuletzt Dagmar Venohr der Relation von modernem Modebild und Modetext zugewandt, um der Sinnhaftigkeit der Mode im Medialen auf den Grund zu gehen.²⁹ Bislang wurde die Schlüsselfrage der Modetheorie nach der Bedeutung vestimentärer Zeichen auf Grundlage von erklärenden Texten vorgenommen. Die hier vorgelegte Analyse und Deutung der Halskrause hingegen versucht den Mangel an Texten nicht als Hinderungsgrund, sondern Motivation zu verstehen, dem Bild seine eigene Qualität als visueller Quelle zuzugestehen.

Kunsthistoriker haben in der Vergangenheit vielfach versucht, der ›Sprache der Dinge‹ in gegenständlichen Bilddarstellungen auf den Grund zu gehen. Leitende Frage war, inwieweit dargestellte Dinge einer Alltagsrealität gerecht werden, diese repräsentieren oder symbolisch deuten. Erwin Panofsky sah hinter den Dingen in Bildern der Frühen Niederländer einen »disguised symbolism«.³⁰ Gegen die daraus erwachsene, bisweilen übertriebene Rätselbild-Ikonologie wandte sich bereits Johan Huizinga; später hat Svetlana Alpers mit ihrem Buch *Art of Describing* (1983) die Dingwelt der bildenden Kunst wieder auf ein Wahrheitsniveau zurückgeführt, das für die holländische Kunst den beschreibenden über den erzählenden Sinn bildlicher Darstellungen stellte.³¹ Die Kritik an einer logozentristischen, auf Texte fokussierten Ikonologie ist auch in Zusammenhang mit der flämischen Kragendarstellung von zentraler Bedeutung. Sie verlangt nach einem hermeneutischen Zugang zu Dingdarstellungen, um zu zeigen, dass sich die Bedeutung von Dingen in Bildern nicht allein über textlich-programmatische Fixierung erschließt. Auch wenn in der Frühneuzeit bestimmte Dinge nicht Gegenstand humanistisch gelehrter oder theologischer Diskurse waren, können sie dennoch symbolische Sinnstiftung generieren. Die symbolische Bedeutung der Dinge kann sich in ihrer Bildwelt selbst erschließen und Wirklichkeiten konstruieren, die einer textlichen Reflexion zeitlich voraus sind, zumal in rezenten Studien darauf abgehoben wurde, dass Bilder Themen und Motive aufgreifen können, für die es noch keine Sprache gibt.³² In Bezug auf die flämische Halskrause ist so gesehen nicht auszuschließen, dass sie sich erst durch ihren standesspezifischen Einsatz im Bild von einem Modeartikel zu einer Insignie in der Lebensrealität wandelte. Um diese Bedeutungsmetamorphose zu belegen, sind weitere Forschungen notwendig.

Kleidung und Realien bestellen folglich einen eigenen symbolischen Haushalt, der im Bild zu einem bildsymbolischen erweitert wird. Die Vielfalt möglicher Verweisstrukturen und assoziativer Verknüpfungen, die auch vom symbolischen Charakter der Kleidung ausgehen, sind kulturell konditioniert. Der Einsatz der Kleidung

in der Alltagsrealität einer bestimmten Epoche erfolgt gewissermaßen in einem sozialen, psychologischen, historisierenden, juristischen und normativen Bedingungs-gemeinde, das in seiner Verhältnismäßigkeit vom Maler nicht automatisch auf das Bild, in dem es dargestellt ist, übertragen wird. Es ist deshalb die Aufgabe der Kunst- und Bildwissenschaft, nicht nur den modischen Charakter der Kleidung und ihre distinktive Funktion zu erkennen, sondern darüber hinaus vor allem ihren symbolischen Gehalt zu ermitteln. Die Übersetzungsmodalitäten zu rekonstruieren, mit denen ein Kostüm oder Kleidungsstück aus seiner Alltagsrealität in das Bild übertragen oder im Bild überhaupt erst entwickelt und erfunden wurde, kann zu umfassenden Erkenntnisgewinnen führen.

- 1 Zur Deutung des Kragens als Modeerscheinung vgl. beispielsweise Ruth Matilda Anderson, »The Golilla. A Spanish Collar of the 17th Century«, in: *Waffen- und Kostümkunde* 11, Heft 1, 1969, S. 1–19, hier S. 13; Janet Arnold, »Three Examples of Late Sixteenth and Early Seventeenth Century Neckwear«, in: *Waffen- und Kostümkunde* 15, Heft 2, 1973, S. 109–124, hier S. 109; *De Mode in Rubens' Tijd*, Ausst.-Kat., Deurne, Antwerpen: Provinciaal Museum Sterckshof, 1977, hier S. 22–33; David R. Smith, »Rembrandt's Early Double Portraits and the Dutch Conversation Piece«, in: *The Art Bulletin* 64, 1982, S. 259–288, hier S. 260; Aileen Ribeiro, *Dress and Morality*, London: Batsford, 1986, S. 68–70; Emilie E. S. Gordonker, *Van Dyck and the Representation of Dress*, Turnhout: Brepols, 2001, S. 34; Aileen Ribeiro, *Fashion and Fiction. Dress in Art and Literature in Stuart England*, New Haven / London: Yale University Press, 2005, S. 49–50; Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, S. 77; Aileen Ribeiro, »Dress in Adriaen van de Venne's Album of 1626«, in: *Netherlandish Fashion in the Seventeenth Century (Riggisberger Berichte 19)*, 2012, S. 41–49, hier S. 48–49; Jenny Tiramani, »Three multilayered Ruffs in the Historisches Museum Basel«, in: *Netherlandish Fashion in the Seventeenth Century (Riggisberger Berichte 19)*, 2012, S. 93–106.
- 2 Bert Watteuw, »Framing the Face. Patterns of Presentation and Representation in Early Modern Dress and Portraiture«, in: Catrien Santing, Barbara Baert und Anita Traninger (Hg.), *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, Leiden: Brill, 2013, S. 245–270, hier S. 252. Zur Kritik an der Halskrause vgl. auch Aileen Ribeiro, *Dress and Morality*, op. cit., S. 69–77.
- 3 Georg Simmel, »Philosophie der Mode«, in: *Moderne Zeitfragen* 11, 1905, S. 5–41. Unter dem Titel »Die Mode« wieder abgedruckt in: Georg Simmel, *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig: Klinkhardt, 1911, S. 29–64.
- 4 Elena Esposito, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- 5 Werner Sombart, *Luxus und Kapitalismus*, München/Leipzig: Duncker & Humblot, 1913.
- 6 Der flämische Kragen der Rubenszeit wird bis heute nicht als Insignie gedeutet. Exemplarisch hierzu Watteuw, *Framing the Face*, op. cit., hier S. 256. Zu einem ausführlicheren Vergleich der flämischen Kragendarstellungen vgl. Philipp Zitzlsperger, »Rubens's Collars – Fashion or Insignia?«, in: Bert Watteuw (Hg.), *(Un)dressing Rubens* (im Erscheinen).
- 7 Biographische Details für Porträtanalysen zu berücksichtigen empfiehlt auch Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy*, op. cit., S. 20.
- 8 Wolfgang Reinhard, *Freunde und Kreaturen: »Verflechtung« als Konzept zur Erforschung historischer Führungsgruppen*, München: Vögel, 1979.

- 9 Philipp Zitzlsperger, *Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht*, München: Hirmer, 2002; Philipp Zitzlsperger, *Dürers Pelz und das Recht im Bild – Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin: Akademie-Verlag, 2008; Philipp Zitzlsperger, »REQUIEM– Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der frühen Neuzeit. Ergebnisse, Theorien und Ausblicke des Forschungsprojekts«, in: idem und Arne Karsten (Hg.), *Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit*, Berlin: Reimer, 2010, S. 23–65.
- 10 Vgl. hierzu exemplarisch Barbara Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reichs*, München: Beck, 2008.
- 11 Zur Bedeutung des Fächers im niederländischen Raum vgl. de Winkel, *Fashion and Fancy*, op. cit., S. 72–74.
- 12 Nils Büttner, *Rubens*, München: Beck 2007, S. 38–39; Martin Warnke, *Peter Paul Rubens. Leben und Werk*, Köln: DuMont, 2006, S. 13; Lilian H. Zirpolo (Hg.), *Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture*, Lanham Md.: Scarecrow Press, 2010, S. 272; Lisa Rosenthal, *Gender, Politics, and Allegory in the Art of Rubens*, Cambridge: University Press, 2005, S. 203–208.
- 13 Der Bezug zu den filigranen Kragenformen der Erzherzogin Isabella, Regentin der Niederlande, in den Porträts Frans Pourbus' d. J. ist offensichtlich. Rubens wiederholte den Typus der Halskrause etwa 1620 in seinem Bildnis der Erzherzogin.
- 14 Birgitt Borkopp-Restle und Barbara Welzel, »Licht und Bewegung – Der vestimentäre Auftritt von Erzherzogin Isabella und Erzherzog Albrecht in ihren Staatsporträts«, in: Philipp Zitzlsperger (Hg.), *Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung (Textile Studies 1)*, Berlin: Mann, 2010, S. 99–112.
- 15 Zum Tabbaard als Amtsinsignie vgl. de Winkel, *Fashion and Fancy*, op. cit., S. 145–167.
- 16 Zu Porträt und Prosopographie des Jean Charles de Cordes vgl. Michel Draguet, *Rubens, a Genius at Work. The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium Reconsidered*, Ausst.-Kat., Brüssel, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Tiel: Ed. Lannoo, 2007, S. 140–141.
- 17 *Ibid.*
- 18 Vgl. Susan J. Barnes, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven: Yale University Press, 2004, S. 102–103.
- 19 Datierung bei Warnke auf 1612. Vgl. Warnke, *Peter Paul Rubens*, op. cit., S. 85.
- 20 In einer ersten Version des Florentiner Bildes, wie auf den unteren Malschichten zu erkennen, trug Rubens zuerst einen Hut, den er für die Endversion wieder abnahm. Vgl. Nico van Hout, »A Second Self-Portrait in Rubens's ›Four Philosophers‹«, in: *The Burlington Magazine* 142, 2000, S. 694–697.
- 21 Otto von Simson, *Peter Paul Rubens*, Mainz: Zabern 1996, S. 54.
- 22 Barnes, *Van Dyck*, op. cit., S. 105.
- 23 Warnke, *Peter Paul Rubens*, op. cit., S. 24–28.
- 24 Vgl. beispielsweise das Doppelporträt von Rubens und Van Dyck in einem Stich von Erasmus Quellinus (1641), vgl. Abb. 69 in Rosenthal, *Gender, Politics, and Allegory*, op. cit., S. 193.
- 25 Die Amtswürde war erblich und wurde 1640 auf Rubens Sohn Albert übertragen. Durch diese Auszeichnung hoffte der spanische Hof 1629 der beabsichtigten Entsendung Rubens' nach England ein größeres Gewicht zu verleihen. Ulrich Thieme und Felix Becker (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 29, Leipzig: Seemann, 1935, S. 139. Zu Rubens' Beförderungen kam hinzu, dass er 1630 schließlich vom englischen König Karl I. zum Ritter geschlagen wurde.
- 26 Rosenthal, *Gender, Politics, and Allegory*, op. cit., S. 199–234.
- 27 Lou Taylor, *The Study of Dress History*, Manchester: University Press, 2002, S. 118–121; Zitzlsperger, *Dürers Pelz*, op. cit., S. 130–132 und S. 144–155.

- 28 Roland Barthes, *Die Sprache der Mode* [1967], übers. von Horst Brühmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- 29 Dagmar Venohr, *Medium macht Mode. Zur Ikonotextualität der Modezeitschrift*, Bielefeld: Transcript, 2010.
- 30 Erwin Panofsky, »Jan van Eyck's Arnolfini Portrait«, in: *The Burlington Magazine* 64, 1934, S. 117–127.
- 31 Vgl. hierzu ausführlicher Philipp Zitzlsperger, »Zur Wirklichkeit der Dinge im Bild. Frühneuzeitliche Differenzen zwischen Alltag und Darstellung«, in: *kritische berichte* 3, 2011, S. 17–28.
- 32 Jörg Trempler, *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild*, Berlin: Wagenbach 2013, S. 7–13.



Ill. 1 Peter Paul Rubens, *Rubens et Isabella Brant sous la tonnelle de chèvrefeuille*, 1609, huile sur toile, 179 × 136,5 cm, Alte Pinakothek, Munich

Abb. 1 Peter Paul Rubens, *Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube*, 1609, Öl auf Leinwand, 179 × 136,5 cm, Alte Pinakothek, München



III. 2 Peter Paul Rubens, Ailes du *Triptyque Rockox* avec la représentation de l'incrédulité de Thomas et le couple des donateurs, 1613-1615, huile sur bois, 140 × 234 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers

Abb. 2 Peter Paul Rubens, Seitenflügel des *Rockox Triptychons* mit der Darstellung des ungläubigen Thomas und dem Stifterehepaar, 1613–1615, Öl auf Holz, 140 × 234 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen



III. 3 Peter Paul Rubens, *Portrait de Charles de Cordes*, vers 1618, huile sur bois, 105,4 × 76,2 cm, Palais Łazienki, Varsovie

Abb. 3 Peter Paul Rubens, *Porträt des Jean Charles de Cordes*, um 1618, Öl auf Holz, 105,4 × 76,2 cm, Łazienki-Palast, Warschau



Ill. 4 Anthony van Dyck, *Double portrait du peintre Frans Snyders et de son épouse Margaretha de Vos*, vers 1621, huile sur toile, 83 × 110 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Cassel

Abb. 4 Anthony van Dyck, *Doppelbildnis des Malers Frans Snyders und seiner Frau Margaretha de Vos*, um 1621, Öl auf Leinwand, 83 × 110 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel

Abb. 5 Peter Paul Rubens, *Die vier Philosophen*, um 1611, Öl auf Holz, 162,5 × 137 cm, Palazzo Pitti, Florenz



Abb. 5 Peter Paul Rubens, *Les quatre philosophes*, vers 1611, huile sur toile, 162,5 × 137 cm, Palazzo Pitti, Florence



Abb. 6 Peter Paul Rubens, *Autoportrait*, vers 1636-38, huile sur toile, 110,0 × 85,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne

Abb. 6 Peter Paul Rubens, *Selbstbildnis*, um 1636-38, Öl auf Leinwand, 110,0 × 85,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien

Philipp Zitzlsperger, traduit par Florence Rougerie

De la dignité picturale de la fraise. Habit et insignes chez Rubens et les peintres flamands

I.

À travers les analyses qui sont à suivre, nous tenterons d'ajouter à la théorie de la mode, déjà riche de nombreuses facettes, une théorie de l'image vestimentaire. Celle-ci doit être explicitée au moyen d'une étude de détail qui se concentre sur la représentation du col dans la peinture de portrait flamande, en prenant pour l'essentiel des portraits d'hommes en considération. Le point de départ de notre réflexion est l'autoportrait avec sa femme de *Sous la tonnelle au chèvrefeuille* (1609, Munich) de Peter Paul Rubens. Dans ce tableau exposé à Munich, on remarque que le maître porte un col français en dentelle, tandis que son épouse, Isabella Brandt, porte une imposante fraise (ill. 1). Cette différence notable entre leurs cols ne laisse pas de surprendre, dans la mesure où son port n'est associé à aucun sexe en particulier, car dans l'univers pictural flamand autour de 1600, la fraise est tout aussi répandue chez les hommes que le col français

chez les femmes. C'est pourquoi la recherche a toujours laissé entendre que les cols – et donc aussi ceux de la *Tonnelle au chèvrefeuille* – étaient l'expression d'une conscience affirmée de la mode chez les protagonistes.¹ Le fait de les associer à un phénomène réel de mode implique deux préjugés de taille, dont les conséquences sont importantes, tant pour l'interprétation iconographique que pour le concept pré-moderne de la mode : d'une part, on postule implicitement que le type de col dans les Pays-Bas du Sud pouvait être choisi à loisir par son porteur ou sa porteuse, et d'autre part, on prête aux portraits la fonction de véhicule d'une représentation de soi spontanée, en partant du principe que celle-ci se traduirait justement par l'affirmation visible d'un goût vestimentaire.

Mais, quant à savoir si le col flamand de l'époque de Rubens peut être qualifié au juste comme un phénomène relevant de la mode et quelles conditions devaient être réunies pour qu'on le jugeât digne d'être employé comme motif pictural, ces questions sont restées pour le moment sans réponse. Cela tient sans doute au fait qu'il ne subsiste aucune source écrite de cette époque susceptible de poser les jalons d'une histoire culturelle du col flamand. On ne connaît pas de lois régissant le luxe ou d'autres considérations contemporaines qui catégoriseraient les différents types de cols ou définiraient les conditions du port de la fraise et du col français. Seule l'insolente opulence des matériaux utilisés fit l'objet d'une critique acerbe depuis la fin du XVI^e siècle² ; elle importe cependant peu pour la question que nous nous proposons d'étudier.

C'est en raison de leur dignité picturale qu'il est intéressant en soi de réfléchir aux formes de col dans les tableaux ; celle-ci n'est pas le fruit d'analyses des sources textuelles, mais l'expression d'une réflexion visuelle sur la signification sociale du vêtement ; nous reviendrons sur le fait qu'elle constitue une forme de pré-langage à la fin de l'article. Il est d'autre part intéressant de réfléchir à l'emploi des formes de cols en peinture, parce que le concept de mode tel qu'il est employé plus tard depuis les réflexions de Georg Simmel (1905),³ n'est pas toujours un outil adéquat pour la compréhension du vêtement pré-moderne. Les débats concernant le fait d'être « à la mode » étaient certes déjà très virulents au XVII^e siècle, mais ce thème est, aujourd'hui encore, parfois surestimé et abusivement généralisé. Ce qui n'est pas sans conséquence pour l'interprétation des images. Fondamentalement, la mode est en tout premier lieu vouée à être éphémère, et donc soumise à un changement perpétuel. Ensuite, la mode oscille entre la tendance à vouloir se distinguer et à se fondre dans un moule. C'est cette dichotomie qui permet d'une part à l'individu d'être innovant, de se faire remarquer et donc de se distinguer, mais d'autre part aussi, de rendre manifeste son appartenance à un groupe social à travers une forme d'adaptation vestimentaire. La mode a en outre toujours quelque chose à voir avec la contingence et donc avec le caractère imprévisible de son évolution et surtout avec l'imprédictibilité du comportement vestimentaire de ses acteurs.⁴ Bien entendu, la mode, en tant que processus accéléré de transformation, se trouve toujours dans un rapport des plus étroits avec le luxe et le capitalisme, conformément à l'interprétation que livrait déjà Werner Sombart en 1913 du système matérialiste de la mode dans les sociétés précapitalistes.⁵ Ce dernier point vaut aussi pour le port de la fraise. Mais dans les tableaux de l'époque de Rubens, celui-ci n'est

pas le résultat d'un phénomène de mode éphémère, ni le fruit d'un choix vestimentaire personnel que les acteurs représentés opéreraient entre distinction et adaptation, et il ne relève donc pas des contingences de la mode. La fraise est bien plus le signe d'une dignité sociale. Elle est l'insigne représentant l'honneur de la fonction et revêt donc le sens d'un costume, comme nous allons en apporter la preuve à l'aide des sources iconographiques du Sud des Pays-Bas de l'époque de Rubens.⁶

L'étude de ces sources iconographiques relatives à la mode, et plus précisément à la culture vestimentaire des débuts de l'époque moderne, requiert la prise en compte méthodique d'une « histoire de l'art vestimentaire » qui s'intéresse plus particulièrement à l'interface entre histoire de l'art et histoire sociale. Pour une meilleure compréhension iconographique de la fraise dans la peinture de portrait flamande à l'époque, il est capital de relier l'étude du portrait proprement dit à la prosopographie. Car le recoupement de la représentation d'une personne ayant réellement existé avec les dates importantes de sa vie et de sa carrière peut aider à découvrir des connotations significatives tout à fait considérables,⁷ qui font du vêtement dans le portrait un symptôme biographique de la personne représentée. Pour établir des concordances entre les données prosopographiques et le vêtement représenté, il importe de faire des comparaisons en nombre suffisant, à l'occasion desquelles les particularités vestimentaires peuvent être également mises en relation avec les étapes chronologiques d'une carrière. À cette fin, nous pouvons nous appuyer sur la théorie du réseau, établie dans les sciences humaines depuis les études pionnières de Wolfgang Reinhard⁸ et reconnue dans les recherches sur le portrait.⁹ En outre, il nous faut admettre que la mise en scène visuelle de signes distinctifs propres à un groupe peut se prévaloir d'avoir joué un rôle considérable et même prédominant dans la recherche relative à l'histoire culturelle de ces dernières années.¹⁰ De ce point de vue, on peut dire que dans le domaine de la communication visuelle, le vêtement dans l'image (et dans le portrait) est incontestablement devenu une composante majeure à part entière de l'économie symbolique de groupes sociaux, toutes époques confondues.

II.

Le jeune Peter Paul Rubens devait être empli d'une belle confiance en soi, lorsque tout juste rentré à Anvers de son voyage en Italie, il épouse Isabella Brandt et peint vers 1609 la *Tonnelle au chèvrefeuille*. Le tableau est spectaculaire, ne serait-ce que par ses dimensions, car les deux protagonistes y sont peints en pied grandeur nature. Au début de l'époque moderne, ce mode de représentation était réservé aux rois, aux princes et aux papes. Dans la *Tonnelle au chèvrefeuille*, Rubens est représenté assis sur un poteau, les jambes croisées, tandis que sa femme est assise par terre, sans doute sur un coussin. Leurs mains droites sont tendrement posées l'une sur l'autre, tandis que de leur main gauche, ils tiennent des attributs : l'éventail fermé pour Isabella,¹¹ le manche de l'épée pour Peter Paul. L'épée est une allusion claire aux ambitions sociales de Rubens qui ne correspondaient en 1609 pas encore à la réalité qu'il vivait. Car le fait de porter l'épée en public était un privilège réservé à la noblesse, privilège dont Rubens ne put s'enorgueillir qu'à partir de 1624.¹²

Ce qui est frappant dans cet autoportrait de Munich, c'est la différence entre les cols que portent Peter Paul et Isabella. Tandis que lui porte un col de dentelle à la française, ouvert et retombant largement sur les épaules, la fraise d'Isabella de style espagnol, d'une dentelle particulièrement délicate, forme un contraste marquant avec celui de son mari. Le col d'Isabella frappe particulièrement en raison de son exécution en filigrane.¹³ La question qui se pose à plus forte raison est celle de savoir pourquoi il ne fait pas le choix de s'orner lui aussi d'une telle fraise dans le portrait de Munich. Car après tout, le port de la fraise était à l'époque tout aussi répandu dans les portraits flamands d'hommes. L'archiduc Albrecht, alors régent des Pays-Bas, est systématiquement représenté dans ses portraits avec une fraise imposante. Rubens lui-même l'avait peint en 1620 comme pendant de l'archiduchesse Isabella (portant elle aussi une fraise) dans ce type établi de portraits.¹⁴ Pourtant, Rubens renonce en ce qui le concerne à cet ornement, induisant de cette manière dans son portrait de couple de Munich un étrange déséquilibre, dans la mesure où l'épouse se voit investie d'un statut de cour, tandis que l'époux en semble exclu. Si l'on se place sous les auspices de la mode, cette divergence entre le col français et le col espagnol devrait être interprétée comme un désaccord entre les époux. Elle désignerait l'homme comme francophile et la femme comme hispanophile. Il semble cependant que le choix du col dans le portrait réponde à d'autres critères.

III.

Dans la peinture flamande de la première moitié du XVII^e siècle, la fraise s'est imposée comme un insigne réservé, chez les hommes seulement, à quelques dignitaires bien précis. C'est ce que montrent surtout les portraits d'époux contemporains comme celui des époux Rockox par exemple (ill. 2). Rubens peignit les deux adorateurs sur les panneaux latéraux du triptyque des Rockox en l'an 1615. Comme sur la plupart des portraits d'époux néerlandais, la femme porte une fraise simple, disposée en plis ondulants. De même que sur le portrait de couple de l'archiduc et de l'archiduchesse, l'homme porte également une fraise. Ce constat est corroboré par le fait avéré par la prosopographie que Nicolaas Rockox occupa plusieurs fois la fonction de maire d'Anvers. D'autres œuvres comparables peuvent être considérées comme représentatives des portraits de hauts dignitaires, à l'exemple du *Portrait du chancelier de Brabant Petrus Pecquius* (1615, Bruxelles) peint par Rubens, qui représente le plus haut dignitaire à Bruxelles après le couple de l'archiduc et de l'archiduchesse Albrecht et Isabella, ou encore du *Portrait de Nicolaas Rockox* (1621, Saint-Pétersbourg), peint par Anthonis van Dyck et qui fait directement référence au tableau de Rubens, en particulier avec la colonne titanesque à l'arrière-plan. Les deux portraiturés y apparaissent portant leurs robes de fonction, le tabard et la fraise.¹⁵

Ce type de fraise orne tous les portraits d'hommes pourvus d'une fonction administrative, qu'ils soient juristes ou érudits. C'est également le recoupement entre l'observation de ce qui est représenté et la prosopographie qui mène à cette conclusion. Jean Charles de Cordes par exemple était membre du Grand Conseil de la Ville, et cela allait manifester de pair avec le droit de porter la fraise, tout du moins sur les portraits

(ill. 3).¹⁶ Placée à sa droite, sa femme ne porte pas de fraise, mais un profond décolleté vers l'avant et un col droit à la bordure richement ornée qui se déploie à l'arrière à la manière d'un éventail autour de son cou. Nous venons de voir que le col ouvert était le privilège de la noblesse anversoise, qui en suivant la mode de cour française pouvait se démarquer du patriciat de la ville.¹⁷ Si cela est avéré (et le portrait de l'archiduchesse Isabella peint par Rubens viendrait alors contredire ce point), il faut envisager qu'un autre devoir échoie ici à l'époux, car son port de la fraise relève de sa condition de représentant du Conseil de la Ville plutôt que de celle d'un aristocrate à la mode française.

Ce caractère d'insigne de la fraise est attesté par d'autres exemples iconographiques. L'examen du genre émergent du portrait d'artiste, en couple ou entouré de sa famille et sur lequel les artistes ne portent généralement pas de fraise, est riche d'enseignements. Cela vaut pour le portrait du peintre Cornelis de Vos (1618), peint par Anthonis van Dyck, tout comme¹⁸ pour celui qu'il fait du peintre originaire de Kassel Frans Snyder et de son épouse (1621, ill. 4). En ce qui concerne le portrait flamand d'artiste seul ou en famille, une typologie des cols claire s'est formée à l'époque de Rubens, attribuant à l'homme le col français en dentelle et à la femme la fraise à l'espagnole. Les artistes qui peuvent être identifiés dans les portraits de couple ou de famille n'étaient pas plus dignitaires que membres du Conseil de la Ville ou encore juristes. Ils n'étaient donc manifestement pas autorisés à porter une fraise. Et la *Tonnelle au chèvrefeuille* de Rubens se range précisément parmi cette catégorie de portraits (ill. 1).

L'association systématique entre le type de col et la position sociale de ses porteurs se dévoile dans d'autres portraits de Rubens. De manière particulièrement saisissante, le maître transposa au portrait d'amis ou de philosophes de 1611-1612 le port ainsi codifié de la fraise (Florence, Palazzo Pitti, ill. 5).¹⁹ Peter Paul Rubens, qui se tient à gauche à l'arrière-plan, est représenté sans col.²⁰ À droite devant lui est assis son frère Philippe, décédé en 1611, dont la fraise blanche et volumineuse se détache de manière contrastée sur le fond sombre. Philippe n'était pas seulement philosophe et disciple de Juste Lipse (1547-1606), mais aussi secrétaire du cabinet gouvernemental à Bruxelles.²¹ Son travail dans les plus hauts cercles du pouvoir justifiait aussi le port de la fraise, qui dans ce tableau revient au seul professeur d'université qu'est Lipse, également revêtu du tabard gansé de fourrure propre à sa corporation. On remarque aussi indubitablement que Joannes Woverius (1576-1636), qui apparaît au bord droit du tableau, porte un simple col blanc et non pas la fraise dont van Dyck le pourvoira plus tard seulement, dans son portrait du Louvre (postérieur à 1620). Et en effet, Woverius était alors en voyage en Italie et en France, avant de devenir membre du Conseil Municipal d'Anvers en 1613, puis membre du Conseil des Finances de Bruxelles en 1620.²² Lorsque Rubens réalise son portrait de philosophes à Florence en 1611-1612, cet ami proche de la famille de Rubens n'était manifestement pas encore dans une position l'autorisant à porter la fraise, pas plus que le peintre lui-même.

La concordance entre le portrait et la prosopographie sur le plan vestimentaire peut également être observée dans les autoportraits de Rubens. Il n'y porte jamais de fraise avant 1630, ni dans les portraits de couple et de groupe précédemment évoqués, ni sur l'autoportrait de Windsor (vers 1625) ou de Florence (vers 1628),²³ pas plus que

dans le portrait gravé exécuté par Paul Pontius en 1626, qui resta le modèle de référence pour les publications posthumes.²⁴ Le statut social de Rubens ne changea qu'en 1629 de manière décisive. Certes le roi d'Espagne lui avait déjà accordé un titre de noblesse en 1624, mais cette promotion resta apparemment sans effet quant au port de la fraise dans les tableaux. Ce n'est que lorsqu'il fut nommé par le roi Philippe IV Secrétaire du Conseil Secret en l'an 1629 qu'il se vit également accorder le droit d'arborer la fraise. Ce n'est pas son titre de noblesse de 1624, mais le fait qu'il revête cette haute fonction qui lui permit de se représenter portant la fraise dans ses autoportraits.²⁵ *L'Autoportrait* de Rubens conservé à Vienne, réalisé vers 1636, nous renseigne sur son ascension sociale (ill. 6) : on l'y voit pour la première fois portant la fraise. Sa conscience et sa fierté d'appartenir à un rang élevé culminent à proprement parler dans la zone claire du visage et de la fraise éclatante, qui contrastent avec l'environnement sombre de la figure. En plus de l'insigne de la fraise, Rubens se voyait à présent également en position d'intégrer la colonne de Titien à l'arrière-plan de son autoportrait. Le tableau ne thématise donc pas le passage à une conscience accrue du grand seigneur pour ce qui est à la mode, mais bien la fierté du prince des artistes d'appartenir enfin définitivement à l'élite sociale. En revanche, il apparaît clairement dans son dernier autoportrait avec son épouse Hélène Fourment et leur fils Peter Paul de 1639 (New York) que le prince des artistes a renoncé au port de la fraise. À travers la sangle de l'épée, barrant de manière bien visible la poitrine, et le gant à la main droite, Rubens signifie son rang et son appartenance à la noblesse, tout en renonçant toutefois au port de la fraise. Il est notoire que Rubens se retira des affaires politiques après 1634. Ce renoncement est donc susceptible d'expliquer le fait que la fraise disparaisse du tableau.²⁶

IV.

L'insertion de la fraise dans les portraits flamands de l'époque de Rubens que nous avons étudiés ici ne résulte donc pas de l'expression du goût personnel des personnes représentées, mais bien plus d'une réflexion sur la culture visuelle des insignes. Cette conclusion soulève de nouvelles questions. Car comme cela a déjà été souligné, on ne dispose pas de sources écrites suffisantes qui documenteraient les règles d'usage du port de la fraise dans le quotidien des Pays-Bas du Sud. Les tableaux, et en particulier les portraits, sont des sources visuelles importantes, qui peuvent compenser l'absence de sources écrites.

En ce qui concerne la représentation picturale du vêtement, se pose toutefois le problème fondamental suivant : comme on le sait, la réalité du tableau ne recouvre pas toujours la réalité vécue. Les représentations de vêtement ne doivent pas être comprises comme un miroir mais bien plus comme des constructions de la réalité.²⁷ Les tableaux ont leur tradition et leur sémantique propres, marquées dans une certaine mesure par les vêtements représentés, mais réciproquement, on peut tout aussi bien dire que l'assimilation du vêtement comme médium ouvre de nouveaux espaces de signification vestimentaire. Le vêtement se voit assigner un rôle clé dans le médium de l'image peinte ou sculptée. Le point de départ méthodique pour son déchiffrement est l'essai sémiotique de Roland Barthes (1967).²⁸ Se fondant sur cette « lisibilité de la

mode », Dagmar Venohr s'est récemment intéressée à la relation entre l'image moderne de la mode et le texte de mode, afin d'élucider la signification de la mode dans l'espace des médiums.²⁹ Jusqu'à présent, on avait toujours entrepris de répondre à cette question clé de la théorie de la mode en interrogeant le sens des signes vestimentaires sur la base de textes explicatifs. L'analyse et l'interprétation que nous proposons ici de la fraise essaient *a contrario* de ne pas considérer l'absence de textes comme un obstacle, mais comme une motivation supplémentaire à reconnaître au tableau sa qualité propre de source visuelle.

Les historiens de l'art ont essayé à de nombreuses reprises par le passé d'élucider le « langage des choses » dans les représentations figuratives. La question principale était d'établir dans quelle mesure les choses représentées rendent justice à une réalité quotidienne, la représentent ou lui confèrent un sens symbolique. Erwin Panofsky voyait derrière les objets dans les tableaux des premiers peintres flamands un « symbolisme déguisé ». ³⁰ Johan Huizinga s'éleva le premier contre cette iconologie décrypteuse d'images et qui a été parfois défigurée jusqu'à l'incompréhensible ; plus tard, ce fut Svetlana Alpers qui, dans son livre *Art of Describing* (1983), ramena le monde des objets dans les arts plastiques à un niveau de vérité plaçant pour la peinture hollandaise le sens de la description au-dessus de celui de la narration.³¹ La critique d'une iconologie logocentriste se focalisant uniquement sur des textes est aussi d'une importance capitale en ce qui concerne la représentation flamande du col. Cette critique réclame un accès herméneutique à la représentation des objets, pour montrer que leur signification dans les tableaux ne se laisse pas uniquement déchiffrer au moyen de textes qui en délivreraient le programme. Même si aux débuts de l'époque moderne, certaines réalités ne faisaient pas l'objet de discours humanistes érudits ou théologiques, elles peuvent néanmoins être génératrices de sens symbolique. La signification symbolique des objets peut délivrer son sens dans l'univers propre d'images et construire des réalités qui précèdent une réflexion textuelle, dans la mesure où des études récentes ont montré que les images peuvent mobiliser des thèmes et des motifs pour lesquels il n'existe pas encore de langage.³² De ce point de vue, en ce qui concerne la fraise flamande, il n'est donc pas à exclure que ce n'est que par le biais de son emploi codifié dans l'image qu'elle s'est transformée, en passant du rang d'un article de mode à celui d'une réalité vécue. Pour faire la preuve de cette transformation de sens, d'autres recherches seraient nécessaires.

Le vêtement et les réalités constituent par conséquent une économie symbolique propre, qui se voit prolongée dans le tableau par une économie symbolique picturale. La multiplicité des réseaux de sens et des associations d'idées possibles, qui découlent aussi du caractère symbolique du vêtement, sont culturellement conditionnées. Le port du vêtement dans la réalité quotidienne d'une époque particulière se réalise d'une certaine manière dans un faisceau de conditions sociales, psychologiques, historicisantes, juridiques et normatives, qui du fait de sa conformité à des rapports, n'est pas systématiquement transposé par le peintre au tableau dans lequel il est représenté. C'est pourquoi il relève du devoir de la science de l'art et de l'image non seulement de reconnaître le fait que le vêtement relève de la mode et qu'il revêt une fonction

distinctive, mais au-delà de cela, d'élucider son contenu symbolique. Le fait de reconstruire les modalités de transposition par lesquelles un costume ou un accessoire est tiré de sa réalité quotidienne pour être intégré au tableau, ou bien de retracer comment il est inventé ou développé dans le tableau même, peut conduire à l'acquisition de connaissances non négligeables.

- 1 Sur l'interprétation du col comme phénomène de mode, voir par exemple Ruth Matilda Anderson, « The Golilla. A Spanish Collar of the 17th Century », *Waffen- und Kostümkunde*, 1969, p. 1-19, ici p. 13 ; Janet Arnold, « Three Examples of Late Sixteenth and Early Seventeenth Century Neckwear », *Waffen- und Kostümkunde* 15, 1973, p. 109-124, ici p. 109 ; *De Mode in Rubens' Tijd*, cat. exp., Deurne, Anvers : Provinciaal Museum Sterckshof, 1977, ici p. 22-33 ; David R. Smith, « Rembrandt's Early Double Portraits and the Dutch Conversation Piece », *The Art Bulletin* 64, 1982, p. 259-288, ici p. 260 ; Aileen Ribeiro, *Dress and Morality*, Londres : Batsford, 1986, p. 68-70 ; Emilie E. S. Gordonker, *Van Dyck and the Representation of Dress*, Turnhout : Brepols, 2001, p. 34 ; Aileen Ribeiro, *Fashion and Fiction. Dress in Art and Literature in Stuart England*, New Haven : Yale University Press, 2005, p. 49-50 ; Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2006, p. 77 ; Aileen Ribeiro, « Dress in Adriaen van de Venne's Album of 1626 », *Netherlandish Fashion in the Seventeenth Century*, dans *Riggisberger Berichte* 19, 2012, p. 41-49, ici p. 48-49 ; Jenny Tiramani, « Three multilayered Ruffs in the Historisches Museum Basel », *Netherlandish Fashion in the Seventeenth Century*, *Riggisberger Berichte* 19, 2012, p. 93-106.
- 2 Bert Watteeuw, « Framing the face. Patterns of Presentation and Representation in Early Modern Dress and Portraiture », dans Catrien Santing, Barbara Baert and Anita Traninger (éd.), *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, Leiden : Brill, 2013, p. 245-270, ici p. 252. Au sujet de la critique de la fraise voir également Aileen Ribeiro, *Dress and Morality*, op.cit., p. 69-77.
- 3 Georg Simmel, « Philosophie der Mode », *Moderne Zeitfragen* 11, 1905, p. 5-41. Réimprimé sous le titre « Die Mode » dans Georg Simmel, *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig : Klinkhardt, 1911, p. 29-64.
- 4 Elena Esposito, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 2004.
- 5 Werner Sombart, *Luxus und Kapitalismus*, Munich : Duncker & Humblot, 1913.
- 6 Le col flamand de l'époque de Rubens n'est jusqu'à ce jour pas interprété comme insigne. Voir à ce sujet à titre d'exemple Watteeuw, *Framing the Face*, op. cit., ici p. 256. Pour une comparaison plus détaillée de la représentation du col dans la peinture flamande, voir Philipp Zitzlsperger, « Rubens's Collars – Fashion or Insignia ? », dans Bert Watteeuw (éd.), *(Un)dressing Rubens* (en cours de parution).
- 7 On trouve également la recommandation invitant à prendre en considération les détails biographiques dans les analyses de portraits chez Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy*, op. cit., p. 20.
- 8 Wolfgang Reinhard, *Freunde und Kreaturen: « Verflechtung » als Konzept zur Erforschung historischer Führungsgruppen*, Munich : Vögel, 1979.
- 9 Philipp Zitzlsperger, *Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht*, Munich : Hirmer, 2002 ; Philipp Zitzlsperger, *Dürers Pelz und das Recht im Bild – Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin : Akademie-Verlag, 2008 ; Philipp Zitzlsperger, « REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der frühen Neuzeit. Ergebnisse, Theorien und Ausblicke des Forschungsprojekts », dans *ibid.* et Arne Karsten (éd.), *Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit*, Berlin : Reimer, 2010, p. 23-65.
- 10 Voir à ce propos l'exemple de Barbara Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reichs*, Munich : Beck, 2008.
- 11 À propos de la signification de l'éventail dans l'espace néerlandais voir Winkel, *Fashion and Fancy*, op. cit., p. 72-74.

- 12 Nils Büttner, *Rubens*, Munich : Beck 2007, p. 38-39; Martin Warnke, *Peter Paul Rubens. Leben und Werk*, Cologne : DuMont, 2006, p. 13 ; Lilian H. Zirpolo (éd.), *Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture*, Lanham Md. : Scarecrow Press, 2010, p. 272 ; Lisa Rosenthal, *Gender, Politics, and Allegory in the Art of Rubens*, New York : Cambridge University Press, 2005, p. 203-208.
- 13 L'emprunt aux formes de col en filigrane de l'archiduchesse Isabelle, régente des Pays-Bas, tel qu'il apparaît dans les portraits de Frans Pourbus le Jeune est manifeste. Rubens reprit le modèle de la fraise vers 1620 dans son portrait de l'archiduchesse.
- 14 Birgitt Borkopp-Restle et Barbara Welzel, « Licht und Bewegung – Der vestimentäre Auftritt von Erzherzogin Isabella und Erzherzog Albrecht in ihren Staatsporträts », dans Philipp Zitzlsperger (éd.), *Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung (Textile Studies 1)*, Berlin : Mann, 2010, p. 99-112.
- 15 Au sujet du *tabbaard* comme insigne de fonction, voir Winkel, *Fashion and Fancy*, *op. cit.*, p. 145-167.
- 16 Au sujet du portrait et de la prosopographie de Jean Charles de Cordes, voir Michel Draguet, *Rubens, a Genius at Work. The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium Reconsidered*, cat. exp., Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, Tiel : Lannoo, 2007, p. 140-141.
- 17 *Ibid.*
- 18 Voir Susan J. Barnes, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven : Yale University Press, 2004, p. 102-103.
- 19 La datation par Warnke remonte à 1612. Voir Warnke, *Rubens*, *op. cit.*, p. 85.
- 20 Dans une première version du tableau florentin, comme on peut le voir en analysant les premières couches de peintures, Rubens portait initialement un chapeau qu'il supprima dans la version finale du tableau. Voir Nico van Hout, « A Second Self-Portrait in Rubens's "Four Philosophers" », *The Burlington Magazine* 142, 2000, p. 694-697.
- 21 Otto von Simson, *Peter Paul Rubens*, Mayence : Zabern 1996, p. 54.
- 22 Barnes, *Van Dyck*, *op. cit.*, p. 105.
- 23 Warnke, *Rubens*, *op. cit.*, p. 24-28.
- 24 Voir par exemple le double portrait de Rubens et Van Dyck sur une gravure d'Érasme Quellinus (1641), voir ill. 69 in Rosenthal, *Gender, Politics, and Allegory*, *op. cit.*, p. 193.
- 25 La fonction était héréditaire et fut léguée en 1640 à son fils Albert. La cour d'Espagne espérait, en accordant en 1629 cette distinction, donner plus de poids à la mission prévue de Rubens auprès de la cour d'Angleterre. Ulrich Thieme et Felix Becker (éd.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 29, Leipzig : Seemann, 1935, p. 139. Aux promotions de Rubens s'ajouta le fait qu'il fut finalement adoubé chevalier par le roi des Anglais, Charles I^{er}, en 1630.
- 26 Rosenthal, *Gender, Politics, and Allegory*, *op. cit.*, p. 199-234.
- 27 Lou Taylor, *The Study of Dress History*, Manchester : Manchester University Press, 2002, p. 118-121; Zitzlsperger, *Dürers Pelz*, *op. cit.*, p. 130-132 et p. 144-155.
- 28 Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris : Du Seuil, 1967.
- 29 Dagmar Venohr, *Medium macht Mode. Zur Ikonotextualität der Modezeitschrift*, Bielefeld : Transcript, 2010.
- 30 Erwin Panofsky, « Jan van Eyck's Arnolfini Portrait », *The Burlington Magazine* 64, 1934, p. 117-127.
- 31 Pour plus de détails, voir à ce sujet Philipp Zitzlsperger, « Zur Wirklichkeit der Dinge im Bild. Frühneuzeitliche Differenzen zwischen Alltag und Darstellung », dans *kritische berichte* 3, 2011, p. 17-28.
- 32 Jörg Trempler, *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild*, Berlin : Wagenbach 2013, p. 7-13.

Entre art et industrie : la réforme de la mode au passage du XX^e siècle

Les catégories esthétiques et artistiques, qui départagent les domaines des beaux-arts, des productions industrielles et des arts décoratifs, ont curieusement laissé peu de place en France aux pratiques vestimentaires. Longtemps considérée sous l'angle moral, industriel ou social, la mode ne devient un objet d'études dans les arts décoratifs que durant la seconde moitié du XIX^e siècle, alors même qu'elle s'inscrit en Allemagne dans les rapports entretenus entre art et industrie. Les productions vestimentaires, leur commercialisation et leur consommation en objets de mode vont pour cela subir trois types d'identification. Le premier, historiciste, tient aux origines archéologiques de l'histoire du vêtement. Dans la lignée des recueils de costumes conçus pour les peintres, la mode est analysée à partir des arts somptuaires produits par les sociétés de cours.¹ La deuxième identification, artistique, comprend le costume comme une inspiration de la peinture. La crise des hiérarchies artistiques et l'avènement d'une peinture de genre tournée vers le costume urbain, suite aux expérimentations réalistes et impressionnistes, invitent la mode à se penser selon les canons de la représentation de son temps.² Les revues de mode regroupent de nombreux dessinateurs industriels et illustrateurs, qui puisent leurs modèles dans la peinture de Salon et inspirent en retour ceux des maisons de couture en pleine effervescence.³ Le troisième phénomène d'identification de la mode est industriel. Il impose l'adéquation prônée par les arts décoratifs entre les techniques mécaniques et les produits consommés, à l'image de la broderie. La conjonction de ces approches, lors des différentes expositions mettant en scène le costume historique et contemporain, entraîne une refonte du système prônée à la même époque par les arts décoratifs. La confection mécanique du vêtement oblige la couture à se tourner vers le modèle des arts décoratifs, où l'image de la femme joue un rôle central.

DE L'INDUSTRIE VESTIMENTAIRE À L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

Le lent processus d'identification de l'industrie textile aux réflexions sur la mode s'inscrit dans l'histoire des grandes Expositions du XIX^e siècle, avec l'arrivée de la confection mécanique. On ne parle de mode selon Françoise Tétart-Vittu qu'à partir de l'Exposition de Londres en 1851.⁴ Les innovations techniques du métier Jacquard, l'amélioration mécanique des étoffes comme le cachemire et l'invention brevetée de la crinoline, mentionnées respectivement dans les comptes rendus des expositions de 1834, 1838 et 1844, cèdent le pas à la confection vestimentaire pensée comme mode. Dès lors, la confection est comprise comme un article prêt à consommer et non une pièce de tissu que la couturière ou le tailleur transforme selon la taille et l'envie du client. Les premiers

manteaux et soies brodées de la maison Gagelin font ainsi l'excellence de l'industrie française, en étant primés à l'Exposition de Paris en 1855. Les soieries lyonnaises obtiennent cette même reconnaissance.⁵ *L'Histoire de la mode en France* d'Émile de la Bédollière signale néanmoins toujours, en 1858, la diversité des modes créées uniquement par les tailleurs, couturières et modistes.⁶

Lors de l'Exposition de 1867, l'industrie de la confection est placée dans la section du vêtement, en classe 91, à côté des costumes populaires exposés dans la classe suivante. Or, selon le journaliste Auguste Luchet, l'industrie de la confection en plein essor pose problème, car elle mène les « deux arts illustres de la couturière et du tailleur »⁷ à leur perte. Baisse de la qualité, trop grande rapidité de la production, absence de convenue avec la clientèle, uniformisation des modes qui ne sont plus sur mesure, mais établies à partir de tailles de plus en plus standardisées, la critique contre la confection est sévère. Dirigée par une classe d'hommes entrepreneurs, cette industrie se risque surtout à tirer son inspiration de la peinture de l'époque et non des arts somptuaires : « Quelques artistes ont essayé et essayent de la fantaisie, inspirés plus que de raison par les trouvailles grotesques des journaux de mode ».⁸ L'habit confectionné qui évoque la « carte à jouer » contribue au final à l'appauvrissement des classes ouvrières. L'année suivante est créée la Chambre syndicale de la couture et de la confection pour dames et fillettes, qui défend ses membres contre la copie de toilettes conçues à la commande et produites en avance.⁹ Les modèles industriels et les productions vestimentaires se différencient en termes qualitatifs, mais partagent toujours les mêmes sources d'inspiration historicistes.

L'alliance entre l'art et l'industrie, voulue par le renouveau des arts décoratifs en France, va s'appuyer dans le domaine vestimentaire sur les conclusions de l'Exposition de 1867. En 1874, l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie consacre sa quatrième exposition rétrospective au Musée historique du costume. Le panorama historique d'habits datant du XII^e au XVI^e siècle présenté au Palais de l'Industrie, prolonge l'engagement de l'Union centrale. Il s'agit de faire bénéficier l'industrie française des savoir-faire des arts somptuaires du passé, à partir d'un triple engagement : maintenir et sauvegarder ces arts qui ont fait la renommée de la France et à présent sa richesse économique, documenter et historiciser certains savoirs méconnus par le biais d'expositions et de publications, et enfin, transmettre ces savoirs pour former la prochaine génération d'artistes et d'artisans français.¹⁰ La conception archéologique du costume, qui prévaut à la même période dans les cercles d'amateurs de costumes antiques et historiques, s'impose grâce à une conception illustrative et personnalisée des modes. Les vitrines présentent des pièces de vêtement, accessoires et objets usuels : « On repoussa la pensée de se servir de mannequins habillés, parce que l'image de la vie dans le costume, le port, l'élégance, la majesté, le caractère en un mot, avaient une indication bien plus vraie, plus vivante dans les portraits et les tableaux d'une époque que dans une disposition froide, sans accent, morte, comme l'aurait pu donner l'habillement d'une figure d'osier ».¹¹ Les six mille objets exposés par époques historiques répondent au souci d'authenticité, sans lien avec la vraisemblance d'usage. Ils doivent bénéficier aux dessinateurs et industriels de la confection qui souhaitent s'en inspirer.

Le rapport de Paul Mantz, consacré à la deuxième section de l'art appliqué à la tenture de l'habitation, signale déjà le rôle de l'inspiration artistique dans le renouveau de la mode. La femme cristallise l'alliance entre l'industrie et le décoratif, par un processus d'essentialisation marchande avec le monde domestique : « il est temps que les femmes viennent à notre aide dans l'étude de ces grandes questions du luxe et de la parure qui les intéressent presque autant que nous ».¹²

LES ARTS DE LA FEMME ET LE TRAVAIL DE L'AIGUILLE

La tension entre art et industrie éclate lorsque la nouvelle Union centrale des Arts décoratifs tire les conséquences de l'Exposition universelle de 1889. Les maisons de confection et les grands magasins regroupés dans la classe 36 « Habillement des deux sexes »¹³ du groupe IV y avaient imposé la production mécanisée des tissus et des pièces vestimentaires. En réponse, l'Union centrale promeut une conception moderne et non passéiste, artisanale et non mécaniciste de la mode, à partir des formes organiques de la nature, qui annonce l'Art nouveau. Dès 1889, une Exposition « de la Plante » est préparée, puis ajournée pour des raisons budgétaires et finalement remplacée par l'Exposition des arts de la femme, qui ouvre en 1892.¹⁴

L'élan nationaliste de cette initiative trouve son origine dans le modèle anglais des *Arts & Crafts*, qui avait nourri les velléités françaises du renouveau des arts décoratifs au milieu du siècle. Comme le souligne Debora Silverman, l'Union centrale présidée par Georges Berger réaffirme la tradition Ancien Régime de la « vieille galanterie française »¹⁵ face aux mouvements d'émancipation féminine. Les idéaux victoriens de division des tâches masculines et féminines, de l'extérieur et de l'intérieur, relayés par les théories de John Ruskin, se retrouvent en France.¹⁶ La femme est la gardienne du foyer conjugal, qui protège les traditions morales et spirituelles face à la modernisation industrielle. La filature et la couture deviennent les activités dévolues à son nouveau rôle dans la société. Le contexte français va néanmoins trouver une association inédite, celle de la sphère politique et mondaine, des femmes aristocrates et des épouses d'hommes politiques.

La création contemporaine « à l'usage de la femme »¹⁷ est exposée selon différentes classes techniques (types de matériaux, de tissage, d'habits et d'accessoires) en dialogue avec la section rétrospective, qui présente les tableaux de costumes historiques, de l'histoire de la mode parisienne et des expositions d'œuvre d'art illustrant les transformations de la mode. Les procédés d'exposition de 1874 sont reconduits pour asseoir une unité des arts domestiques de la femme, où règne un passé artistique éloigné de l'industrie. Cependant, le travail artisanal du textile et la production industrielle des pièces vestimentaires sont bien dissociés. La femme crée des pièces décoratives, mais pas ses propres vêtements. La Chambre syndicale de la couture et de la confection y veille en s'associant à l'entreprise, par le biais de son président Mathieu Brylinski, de son vice-président Gaston Worth, fils du célèbre couturier, et du couturier Émile Poussineau dit Félix. Ces derniers entendent bien « servir les intérêts des industries parisiennes ».¹⁸ L'association avec l'Union centrale vise à consolider la stratégie industrielle des maisons de couture, qui veulent poursuivre l'héritage des arts somptuaires de la toilette,

suite à la chute du Second Empire qui les avait fait renaître.¹⁹ La femme est bien ce trait d'union entre les arts décoratifs et la mode.

La *Revue des arts décoratifs* et son directeur, Victor Champier, se font l'écho des polémiques liées à la préparation de l'Exposition des arts de la femme. Accusant les organisateurs d'avoir écarté Rosa Bonheur et Cécile Carnot, initiatrices du projet, une certaine Sabine Méa dénonce l'exposition d'objets produits pour la femme bourgeoise, celle « qui dépense, sans le compter, l'argent que son mari gagne pour elle », ²⁰ et non la production des femmes ouvrières, la « femme non mariée, fière, honnête et laborieuse, qui demande à l'industrie d'art d'abord l'argent nécessaire à sa vie matérielle et ensuite le moyen de se livrer à des travaux d'art supérieur ». ²¹ Ces tensions réapparaissent lors de la deuxième édition de 1895. Le travail de l'aiguille pratiqué en atelier ou à domicile offre, selon l'Union centrale, un cadre propice à l'épanouissement moral des jeunes filles, afin de leur offrir des « emplois conformes à [leurs] aptitudes et à [leurs] forces naturelles ». ²² La couverture du catalogue de la deuxième exposition renvoie à cet idéal, avec la représentation d'une femme à la tenue d'ouvrière, palette et pinceau à la main, en train de montrer des lettrines stylisées à une autre femme, qui coud à la lumière de la lampe à pétrole. ²³ Ce projet d'unité politique des femmes est un moyen de consolider l'esprit originel du Beau dans l'Utile, de la pratique en amateur de la peinture et du travail ouvrier de la couture. La femme ouvrière et la femme bourgeoise s'unissent dans le but de « créer, entre l'occupation libérale des unes et le labeur rétribué des autres, un lien utile et durable que doivent resserrer la considération du sort malheureux du prochain et l'amour des belles choses ». ²⁴

Les industriels de la couture divergent sur cette question du rôle des femmes. Les maisons qui fleurissent dans le sillage du couturier Charles Frederick Worth exercent un contrôle symbolique sur l'empire féminin de la mode. À la mort du couturier, son fils publie un hommage à son père, dans lequel il souligne la révolution de la couture qui consiste à faire payer la façon du vêtement et la création originale des modèles, par le biais d'ajouts décoratifs typiques de la mode du Second Empire (garniture de broderies, volants ou ruchés). ²⁵ Les colonnes de la *Revue des arts décoratifs* qui lui sont ouvertes lui permettent d'affirmer son désaccord. Worth soutient l'idée que la rénovation décorative de la mode nécessite d'écartier la femme de la production, reprenant le *topos* misogyne de l'impuissance féminine face à la création. Champier conclut avec amertume : « Ce maître ès élégances féminines professe volontiers des théories fort décevantes sur les aptitudes d'initiative artistique du sexe faible qu'il connaît si bien. Selon lui, il n'y a que très peu de femmes capables de faire prévaloir un raisonnement d'art dans le choix de leur costume. "C'est presque toujours, affirme-t-il, un motif étranger à l'art qui les guide" ». ²⁶

L'industrie de la couture entend prendre ses distances avec les activités de la confection, à l'époque dénoncée pour son contrôle économique sur la femme, qui est devenue un vivier productif, moins bien payée et peu syndiquée. ²⁷ De plus, la confection industrielle est toujours accusée de réduire la qualité et le cycle des modes : « Les industriels, auxquels manque l'imagination personnelle et qui sont, par cela même, constamment à la piste de la nouveauté conçue par d'autres, s'emparent de l'idée qui

vient de se produire dès son apparition ».²⁸ Cette critique rejoint celle de Pedro Rioux de Maillou, qui dénonce la menace démocratique qui pèse sur l'art de la mode, fondée selon lui sur la coupe et non sur la garniture des toilettes : « les grands magasins, avec leurs rayons de confections, sont en train de tuer la toilette, artistiquement parlant. Ils la démocratisent, ce qui ne saurait être un mal ; mais ils en font un produit fabriqué par grosses [sic], ce qui n'est pas un bien. Ils habillent en tas, en masse, à la façon des fournisseurs d'habillements militaires, non pas une femme, telle ou telle femme, mais un quartier, une catégorie sociale, avec ramifications à travers plusieurs autres ».²⁹ Ces positions sont d'autant plus étonnantes qu'elles tranchent avec celles qu'il tient au sujet du rôle bénéfique de la machine, notamment pour le papier peint.³⁰

Le rapport de l'industrie de la couture à la machine reste toujours ambigu, puisque certains produits sont à la fois semi-manufacturés et créés sur mesure. Seule l'inspiration artistique, gage d'authenticité et d'originalité, peut soutenir le changement saisonnier des modes présent au cœur de la dynamique économique de la couture. Worth en vient donc aux origines artistiques de la création qu'il tempère, en s'appuyant sur le principe de l'imitation initiée à la même période par Gabriel Tarde.³¹ Une femme en vue, souvent liée au monde du théâtre, lance une mode du passé qu'elle réinterprète. Trop radicale pour être immédiatement suivie, cette mode est commentée par les journalistes qui offrent au plus grand nombre le moyen de se l'approprier et d'en exagérer les traits, annonçant la fin de cette mode. Worth prend l'exemple des étoffes multicolores inspirées par la danse serpentine de Loïe Fuller, auquel il faut ajouter l'inspiration impressionniste, les étoffes asiatiques et les fontaines lumineuses de l'Exposition universelle de 1889. « La mode est, en quelque sorte, une synthèse d'idées d'abord flottantes, qui, arrivées à maturité, se condamnent sous l'influence de nombreuses impressions du même ordre et dont l'origine est, la plupart du temps, inconnue ».³² Cette conception rejoint celle de Rioux de Maillou, qui préconise le suivi des formes anciennes et modernes des musées, et des « exhibitions de l'impressionnisme, du pur tachisme, du pointillé, de la Rose-croix ».³³ Ces dénonciations d'une mode aux mains des industriels et non des artistes poussent des revues comme les *Échos de Paris* à valoriser des prix pour de nouveaux modèles dessinés.³⁴ La mise en valeur de la femme sur scène parachève cette ambition artistique de la mode.

LE RETOUR DES MODES EN QUESTION

L'inspiration artistique dans la couture doit être mise en regard de l'évolution de la silhouette au XIX^e siècle, marquée par le retour récurrent des modes du passé. L'industrie de la couture s'appuie sur la mise en exposition des modes du passé pour asseoir sa légitimité artistique. Le rôle de la scène n'est pas étranger à ce processus, en particulier les costumes des comédiennes créés par Worth, mais aussi la pratique du travestissement historique, à savoir l'usage de costumes anciens dans un contexte de fête et de scène (pièce de théâtre, bal masqué, carnaval, tableau vivant).³⁵ Cette alliance du passé fantasmé et du présent reconstitué s'affiche en grand, lors de l'Exposition universelle de 1900. L'allégorie de *La Parisienne* de Paul Moreau-Vauthier, au dessus de la porte Binet, combine plusieurs références aux modes historiques du XVIII^e siècle. La tenue

créée par Jeanne Paquin, alors responsable de la section mode de l'Exposition, se compose d'un manteau long proche de la jaquette Directoire, d'un col relevé « Médicis » avec des garnitures de plumes et de fleurs sur les revers et sur les manches évasées, et enfin, d'une jupe cloche doublée, portant des motifs quadrillés. À l'intérieur du Champ de Mars, deux espaces concrétisent cette union temporelle incarnée par la femme. Le Comité d'installation des Classes 85 et 86 consacrées au costume et à ses accessoires, présidé par Worth, met en place les dernières nouveautés de la couture au Palais des Fils, Tissus et Vêtements. Un Musée rétrospectif présente les costumes du XIX^e siècle, à partir notamment des collections du musée Carnavalet, du couturier Jacques Doucet, et des grands magasins comme Le Bon Marché et La Belle Jardinière. L'histoire matérielle des objets se retrouve dans la biographie de leurs anciens propriétaires, comme le souligne Georges Cain, conservateur du musée Carnavalet : « Et chaque objet semble raconter son histoire : c'est une vivante documentation que ces morceaux d'étoffes, témoins de tant de drames ». ³⁶

L'initiative répond à l'impératif d'inscrire la mode dans le temps long de l'histoire du costume, établi dès les premières expositions de l'Union centrale. Chaque maison de couture impose le caractère exceptionnel de sa griffe face à la confection, à travers la recreation d'un écrin sous vitres, similaire au musée, où sont présentées les nouveautés. La frontière entre passé et présent est franchie quelques pavillons plus loin, avec le Palais du costume créé par le couturier Félix. Son objectif est de « présenter au monde l'Apothéose de la femme » ³⁷ en retraçant l'histoire du costume, de l'Égypte antique à nos jours. La reconstitution des costumes historiques passe par différents tableaux, jusqu'aux robes de bal des Expositions universelles. La mise en scène des mannequins en action est romancée par l'appropriation subjective des usages vestimentaires (l'évocation de Byzance est une manière de rendre hommage au temps des impératrices). Le couturier Félix y trouve là un moyen de rompre avec l'immobilisme mortifère des expositions passées, tout en mettant les visiteurs à distance du rapport au produit marchand. Les initiatives des arts décoratifs visant à historiciser et à valoriser les arts somptuaires sont détournées au bénéfice d'une commercialisation déguisée, les costumes étant tous des reconstitutions signées Félix. L'exposition tient lieu de légitimation artistique recherchée par la couture.

Ce dialogue entre passé et présent pose de plus en plus problème aux tenants d'une modernisation des arts de la parure. L'écrivain et collectionneur Octave Uzanne dénonçait déjà cette dépendance à l'art et au passé, suite à la première Exposition des arts de la femme : « la toilette demande aujourd'hui à l'art ses meilleures créations et quelques-unes de nos modes ne sont que de simples copies de tableaux de maîtres ». ³⁸ Les responsables de ces pastiches des modes passées sont clairement désignés : « Les couturiers et couturières parisiens, les Worth, les Laferrière, les Pinga, les Félix, les Rouff, les Redfern et tant d'autres admirables maîtres en l'art de concevoir et d'exécuter robes et manteaux, font revivre dans des toilettes inimitables l'histoire de France toute entière. – La mode existe-t-elle encore avec de tels créateurs fantaisistes ? ». ³⁹

Ce retour des modes artistiques s'affirme à travers les activités de la revue *Les modes*, fondée par Manzi, Joyant et Cie en 1901. Sur le modèle du Palais du Costume de Félix,

l'exposition de l'Hôtel des modes est organisée à partir de 1907. Il s'agit du « plus beau musée de la femme, le palais de la mode le plus précieux pour documenter les générations nouvelles sur les étapes du costume et des habillements féminins ». ⁴⁰ L'objectif est d'« unir étroitement l'Art et la Mode, [de] faire, de l'art des grands peintres qui l'immortalisent, et du goût des couturiers qui la créent, une sorte de tout, un mariage parfait ». ⁴¹ En s'appuyant sur la publication en noir et blanc des premières photographies de presse de mode, l'exposition joue sur un dialogue inégal entre des vêtements posés à plat et une série de peintures de Giovanni Boldini et d'Antonio de La Gandara, représentant respectivement Madame Marthe Régner en habit de la maison Paquin, Melle Lantelme et Mademoiselle Nelly Cormon en Doucet. La revue introduit la pratique des peintres dits « de la femme », qui rassemblent des pratiques d'un genre autonome et qui se structurent avec l'Association des peintres costumiers de la femme.

La deuxième exposition de l'Hôtel des modes poursuit ce dialogue entre le monde du théâtre et de la couture, en reprenant l'idée des vitrines de l'Exposition universelle. Une succession de tableaux relie le vêtement aux peintures correspondantes et à l'ameublement Ancien Régime. Le costume de la maison Doucet porté par Réjane dans *Paris-New-York* (1907) côtoie celui d'Ève Lavallière en Callot Sœur utilisé dans *Miquette et sa mère* (1906). ⁴² Le théâtre et la couture, déjà liés à la fin du siècle dans la revue comme *Le Théâtre*, deviennent le prétexte à la recréation authentique du passé. Objet de collection et source d'inspiration, le costume historique tient un double rôle pour des couturiers comme Worth et Doucet, qui n'hésitent pas à faire la publicité des costumes créés pour les comédiennes. ⁴³

Le journaliste Claude Anet résume les enjeux de ces collaborations : « Les modes, qui ne rentrent pas, il est vrai, dans la classification généralement admise des Arts décoratifs, sont, sans anachronisme aucun, toujours modernes, et, par essence, d'aujourd'hui ». ⁴⁴ Propre aux arts appliqués, ces arts de la toilette féminine ont de plus résisté au « zèle destructeur » et révolutionnaire de l'Art nouveau, et ont évité la simple copie du passé. Les exigences de la clientèle ont selon lui permis de garder intacte la tradition du costume français, sans que les formes végétales ne dénaturent la silhouette générale. Anet mentionne les tentatives infructueuses de structuration de robes à partir de l'imitation de branches de feuillages ou de fleurs. Seuls les ornements végétaux ou géométriques présents sur les tissus ont été autorisés par l'industrie de la couture.

UNE MODE ART NOUVEAU

Le rapport de la couture à l'Art nouveau n'est pas aussi clair que le suggère Anet. Deux cas peuvent retenir notre attention. En France, Victor Prouvé est l'un des rares artistes Art nouveau à produire des pièces vestimentaires, en particulier une robe brodée en collaboration avec Fernand Courteix, présentée dans la *Revue des arts décoratifs* et dans *Les modes*. ⁴⁵ Une libellule de broderie mêlée à des lignes végétales dessine la courbure du buste, tandis que d'autres motifs floraux, brodés de différentes tonalités brunes et vertes, accompagnent la partie inférieure de la robe. Ces tentatives de marier l'organicisme Art nouveau à la silhouette en S doivent être mises en parallèle avec les inspirations orientales et japonisantes, qui ont modifié la mode dans les années

1890, comme le rappelle Rioux de Maillou. C'est bien la subjectivité de la femme qui fait éclore un style nouveau, à l'image de l'actrice Sarah Bernhardt dont « la toilette est un type, non un simple ornement. Elle n'est pas qu'une partie du décor, elle a sa propre valeur ».⁴⁶

Cet accent porté sur le style individuel et non sur la mode générique, porté ainsi par le modèle scénique, se retrouve en Allemagne avec Henry van de Velde. Dans la continuité de la réforme artistique du vêtement prônée par le mouvement esthétique anglais, l'artiste belge oppose une nouvelle conception du vêtement moderne. Il tire les conclusions de l'exposition de ses créations vestimentaires qui a eu lieu en août 1900. Le directeur du musée de Krefeld, Friedrich Deneken, y a organisé une exposition de costumes illustrant la réforme vestimentaire, avec les créations d'Alfred Mohrbutter, Margarete von Brauchitsch, Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok, F. A. Krüger, Curt Herrmann, Paul Schulze et Hugo van der Woude. La silhouette est simple, en terme de structure, et unie, pour éviter la profusion ornementale de la mode de l'époque. Van de Velde reconnaît volontiers que cette réforme du vêtement engage une esthétique puritaine et rationnelle, qui s'oppose à l'élégance parisienne. Mais ce mouvement initié par les artistes doit offrir aux femmes la possibilité de se libérer des changements de la mode, et à la couture française, de se réformer. Aussi explique-t-il : « De tout temps, les artistes ont été les adversaires de la mode ».⁴⁷ Les photographies de modèles de couture, publiées face aux pièces créées par l'artiste pour sa femme Maria Sèthe témoignent selon van de Velde de la reprise d'ornements géométriques abstraits. La soutache qui orne une pièce de la maison Lebouvier serait une preuve selon lui que la couture s'inspire déjà de ses expérimentations, tout comme certains ornements de la maison Doucet et Redfern. Bien que ces activités confidentielles soient à l'évidence bien éloignées des salons parisiens, il faut rappeler que les illustrateurs industriels ont fait usage de nombreux motifs Art nouveau, repris ensuite par les maisons de couture, preuve s'il en est qu'une étude sur la mode Art nouveau reste à faire.

L'article de van de Velde, véritable manifeste du vêtement artistique, témoigne quant à lui des liens complexes qui unissent au passage du XX^e siècle la couture française aux réformes voulues par les arts décoratifs. La femme joue le rôle d'intercesseur, objet marchand pour la couture et sujet d'émancipation pour certains réformistes allemands de l'Art nouveau, qui souhaitent rompre avec le modèle historiciste de la couture parisienne. Une nouvelle génération va néanmoins adapter la couture à sa nécessaire modernisation. Grâce à de nouvelles couturières comme Jeanne Lanvin, le retour à la mode Directoire entraîne à partir de 1907 une simplification de la silhouette en terme de volume et d'ornement. La révolution stylistique des Ballets russes conduit le jeune Paul Poiret à rompre définitivement avec le retour des modes du passé. C'est lors de son voyage en Europe en 1904 qu'il découvre les expérimentations de la *Wiener Werkstätte*, notamment celles d'Emilie Flöge, de Gustav Klimt et de Josef Hoffmann.⁴⁸ Dès 1908, mais surtout à partir de 1912, la réforme de la couture parisienne développée par Poiret s'inspire de l'émancipation des femmes et des formes du passé, que le milieu parisien des arts décoratifs n'a pas été en mesure de fournir à la fin du XIX^e siècle. L'alliance entre la couture et les arts décoratifs ne sera réactualisée qu'après

guerre, durant la période Art Déco, en parallèle de ces nouveaux échanges avec les avant-gardes artistiques du XX^e siècle.

- 1 Voir notamment Sylvain Amic et Sylvie Patry, « Les recueils de costumes à l'usage des peintres (XVII^e-XIX^e siècles) : un genre éditorial au service de la peinture d'histoire ? », *Histoire de l'Art*, n° 46, juin 2000, p. 39-66 ; Lou Taylor, *Establishing Dress History*, Manchester : Manchester University Press, 2004.
- 2 L'exposition récente sur les rapports entre mode et impressionnisme doit être mise en relation avec les recherches pionnières d'Aileen Ribeiro, Amy de La Haye et de Gloria Groom. Voir *L'impressionnisme et la mode*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay et al., Paris : Skira-Flammarion, 2012.
- 3 Voir *Le Dessin sous toutes ses coutures, croquis, illustrations, modèles, 1760-1994*, cat. exp., Paris, Palais Galliera, Musée de la mode et du costume, Paris : Paris Musées, 1995.
- 4 Françoise Tétart-Vittu, « La mode aux expositions universelles » et « L'essor des grands magasins », *Sous l'Empire des crinolines*, cat. exp., Paris, Musée Galliera, Paris : Paris Musées, 2008, p. 166-171 et p. 172-177.
- 5 Sur les soieries lyonnaises voir récemment Roland Racine, *Lyon industriel*, Saint-Avertin : Sutton, 2014 et Bernard Tassinari, *La soie à Lyon : de la Grande fabrique aux textiles du XXI^e siècle*, Lyon : Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 2005.
- 6 Émile de La Bédollière, *Histoire de la mode en France*, Bruxelles : Meline, Cans et Cie, 1858, p. 183.
- 7 Auguste Luchet, *L'art industriel à l'Exposition universelle de 1867*, Paris : Librairie internationale, 1868, p. 379.
- 8 *Ibid.*, p. 381.
- 9 Voir Didier Grumbach, *Histoires de la mode* [1993], Paris : Les éditions du Regard, 2008.
- 10 Voir notamment Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, *Le Beau dans l'utile. Histoire sommaire de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, suivie des rapports du jury de l'exposition de 1865*, Paris : Union centrale, 1866 ; Eugène Véron, *Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Histoire de l'Union centrale, son origine, son présent, son avenir*, Paris : s. n., 1875 ; Yvonne Brunhammer, *Le Beau dans l'utile, un musée pour les arts décoratifs*, Paris : Gallimard, 1992.
- 11 *Quatrième exposition 1874 : Musée historique du costume*, Paris : A. Chaix et Cie, 1874, p. VI.
- 12 *Ibid.*, p. 394. Voir à cette période Marguerite d'Aincourt, *L'art de la femme. Études sur le costume féminin*, Paris : E. Rouveyre et G. Blond, 1883.
- 13 « Groupe IV. Tissus, vêtements et accessoires – Classe 36 Habillement des deux sexes – France », *Exposition Universelle internationale de 1889 à Paris. Catalogue général officiel. Manufactures nationales, enseignement des arts du dessin, exposition théâtrale*, Lille : Imprimerie L. Danel, 1889, p. 1-18. Voir *Lyon en 1889 : les soyeux à l'Exposition universelle de Paris*, cat. exp., Lyon : Musée historique des tissus, 1990.
- 14 Voir Lucien Falize, « Histoire d'une exposition ajournée », *Revue des arts décoratifs*, n° 12, 1891-1892, p. 225-242.
- 15 Georges Berger, « Discours de M. Georges Berger, Bulletin de la Société », *Revue des arts décoratifs*, n° 15, 1894-1895, p. 318, cité dans Debora Silverman, *L'Art nouveau en France : politique, psychologie et style fin de siècle*, traduit de l'américain par Dennis Collins, Paris : Flammarion, 1994, p. 200.
- 16 John Ruskin, *Sésame et les lys* [1865], trad. de l'anglais et avec une préface de Marcel Proust (première traduction 1906), Paris : Payot & Rivages, 2011.
- 17 Union Centrale des arts décoratifs, « Exposition des arts de la femme. Classification », *Revue des arts décoratifs*, 1891-1892, p. 222.
- 18 *Ibid.*, p. 223.
- 19 Voir notamment Elizabeth Ann Coleman, *The Opulent Era : Fashions of Worth, Doucet and Pinget*, Londres : Thames and Hudson, 1989.

- 20 Victor Champier, « Réponse à un article du "Journal des Arts" », *Revue des arts décoratifs*, 1891, p. 286.
- 21 Sabine Méa citée par Victor Champier, dans *ibid.*
- 22 Union Centrale des arts décoratifs, « Bulletin de la Société. II^e Exposition des arts de la femme du 27 avril au 1^{er} juin 1895 », *Revue des arts décoratifs*, 1894, p. 255.
- 23 Voir la couverture dans Union Centrale des arts décoratifs, *Les arts de la femme, Exposition. Palais de l'industrie*, Paris, 1895, n. p.
- 24 Union Centrale des arts décoratifs, « Bulletin de la Société. II^e Exposition des arts de la femme du 27 avril au 1^{er} juin 1895 », *art. cit.*, p. 256.
- 25 Gaston Worth, *La Couture et la confection des vêtements de femme*, Paris : Chaix, 1895, p. 19-22.
- 26 Note de Victor Champier citant Worth dans Gaston Worth, « Comment se fait la mode – Causerie d'un couturier », *Revue des arts décoratifs*, 1896, p. 120.
- 27 Sur l'histoire ouvrière des femmes, voir Charles Benoist, *Les ouvrières à l'aiguille à Paris*, Paris : Alcan, 1905 et récemment Judith G. Coffin, *The Politics of Women's Work : The Paris Garment Trades, 1750-1915*, Princeton : Princeton University Press, 1996.
- 28 Gaston Worth, *art. cit.*, p. 122.
- 29 Rioux de Maillou, « L'esthétique de la toilette féminine », *Revue des arts décoratifs*, 1892-1893, p. 272.
- 30 Rioux de Maillou, « Les arts décoratifs et les machines », *Revue des arts décoratifs*, 1895, p. 225-231 et p. 267-273. Voir Jérémie Cerman, « Pedro Rioux de Maillou, *Les Arts décoratifs et les Machines*, 1895 », dans Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, INHA (« Sources »), 2014, URL : <https://inha.revues.org/5762> [consulté le 29 octobre 2016].
- 31 Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation : étude sociologique*, Paris : F. Alcan, 1890.
- 32 Gaston Worth, *art. cit.*, p. 121.
- 33 Rioux de Maillou, « L'esthétique de la toilette féminine », *art. cit.*, p. 276.
- 34 Joseph Balmont, « Les concours d'art décoratif du mois de mai 1897 », *Revue des arts décoratifs*, 1897, p. 203. Sur la place des artistes femmes dans le champ des arts décoratifs : voir récemment Charlotte Foucher Zarmanian, *Créatrices en 1900 : femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris : Mare & Martin, 2015, p. 94-121.
- 35 Voir Alexandra Bosc, « La vogue des modes néo-XVIII^e à la Belle Époque », *Cartier : le style et l'histoire*, cat. exp., Paris, Grand Palais, Paris : Réunion des musées nationaux / Grand Palais, 2013, p. 31-35 et Maude Bass-Krueger, *The Culture of Dress History in France : The Past in Fashion, 1814-1900*, Dissertation in Philosophy in the History of the Decorative Arts, Design History, Material Culture, Bard Center, New York, 2015.
- 36 Georges Cain, « Préface », *Musée rétrospectif des classes 85 & 86 : le costume et ses accessoires à l'Exposition Universelle Internationale de 1900, à Paris : notices-rapports*, Saint-Cloud : Imprimerie Belin frères, p. 8.
- 37 « Avant-propos », *Exposition universelle de 1900 – Palais du Costume – Le costume de la Femme à travers les Ages – Projet Félix*, Paris : Imprimerie Lemercier, 1900, p. 3.
- 38 Octave Uzanne, *La française du siècle : modes, mœurs et usages*, Paris : A. Quantin, 1892, p. 238.
- 39 *Ibid.*, p. 239.
- 40 Albert Flament, « À l'hôtel des Modes. Première exposition – juin 1907 », *Les modes : revue mensuelle illustrée des Arts décoratifs appliqués à la femme*, n°79, juillet 1907, p. 3.
- 41 *Ibid.*
- 42 Sybil de Lancey, « L'exposition de Toilettes à l' "Hôtel des Modes" », *Les modes*, n° 85, janvier 1908, p. 4.

- 43 Sybil de Lancey, « La mode et les modes », *Les modes*, n° 96, décembre 1908, p. 9-34. Voir Michele Majer (dir.), *Staging Fashion 1880-1920, Jane Hading, Lily Elsie, Billie Burke*, New Haven et Londres : Yale University Press, 2012.
- 44 Claude Anet, « L'art dans les modes », *Les modes*, n° 36, décembre 1903, p. 2 et suite.
- 45 Jules Rais, « Victor Prouvé et ses plus récentes inspirations », *Revue des arts décoratifs*, 1901, p. 356 et « Victor Prouvé – Robe bridée (bord de rivière au printemps) », *Les modes*, n° 5, 31 mai 1901, p. 11.
- 46 Rioux de Maillou, « L'esthétique de la toilette féminine », *art. cit.*, p. 272.
- 47 Henry van de Velde, « Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung », *Kunst und Dekoration*, n° 10, 1902, p. 365 (traduction à paraître : Henry van de Velde, « Le nouveau principe artistique dans le vêtement féminin moderne », trad. par Christophe Joualanne, dans Damien Delille et Philippe Sénéchal (dir.), *Mode et vêtement. Études visuelles et culture matérielle*, Paris : INHA-Artlys, 2017). Voir Radu Stern, « Henry van de Velde and Germany », *Against Fashion : Clothing as Art, 1850-1930*, Cambridge (Mass.) : MIT Press, 2004, p. 11-22 (avec traduction en anglais du texte, p. 137-142) et Rebecca Houze, *Textiles, Fashion, and Design Reform in Austria-Hungary before the First World War : Principles of Dress*, Farnham, Surrey : Ashgate, 2015.
- 48 Voir Patricia A. Cunningham, *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health, and Art*, Kent : The Kent State University Press, 2003.

Damien Delille, übersetzt von Nicola Denis

Zwischen Kunst und Industrie: Die Modereform an der Wende zum 20. Jahrhundert

Die ästhetischen und künstlerischen Kategorien, nach denen die Bereiche der Bildenden Kunst, der Industrieerzeugnisse und des Kunsthandwerks (*arts décoratifs*) unterschieden werden, haben den vestimentären Praktiken in Frankreich erstaunlich wenig Raum gelassen. Die lange unter moralischen, industriellen oder gesellschaftlichen Gesichtspunkten betrachtete Mode wird dort erst im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem Forschungsgegenstand der handwerksbezogenen *arts décoratifs*, während sie in Deutschland bereits in das Verhältnis zwischen Kunst und Industrie integriert worden war. Die Bekleidungserzeugnisse, ihre Vermarktung und ihr Konsum als Modeobjekte wurden in dieser Zeit nach drei Kriterien betrachtet. Das erste ist historistischer Art und bezieht sich auf den ›archäologischen‹ Ursprung der Kleidungs-geschichte. In der Tradition der für Maler gestalteten Kostümbücher wird die Mode dabei im Kontext der von den Hofgesellschaften angefertigten Luxusgüter (*arts somptuaires*) analysiert.¹ Das zweite, künstlerische Kriterium versteht die Kleidung als Inspirationsquelle der Malerei. Die Krise der künstlerischen Hierarchien und das Aufkommen einer Genremalerei, die sich infolge der realistischen und impressionistischen Experimente der Stadtkleidung zugewandt hatte, bringen die Mode dazu, sich neuen Darstellungstypen anzupassen.² Die Modezeitschriften versammeln zahlreiche industrielle Zeichner und Illustratoren, die ihre Modelle aus der Salonmalerei beziehen und ihrerseits diejenigen der gerade aufblühenden Modehäuser beeinflussen.³ Das dritte Kriterium schließlich ist die industrielle Perspektive: Wie etwa im Falle der Stickerei wird hier die von den *arts décoratifs* proklamierte Übereinstimmung zwischen mechanischen Techniken und Verbrauchsware durchgesetzt. Die Verknüpfung dieser Ansätze anlässlich der verschiedenen (Gewerbe-)Ausstellungen zu historischer und zeitgenössischer Kleidung zieht eine damals von den *arts décoratifs* propagierte Neustrukturierung des Systems nach sich. Die Serien-Konfektion zwingt die Couture dazu, sich dem Vorbild der *arts décoratifs* zuzuwenden, in deren Einflussbereich das soziale Bild der Frau eine stärkere Rolle spielt.

VON DER BEKLEIDUNGSINDUSTRIE ZUR UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

Die langsame Annäherung der Textilindustrie an die Mode vollzieht sich mit dem Aufkommen der Serien-Konfektion im Kontext der großen Gewerbe- und Industrieausstellungen des 19. Jahrhunderts. Nach Françoise Tétart-Vittu wird erst ab der ersten Weltausstellung in London 1851 im engeren Sinne von Mode gesprochen.⁴ Die technischen Neuerungen des Jacquardwebstuhls, die mechanische Veredelung von Textilien wie Kaschmir und die patentierte Erfindung des Reifrocks, jeweils in den Protokollen der (Industrie-) Ausstellungen der Jahre 1834, 1838 und 1844 aufgeführt, werden von einer nunmehr als Mode verstandenen Bekleidungskonfektion abgelöst. Seither gilt die Konfektionsware als ein gebrauchsfertiger Artikel und nicht mehr als ein Stück Stoff, das von der Näherin oder dem Schneider je nach Größe und Geschmack des Kunden verarbeitet wird. Die ersten bestickten Mäntel und Seidenstoffe des Modehauses Gagelin werden bei der Pariser Weltausstellung 1855 ausgezeichnet und somit zu Aushängeschildern der französischen Industrie. Auch die Lyoneser Seidenwaren erfahren dieselbe Anerkennung.⁵ Dennoch zeugt die *Histoire de la mode en France* von Émile de la Bédollière auch 1858 noch von der Bandbreite der ausschließlich von Schneidern, Näherinnen und Modistinnen kreierten Moden.⁶

Bei der Weltausstellung 1867 wird die Konfektionsindustrie der Sparte der Kleidung (Klasse 91) zugeordnet, gleich neben den in der folgenden Klasse gezeigten Volkstrachten. Nach Meinung des Journalisten Auguste Luchet ist die aufstrebende Konfektionsindustrie insofern problematisch, als sie die »beiden angesehenen Künste der Näherin und des Schneiders«⁷ dem Untergang weihe. Qualitätsverlust, eine zu schnelllebige Produktion, fehlende Abstimmung mit der Kundschaft sowie eine zunehmende Vereinheitlichung der Mode, die nicht mehr maßangefertigt, sondern für Standardgrößen konzipiert wird – so die harsche Kritik an der Konfektion. Vor allem wagt sich die von einer männlichen Unternehmerklasse geführte Industrie daran, ihre Inspiration aus der zeitgenössischen Malerei zu beziehen und nicht mehr aus der Luxusgüterproduktion (*arts somptuaires*): »Manche Künstler, die über die Maßen von den grotesken Trouvaillen der Modejournale inspiriert sind, versuchten und versuchen sich an launenhaften Einfällen«.⁸ Das konfektionierte Kleidungsstück, das an »Spielkarten«-Silhouetten denken lässt, trägt letztlich zur Verarmung der Arbeiterklasse bei. Im darauffolgenden Jahr wird die *Chambre syndicale de la couture et de la confection pour dames et fillettes* gegründet, die ihre Mitglieder vor der Nachahmung von bestellter und vorab produzierter Kleidung schützt.⁹ Industrielle Modelle und Bekleidungserzeugnisse unterscheiden sich zwar in qualitativer Hinsicht voneinander, gehen jedoch noch immer auf die gleichen historistischen Inspirationsquellen zurück.

Das von der Erneuerung der *arts décoratifs* in Frankreich geforderte Bündnis zwischen Kunst und Industrie sollte sich auf dem Bekleidungssektor die Konsequenzen der Weltausstellung von 1867 zunutze machen. 1874 widmete die *Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie* ihre vierte Retrospektive dem *Musée historique du costume*. Der im *Palais de l'Industrie* gezeigte historische Überblick über Kleidung

vom 12. bis zum 16. Jahrhundert setzte die Initiative der *Union centrale* fort. Es galt, die französische Industrie von den praktischen Fertigkeiten der früheren *arts somptuaires* profitieren zu lassen und dabei ein dreifaches Versprechen einzulösen: die Künste, die Frankreich einst zum Ruhm gereichten und gegenwärtig seinen wirtschaftlichen Reichtum sichern, zu bewahren; bestimmte, weniger bekannte Praktiken mithilfe von Ausstellungen und Veröffentlichungen zu dokumentieren und historisch einzuordnen; und schließlich, diese Praktiken an die nächste Generation französischer Künstler und Kunsthandwerker weiterzugeben.¹⁰ Die ›archäologische‹ Auffassung von Kleidung, die damals in Liebhaberkreisen alter und historischer Kleidung *en vogue* war, setzte sich dank einer illustrativen und personalisierten Modeauffassung durch. Die Schaukästen zeigten Kleidungsstücke, Accessoires und Gebrauchsgegenstände: »Man verzichtete auf die Idee, bekleidete Schaufensterpuppen zu benutzen, weil das Bild des Lebens in der Kleidung, die Haltung, Eleganz und Würde, mit einem Wort: der Charakter, in den Portraits und Gemälden einer Epoche sehr viel echter und lebendiger wirkten als in dem kühlen, ausdruckslosen und leblosen Arrangement einer bekleideten Korbpuppe«. ¹¹ Die 6000 nach geschichtlichen Epochen ausgestellten Objekte befriedigten diesen Wunsch nach Authentizität, ohne Bezug zu ihrer möglichen Verwendung. Sie sollten den Zeichnern und Vertretern der Bekleidungsindustrie als Inspirationsquellen dienen. Der Bericht, den Paul Mantz über die zweite Sektion der Möbel und Wandbespannungen (*art appliqué à la tenture de l'habitation*) verfasst, verweist bereits auf die Rolle, die die künstlerische Inspiration für die Erneuerung der Mode spielt. Dabei verkörpert die Frau über einen Prozess der Kommerzialisierung der häuslichen Welt das Bündnis zwischen der Industrie und dem Dekorativen: »Es ist an der Zeit, dass uns die Frauen hinsichtlich dieser großen Fragen von Luxus und Schmuck beistehen, die sie beinahe genauso angehen wie uns«. ¹²

DIE »WEIBLICHEN KÜNSTE« UND DIE NÄHARBEIT

Die Spannung zwischen Kunst und Industrie bricht auf, als die neue *Union centrale des Arts décoratifs* die Konsequenzen aus der Weltausstellung von 1889 zieht. Die in der Klasse 36 »Bekleidung beider Geschlechter«¹³ der Gruppe IV zusammengefassten Mode- und Kaufhäuser hatten dort die mechanische Herstellung von Geweben und Kleidung durchgesetzt. Als Antwort befördert die *Union centrale* eine moderne, nicht-rückwärtsgewandte, eine handwerkliche, nicht-mechanistische Auffassung der Mode, die auf die organischen Formen der Natur Bezug nimmt und damit bereits auf den Art nouveau vorausweist. Schon 1889 wird eine Ausstellung »der Pflanze« vorbereitet, bevor sie aus Haushaltsgründen vertagt und schließlich durch die 1892 eröffnete *Exposition des arts de la femme* ersetzt wird.¹⁴

Der nationalistische Antrieb dieser Initiative geht auf das englische Vorbild der *Arts and Crafts* zurück, das die französische Erneuerung des Kunsthandwerks (*arts décoratifs*) um die Jahrhundertmitte beeinflusst hatte. Wie Debora Silverman anmerkt, unterstreicht die *Union centrale* unter dem Vorsitz von Georges Berger in Abgrenzung zu den weiblichen Emanzipationsbewegungen die aus dem Ancien Régime

übernommene Tradition der »alten französischen Galanterie«.¹⁵ Die in John Ruskins Theorien eingegangenen viktorianischen Ideale einer Trennung zwischen männlichen und weiblichen Aufgaben, zwischen Außen- und Innenwelt, werden auch in Frankreich aufgegriffen.¹⁶ Die Frau fungiert als Hüterin des ehelichen Heims, sie schützt die moralischen und geistigen Traditionen vor der industriellen Modernisierung. Tätigkeiten wie Spinnen und Nähen entsprechen ihrer neuen gesellschaftlichen Rolle. Im französischen Kontext sollte sich jedoch eine neuartige Verbindung zwischen politischer und gesellschaftlicher Sphäre, zwischen adligen Damen und Politikergattinnen herauskristallisieren.

Die zeitgenössischen Kreationen »zum weiblichen Gebrauch«¹⁷ wurden (je nach Material, Gewebe, Kleidung und Accessoires) in unterschiedlichen technischen Klassen mit der retrospektiven Sektion in Bezug gesetzt, »in der bildhafte Arrangements von historischer Kleidung und der Pariser Modegeschichte sowie Ausstellungen von Kunstwerken präsentiert wurden, die die Veränderungen der Mode illustrierten.« Die Methoden der 1874 organisierten Ausstellung wurden hier erneut bemüht, um die Einheit der auf den häuslichen Bereich konzentrierten, »weiblich« konnotierten Künste (*arts domestiques*) zu demonstrieren, die von einer industriefernen künstlerischen Vergangenheit geprägt waren. Dennoch blieben die handwerkliche Textilarbeit und die industrielle Fertigung von Kleidung deutlich voneinander getrennt. Die Frau fertigte dekorative Stücke, nicht aber ihre eigene Kleidung an. Darüber wachte die *Chambre syndicale de la couture et de la confection*, indem sie sich über ihren Vorsitzenden Mathieu Brylinski, ihren stellvertretenden Vorsitzenden Gaston Worth, Sohn des berühmten Modeschöpfers Charles Frédéric Worth, und den Couturier Émile Poussineau, genannt Félix, mit der Industrie zusammentat. Die Modeschöpfer wollten ausdrücklich »den Interessen der Pariser Industrien gerecht werden«.¹⁸ Ihre Partnerschaft mit der *Union centrale* zielte darauf ab, die industrielle Strategie der Modehäuser zu stärken: Diese nämlich wollten das Erbe des Zweiten Kaiserreichs fortführen, das eine Renaissance einer Luxusgüterproduktion (*arts somptuaires de la toilette*) bewirkt hatte.¹⁹ Das Bindeglied zwischen dem Kunsthandwerk und der Mode ist unleugbar die Frau.

Die *Revue des arts décoratifs* schloss sich unter ihrem Leiter, Victor Champier, der Polemik im Vorfeld der *Exposition des arts de la femme* an. Eine gewisse Sabine Méa warf den Organisatoren vor, Rosa Bonheur und Cécile Carnot, die das Projekt initiiert hatten, übergangen zu haben. Ferner kritisierte sie, dass Objekte präsentiert würden, die für die bürgerliche Frau hergestellt wurden, »die, ohne zu rechnen, das von ihrem Mann verdiente Geld ausgibt«²⁰, während die Produktion der Arbeiterinnen fehle, mithin jener »unverheirateten, stolzen, ehrlichen und arbeitsamen Frau, die von der Kunstindustrie zuerst das für ihr materielles Leben nötige Geld verlangt und danach erst die Möglichkeit, sich mit Arbeiten der höheren Kunst zu befassen«.²¹ Diese Spannungen brachen anlässlich der zweiten Ausstellung im Jahr 1895 erneut auf. Die im Atelier oder Zuhause ausgeführte Näharbeit bildete nach Meinung der *Union centrale* einen der moralischen Entwicklung der jungen Mädchen zuträglichen Rahmen, um ihnen »eine [ihren] Fähigkeiten und [ihren] natürlichen

Kräften gemäße Beschäftigung zu geben«.²² Dieses Ideal reflektiert auch die Katalogtitelseite zur zweiten Ausstellung, auf der eine Frau in Arbeiterkleidung mit Pinsel und Palette zu sehen ist, die einer anderen, im Schein einer Petroleumlampe nahenden Frau stilisierte Buchstaben zeigt.²³ Dieses Projekt der politischen Einheit der Frauen ist ein Mittel, den ursprünglichen Geist des Schönen im Nützlichen durch den demonstrativen Ausgleich zwischen der Malerei als Freizeitbeschäftigung und der Arbeit der Näherinnen zu stärken. Arbeiter- und Bürgersfrau verbünden sich mit dem Ziel, »zwischen der freien Beschäftigung der einen und der entlohnten Mühsal der anderen ein nützliches und dauerhaftes Band zu schmieden, das uns für das unglückliche Schicksal unserer Mitmenschen und die Liebe zu den schönen Dingen noch empfänglicher machen soll«.²⁴

Die Vertreter der Bekleidungsindustrie waren sich in Bezug auf die Rolle der Frau uneinig. Die Häuser, die im Gefolge des Couturiers Charles Frédéric Worth entstanden, übten auf das weibliche Reich der Mode eine symbolische Kontrolle aus. Beim Tod des Modeschöpfers veröffentlichte sein Sohn einen Nachruf: Es sei eine entscheidende Revolution für die Couture, dass der Zuschnitt des Kleidungsstückes und die Originalkreationen der nach der typischen Mode des Zweiten Kaiserreichs mit dekorativem Beiwerk (Stickerein, Spitzen oder Rüschen) versehenen Modelle nunmehr bezahlt werden müssten.²⁵ In den Spalten der *Revue des arts décoratifs* konnte Worth seine Einwände ungehindert äußern. Er vertrat die Vorstellung, dass die Frau im Hinblick auf die dekorative Modernisierung der Mode von der Produktion ausgeschlossen werden sollte, und bemühte hierfür den misogynen Topos vom kreativen weiblichen Unvermögen. Victor Champier kommentierte säuerlich: »Ungeniert äußert dieser diplomierte Meister weiblicher Eleganz überaus enttäuschende Theorien zu den künstlerischen Fähigkeiten des schwachen Geschlechts, das er doch so gut kennt. Seiner Meinung nach sind nur sehr wenige Frauen in der Lage, bei der Wahl ihrer Kleidung ein künstlerisches Augenmaß walten zu lassen. ›Fast immer‹, behauptet er, ›werden sie von einem der Kunst fremden Beweggrund geleitet«.²⁶

Die Bekleidungsindustrie wollte sich von den Aktivitäten der Konfektion distanzieren, die damals für ihre wirtschaftliche Kontrolle über die Frau angeprangert wurde, welche zu einer minder bezahlten und nur selten gewerkschaftlich organisierten Produktivquelle geworden war.²⁷ Außerdem wurde der industriellen Konfektion regelmäßig vorgeworfen, der Qualität und dem Zyklus der Moden zu schaden: »Die Industriellen, die der persönlichen Phantasie entbehren und eben aufgrund dessen ständig den von anderen erfundenen Neuheiten auflauern, reißen jede Idee, die sich zeigt, gleich an sich«.²⁸ Diese Kritik traf sich mit der von Pedro Rioux de Maillou, der die Mode, die seiner Meinung nach auf dem Schnitt und nicht auf der Ausstattung der weiblichen Kleidung beruhte, von einer demokratischen Entwicklung bedroht sah: »Mit ihren Konfektionsabteilungen sind die Warenhäuser im Begriff, der weiblichen Toilette ihren künstlerischen Gnadenstoß zu versetzen. Sie demokratisieren sie, was an sich noch nichts Schlechtes ist; aber sie verwandeln sie dabei in ein in rauen Mengen hergestelltes Erzeugnis, was nichts Gutes verheißt. Nach Art der Zulieferer für Militärkleidung produzieren sie *en gros* und *en masse*,

und zwar nicht für eine Frau, für eine ganz bestimmte Frau, sondern gleich für ein ganzes Stadtviertel oder eine gesellschaftliche Gruppe, mit den unterschiedlichsten Verzweigungen«. ²⁹ Diese Äußerungen sind umso erstaunlicher, als sie sich von denen abgrenzen, die Rioux de Maillou hinsichtlich der positiven Rolle der Maschine, insbesondere für die Tapetenproduktion, vertrat. ³⁰

Das Verhältnis der Bekleidungsindustrie zur Maschine blieb stets ein widersprüchliches, da es sich bei manchen Produkten gleichzeitig um halbe Fabrikware und Maßanfertigungen handelte. Allein die künstlerische Inspiration, Garantin für Authentizität und Originalität, konnte den für die wirtschaftliche Dynamik des Modesektors konstitutiven jahreszeitlichen Wechsel der Moden unterstützen. Worth kam daher auf die künstlerischen Ursprünge der Kreationen zu sprechen, die er jedoch einschränkte, indem er sich auf das Prinzip der in diesen Jahren von Gabriel Tarde analysierten Nachahmung berief. ³¹ In der Öffentlichkeit stehende, häufig der Theaterwelt verbundene Frauen lancierten Neuinterpretationen früherer Mode. Derartige Mode, die zu radikal war, um unmittelbar befolgt zu werden, bot über die Kommentare der Journalisten einem breiten Publikum Gelegenheit zur Rezeption und Überzeichnung, welche bereits wieder ihr Ende einleiteten. Worth verwies auf das Beispiel der von Loïe Fullers Schlangentanz inspirierten bunten Stoffe, zu dem sich die impressionistische Inspiration, die asiatischen Stoffe und die Leuchtfontänen der Weltausstellung von 1889 gesellten: »Die Mode ist gewissermaßen eine Synthese aus zunächst verschwommenen Vorstellungen, die sich, sobald sie herangereift sind, unter dem Einfluss zahlreicher vergleichbarer Eindrücke meist unbekannter Herkunft selbst das Wasser abgraben«. ³² Diese Auffassung deckt sich mit der von Rioux de Maillou, der dazu riet, den alten und neuen Formen in den Museen zu folgen, aber auch den »Darbietungen des Impressionismus, der reinen (Farb-) Flecken, Punktierungen und des Rose-Croix-Salons«. ³³ Diese Kritik einer von den Industriellen statt von den Künstlern geprägten Mode animierte Zeitschriften wie *Échos de Paris* dazu, Preise für neu entworfene Modelle auszuloben. ³⁴ Schließlich wurde der künstlerische Anspruch der Mode durch die vorteilhafte Inszenierung der Frau auf der Bühne abgerundet.

DIE RÜCKKEHR DER MODE

Die künstlerische Inspiration der Mode muss zu der Entwicklung der (weiblichen) Silhouette im 19. Jahrhundert in Bezug gesetzt werden, die noch stark von dem regelmäßig wiederkehrenden Modebild der Vergangenheit geprägt war. Die Bekleidungsindustrie stützte sich auf die Zurschaustellung früherer Moden, um ihre künstlerische Legitimität zu stärken. Bei diesem Prozess spielte die Bühne eine wichtige Rolle: insbesondere die von Worth kreierte Kostüme der Schauspielerinnen, aber auch die historische Kostümierungspraxis, also die Verwendung alter Kostüme in einem festlichen oder szenischen Kontext (Theaterstück, Maskenball, Karneval, Tableau vivant). ³⁵ Dieses Bündnis zwischen herbeigesehnter Vergangenheit und rekonstruierter Gegenwart spielte auf der Weltausstellung von 1900 eine zentrale Rolle. Die Allegorie *La Parisienne* von Paul Moreau-Vauthier über dem von René

Binet errichteten Portal kombinierte diverse Anspielungen auf die historische Mode des 18. Jahrhunderts. Jeanne Paquin, die damals für die Modeabteilung der Weltausstellung verantwortlich zeichnete, hatte folgendes Ensemble kreiert: einen langen Mantel, der an die Jacken der Directoire-Mode erinnerte, einen hochstehenden, sogenannten Medici-Kragen mit Feder- und Blumengarnituren auf den Revers und auf den ausgestellten Ärmeln sowie einen glockenförmigen gefütterten Rock mit einem Schachbrettmuster. Auf der Ausstellungsfläche des *Champ de Mars* veranschaulichten zwei Räume die von der Frau verkörperte zeitliche Einheit. Das von Worth geleitete *Comité d'installation* der Klassen 85 und 86, das sich der Kleidung und ihren Accessoires widmete, präsentierte die jüngsten modischen Neuheiten im *Palais des Fils, Tissus et Vêtements*. Ein retrospektives Museum zeigte Kleidungsstücke des 19. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Musée Carnavalet und des Couturiers Jacques Doucet oder aus Warenhäusern wie Le Bon Marché und La Belle Jardinière. Die materielle Geschichte der Objekte spiegelte sich in der Biographie ihrer früheren Besitzer, wie Georges Cain, damals Kurator des Musée Carnavalet, betont: »Und jedes Objekt scheint seine Geschichte zu erzählen – all diese Stücke Stoff, Zeugen so vieler Tragödien, ergeben eine lebendige Veranschaulichung«.³⁶

Diese Initiative antwortete auf die Notwendigkeit, die Mode der langen Kleidungs-geschichte einzugliedern, die mit den ersten Ausstellungen der *Union centrale* begann. Die einzelnen Modehäuser behaupteten ihre singuläre Handschrift im Vergleich zur Konfektion, indem sie ihre neuen Kreationen in einer museumsähnlichen, verglasten Vitrine präsentierten. In einem der nächsten Pavillons wurde im *Palais du costume* des Modeschöpfers Félix die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart überschritten. Mit einem Überblick über die Geschichte der Kleidung vom alten Ägypten bis zur Gegenwart wollte er »der Welt die Apotheose der Frau präsentieren«.³⁷ Verschiedene Szenen zeigten historische Kleider bis hin zu den Ballkleidern der Weltausstellungen. Die Inszenierung der in das Geschehen eingebundenen Schaufensterpuppen wurde durch die subjektive Interpretation der vestimentären Gepflogenheiten ausgeschmückt (die Anspielung auf Byzanz zum Beispiel ist eine Hommage an die Zeit der Empire-Kaiserinnen). Félix fand hier ein Mittel, mit der tristen Starre früherer Ausstellungen zu brechen und die Besucher gleichzeitig das Kleid als Ware vergessen zu lassen. Die Bemühungen des Kunsthandwerks (*arts décoratifs*), die alte Tradition der Luxusgüter (*arts somptuaires*) historisch einzuordnen und zur Geltung zu bringen, wurden hier für eine versteckte Kommerzialisierung instrumentalisiert, denn bei allen Kleidungsstücken handelte es sich in Wirklichkeit um historisierende Originalkreationen des Modeschöpfers. Durch ihre Ausstellung verschafften sie der Mode auch eine künstlerische Legitimation.

Dieser Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart wurde für die Verfechter einer Modernisierung der Schmuckkünste zunehmend problematisch. Bereits der Schriftsteller und Sammler Octave Uzanne beklagte nach der ersten *Exposition des arts de la femme* die Abhängigkeit der Mode von Kunst und Vergangenheit: »Heutzutage verlangt die weibliche Toilette der Kunst ihre besten Schöpfungen ab, und manch eine Mode ist nichts anderes als die einfache Kopie eines meisterlichen Gemäldes«.³⁸

Die Verantwortlichen dieser Pastiches werden deutlich benannt: »Die Pariser Couturiers und Couturières, all die Worths, Laferrières, Pingas, Félix', Rouffs, Redferns und so viele andere großartige Meister in der Kunst des Ersinnens und Ausführens von Kleidern und Mänteln lassen in unnachahmlichen Toiletten die gesamte Geschichte Frankreichs wieder aufleben. – Und wo ist die Mode bei diesen verspielten Schöpfern geblieben?«³⁹

Die Rückkehr der künstlerisch inspirierten Mode erfuhr durch die von Manzi, Joyant et Cie 1901 gegründete Zeitschrift *Les modes* einen neuen Auftrieb. Ab 1907 wurden nach dem Vorbild von Félix' *Palais du Costume* Ausstellungen im *Hôtel des modes* organisiert. Dabei handelte es sich um »das schönste Museum der Frau, den kostbarsten Palast der Mode überhaupt, um die neuen Generationen über die einzelnen Etappen des Kleidungsstückes und der weiblichen Toiletten zu unterrichten«.⁴⁰ Ziel war es, »Kunst und Mode, eng miteinander zu verknüpfen, aus der Kunst der großen Meister, welche die Mode unsterblich machen, und aus dem Geschmack der Modeschöpfer, die sie gestalten, gewissermaßen ein Ganzes zu schmieden, eine ideale Vermählung«.⁴¹ Die Ausstellung, die sich auf die Veröffentlichung der ersten schwarz-weißen Modefotografien der Presse stützte, inszenierte einen ungleichen Dialog zwischen den flach angeordneten Kleidungsstücken sowie einer Gemälde-serie von Giovanni Boldini und Antonio de La Gandara, die jeweils Madame Marthe Régnier in Kleidern der Maison Paquin sowie Mademoiselle Lantelme und Mademoiselle Nelly Cormon von Doucet eingekleidet darstellten. Die Zeitschrift führte die Praxis der sogenannten »Frauenmaler« ein, die ihr Schaffen als eigenständig verstanden wissen wollten und sich in der sogenannten *Association des peintres costumiers de la femme* entsprechend organisierten.

Die zweite Ausstellung des *Hôtel des modes* setzte den Dialog zwischen Theater und Mode fort und griff die von der Weltausstellung initiierte Idee der Vitrinen auf. Eine Abfolge von Szenen stellte zwischen dem jeweiligen Kleidungsstück und den entsprechenden Gemälden oder den Möblierungen des Ancien Régime eine Verbindung her. Das von Réjane in *Paris–New-York* (1907) getragene Kostüm aus dem Hause Doucet wurde neben dem Kleid der Schwestern Callot gezeigt, das Ève Lavallière in *Miquette et sa mère* (1906)⁴² getragen hatte. Die Verquickung von Theater- und Modewelt, die bereits Ende des vorherigen Jahrhunderts in einer Zeitschrift wie *Le Théâtre* zu beobachten gewesen war, lieferte nun den Vorwand für die authentische Neuerschaffung der Vergangenheit. Als Sammlungsobjekt und Inspirationsquelle spielte das historische Kostüm für Modeschöpfer wie Worth und Doucet, die ungeniert ihre für Schauspielerinnen entworfenen Kreationen bewarben, eine doppelte Rolle.⁴³

Der Journalist Claude Anet schrieb über diese Form der Zusammenarbeit: »Die Modeformen, die zugegebenermaßen nicht der üblichen Einteilung der *arts décoratifs* entsprechen, sind, ohne jeglichen Anachronismus, stets modern und entsprechen folglich der heutigen Zeit«.⁴⁴ Als Bestandteil der angewandten Künste (*arts appliqués*) hätten die Künste der weiblichen Kleidung außerdem dem »zerstörerischen« und revolutionären »Eifer« des Art nouveau Widerstand geleistet und die

einfache Nachahmung der Vergangenheit vermieden. Es sei den Ansprüchen der Kundschaft zu verdanken, wenn die Tradition der französischen Mode gewahrt werden könne, ohne dass Pflanzenformen die Silhouette verfälschen. Anet erwähnt die fruchtlosen Versuche, Kleider mit Nachahmungen von Laubwerk oder Blumen zu strukturieren. Allein pflanzliche oder geometrische Motive auf den Stoffen wurden von der Bekleidungsindustrie zugelassen.

DIE MODE DES ART NOUVEAU

Doch das Verhältnis der Mode zum Art nouveau ist nicht so eindeutig, wie Anet nahelegt. Vor allem zwei Fälle verdienen unsere Aufmerksamkeit. In Frankreich zählte Victor Prouvé zu den wenigen Künstlern des Art nouveau, die Kleidung anfertigten, darunter vor allem ein in Zusammenarbeit mit Fernand Courteix besticktes Kleid, das in der *Revue des arts décoratifs* und in *Les modes*⁴⁵ gezeigt wurde. Eine mit Pflanzenarabesken kombinierte gestickte Libelle folgte der Wölbung des Oberkörpers, während weitere, in Braun- und Grüntönen gestickte Blumenmotive die untere Hälfte des Kleides zierten. Die Versuche, den Organizismus des Art nouveau mit der S-förmigen Silhouette in Einklang zu bringen, müssen im Kontext der orientalischen und japonistischen Einflüsse gesehen werden, die in den 1890er-Jahren die Mode veränderten, wie Rioux de Maillou erwähnte. In der Tat war es die Subjektivität der Frau, die einem neuen Stil zum Durchbruch verhalf, ganz nach dem Vorbild der Schauspielerin Sarah Bernhardt, deren »Kleidung ein Typus, keine bloße Verzierung ist. Sie ist nicht einfach Teil des Bühnenbildes, sie hat ihren eigenen Wert«.⁴⁶

Dieser von der Schauspielerin verkörperte Vorzug des individuellen Stils vor der Massenmode lässt sich in Deutschland bei Henry van de Velde beobachten. In Fortsetzung der künstlerischen Reformierung der Kleidung, die die ästhetische Bewegung in England proklamiert hatte, vertrat der belgische Künstler eine neue und moderne Auffassung von Mode. Im August 1900 hatte er in Krefeld eine Ausstellung seiner Kreationen präsentiert. Unter der Leitung des Museumsdirektors Friedrich Deneken wurden Stücke von Alfred Mohrbutter, Margarete von Brauchitsch, Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok, F. A. Krüger, Curt Herrmann, Paul Schulze und Hugo van der Woude gezeigt, sämtlich Beispiele der Reformkleidbewegung. Die Silhouetten waren einfach strukturiert und als Gegengewicht zur damals gängigen ornamentalen Überfülle einfarbig gehalten. Van de Velde räumte ausdrücklich ein, dass die Reformkleidung eine puritanische und rationale Ästhetik voraussetze, die mit der Pariser Eleganz kontrastiere. Die von den Künstlern initiierte Bewegung sollte es den Frauen ermöglichen, sich vom Diktat der modischen Veränderungen zu befreien und darüber hinaus die Erneuerung der französischen Couture befördern: »Die Künstler sind von jeher Gegner der Mode gewesen«.⁴⁷ Die Fotografien von Modellen, die neben Stücken gezeigt wurden, die van de Velde für seine Frau Maria Sèthe geschaffen hatte, zeugten seiner Ansicht nach von der Renaissance abstrakter geometrischer Ornamente. Die Soutache auf einem Stück der Maison Lebouvier sei, wie auch manche Verzierungen von Doucet und Redfern, ein Beweis dafür, dass

sich die Mode bereits von seinen Erfahrungen habe inspirieren lassen. Obwohl diese Entwicklungen fern der Pariser Salons stattfanden, ist zu bedenken, dass die industriellen Illustratoren zahlreiche, später von den Modehäusern übernommene Motive des Art nouveau benutzt haben – womöglich ein Beweis dafür, dass die Mode des Art nouveau immer noch auf ihre Erforschung wartet.

Van de Veldes Beitrag, ein wahres Manifest für eine künstlerisch inspirierte Kleidung, zeugt wiederum von den komplexen Verbindungen zwischen der französischen Couture und den vom Kunsthandwerk geforderten Reformen um die Jahrhundertwende. Die Frau spielte hier die Rolle einer Fürsprecherin: als Warenartikel für die Mode und als Subjekt der Emanzipation für bestimmte deutsche Reformer des Art nouveau, die mit dem historistischen Vorbild der Pariser Couture brechen wollten. Eine junge Generation sollte jedoch die Mode ihrer unumgänglichen Modernisierung anpassen. Mit neuen Modeschöpferinnen wie Jeanne Lanvin brachte die Rückkehr zur Mode des Directoire ab 1907 eine in Volumen und Ornamenten vereinfachte Silhouette mit sich. Die stilistische Revolution der Ballets Russes animierte den jungen Paul Poiret dazu, den Modetendenzen der Vergangenheit eine endgültige Absage zu erteilen. Anlässlich seiner Europareise 1904 entdeckte er die Experimente der *Wiener Werkstätte*, insbesondere die Arbeiten von Emilie Flöge, Gustav Klimt und Josef Hoffmann.⁴⁸ Bereits ab 1908, besonders aber seit 1912 schöpfte die von Poiret initiierte Reform der Pariser Couture aus der Emanzipation der Frau und der Freisetzung früherer Formen, die das Pariser Milieu der *arts décoratifs* am Ende des 19. Jahrhunderts nicht zu leisten imstande war. Das Bündnis zwischen der Mode und den *arts décoratifs* sollte erst nach dem Krieg in der Epoche des Art Déco wieder aufleben, zeitgleich zu den neuen Wechselbeziehungen mit den künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts.

- 1 Vgl. vor allem Sylvain Amic und Sylvie Patry, »Les recueils de costumes à l'usage des peintres (XVII^e-XIX^e siècles) : un genre éditorial au service de la peinture d'histoire ?«, in: *Histoire de l'Art*, Nr. 46, Juni 2000, S. 39–66; Lou Taylor, *Establishing Dress History*, Manchester: Manchester University Press, 2004.
- 2 Die jüngst gezeigte Ausstellung über das Verhältnis zwischen Mode und Impressionismus sollte zu den bahnbrechenden Forschungen von Aileen Ribeiro, Amy de La Haye und Gloria Groom in Bezug gesetzt werden. Vgl. *L'impressionnisme et la mode*, Ausst.-Kat., Paris, Musée d'Orsay et al., Paris: Skira-Flammarion, 2012.
- 3 Vgl. *Le Dessin sous toutes ses coutures, croquis, illustrations, modèles, 1760-1994*, Ausst.-Kat., Paris, Palais Galliera, Musée de la mode et du costume, Paris: Paris Musées, 1995.
- 4 Françoise Tétart-Vittu, »La mode aux expositions universelles« und »L'essor des grands magasins«, in: *Sous l'Empire des crinolines*, Ausst.-Kat., Paris, Musée Galliera, Paris: Paris Musées, 2008, S. 166–171 und S. 172–177.
- 5 Zu den Lyoneser Seidenwaren s. kürzlich Roland Racine, *Lyon industriel*, Saint-Avertin: Sutton, 2014 und Bernard Tassinari, *La soie à Lyon : de la Grande fabrique aux textiles du XXI^e siècle*, Lyon: Éd. lyonnaises d'art et d'histoire, 2005.
- 6 Émile de La Bédollière, *Histoire de la mode en France*, Brüssel: Meline, Cans et Cie, 1858, S. 183.

- 7 Auguste Luchet, *L'art industriel à l'Exposition universelle de 1867*, Paris: Librairie internationale, 1868, S. 379.
- 8 *Ibid.*, S. 381.
- 9 Vgl. Didier Grumbach, *Histoires de la mode* [1993], Paris: Éd. du Regard, 2008.
- 10 Vgl. besonders Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, *Le Beau dans l'utile. Histoire sommaire de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, suivie des rapports du jury de l'exposition de 1865*, Paris: Union centrale, 1866; Eugène Véron, *Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Histoire de l'Union centrale, son origine, son présent, son avenir*, Paris: S. n., 1875; Yvonne Brunhammer, *Le Beau dans l'utile, un musée pour les arts décoratifs*, Paris: Gallimard, 1992.
- 11 *Quatrième exposition 1874 : Musée historique du costume*, Paris: A. Chaix et Cie, 1874, S. VI.
- 12 *Ibid.*, S. 394. Vgl. in der damaligen Zeit Marguerite d'Aincourt, *L'art de la femme. Études sur le costume féminin*, Paris: E. Rouveyre et G. Blond, 1883.
- 13 »Groupe IV. Tissus, vêtements et accessoires – Classe 36 Habillement des deux sexes – France«, *Exposition Universelle internationale de 1889 à Paris. Catalogue général officiel. Manufactures nationales, enseignement des arts du dessin, exposition théâtrale*, Lille: impr. L. Danel, 1889, S. 1–18. Vgl. *Lyon en 1889 : les soyeux à l'Exposition universelle de Paris*, Ausst.-Kat., Lyon: Musée historique des tissus, 1990.
- 14 Vgl. Lucien Falize, »Histoire d'une exposition ajournée«, *Revue des arts décoratifs*, Nr. 12, 1891–1892, S. 225–242.
- 15 Georges Berger, »Discours de M. Georges Berger, Bulletin de la Société«, *Revue des arts décoratifs*, Nr. 15, 1894–1895, S. 318, zit. nach Debora Silverman, *L'Art nouveau en France : politique, psychologie et style fin de siècle*, Übersetzung aus dem Amerikanischen in das Französische von Dennis Collins, Paris: Flammarion, 1994, S. 200.
- 16 John Ruskin, *Sésame et les lys* [1865], Übersetzung aus dem Englischen in das Französische und Vorwort von Marcel Proust (Erstübersetzung 1906), Paris: Payot & Rivages, 2011.
- 17 Union Centrale des arts décoratifs, »Exposition des arts de la femme. Classification«, *Revue des arts décoratifs*, 1891–1892, S. 222.
- 18 *Ibid.*, S. 223.
- 19 Vgl. besonders Elizabeth Ann Coleman, *The Opulent Era: Fashions of Worth, Doucet and Pinget*, London: Thames and Hudson, 1989.
- 20 Victor Champier, »Réponse à un article du ›Journal des Arts‹«, *Revue des arts décoratifs*, 1891, S. 286.
- 21 Sabine Méa, zit. nach Victor Champier, in: *Ibid.*
- 22 Union Centrale des arts décoratifs, »Bulletin de la Société. II^e Exposition des arts de la femme du 27 avril au 1^{er} juin 1895«, *Revue des arts décoratifs*, 1894, S. 255.
- 23 Vgl. das Titelbild in: Union Centrale des arts décoratifs, *Les arts de la femme, Exposition. Palais de l'industrie*, Paris, 1895, o. S.
- 24 Union Centrale des arts décoratifs, »Bulletin de la Société. II^e Exposition des arts de la femme du 27 avril au 1^{er} juin 1895«, *ibid.*, S. 256.
- 25 Gaston Worth, *La Couture et la confection des vêtements de femme*, Paris: Chaix, 1895, S. 19–22.
- 26 Anmerkung von Victor Champier, der Worth zitiert, in: Gaston Worth, »Comment se fait la mode – Causerie d'un couturier«, *Revue des arts décoratifs*, 1896, S. 120.
- 27 Zur weiblichen Arbeitergeschichte vgl. Charles Benoist, *Les ouvrières à l'aiguille à Paris*, Paris: Alcan, 1905 und kürzlich Judith G. Coffin, *The Politics of Women's Work: The Paris Garment Trades, 1750-1915*, Princeton: Princeton University Press, 1996.

- 28 Gaston Worth, *La Couture et la confection des vêtements de femme*, op. cit., S. 122.
- 29 Rioux de Maillou, »L'esthétique de la toilette féminine«, *Revue des arts décoratifs*, 1892–1893, S. 272.
- 30 Rioux de Maillou, »Les arts décoratifs et les machines«, *Revue des arts décoratifs*, 1895, S. 225–231 und S. 267–273; Vgl. Jérémie Cerman, »Pedro Rioux de Maillou, Les Arts décoratifs et les Machines, 1895«, in: Neil McWilliam, Catherine Méneux und Julie Ramos (Hg.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, INHA (»Sources«), 2014, URL: <https://inha.revues.org/5762> [letzter Zugriff: 29.10.2016].
- 31 Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation : étude sociologique*, Paris: F. Alcan, 1890.
- 32 Gaston Worth, *La Couture et la confection des vêtements de femme*, op. cit., S. 121.
- 33 Rioux de Maillou, »L'esthétique de la toilette féminine«, op. cit., S. 276.
- 34 Joseph Balmont, »Le concours d'art décoratif du mois de mai 1897«, *Revue des arts décoratifs*, 1897, S. 203. Zum Stellenwert der weiblichen Künstlerinnen auf dem Feld der *arts décoratifs*, s. jüngst Charlotte Foucher Earmanian, *Créatrices en 1900 : femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris: Mare & Martin, 2015, S. 94–121.
- 35 Vgl. Alexandra Bosc, »La vogue des modes néo-XVIII^e à la Belle Époque«, *Cartier : le style et l'histoire*, Ausst.-Kat., Paris, Grand Palais, Paris: Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2013, S. 31–35 und Maude Bass-Krueger, *The Culture of Dress History in France: The Past in Fashion, 1814-1900*, Dissertation Philosophy in the History of the Decorative Arts, Design History, Material Culture, Bard Center, New York, 2015.
- 36 Georges Cain, »Préface«, *Musée rétrospectif des classes 85 & 86 : le costume et ses accessoires à l'Exposition Universelle Internationale de 1900, à Paris : notices-rapports*, Saint-Cloud: impr. Belin frères, 1900, S. 8.
- 37 »Avant-propos«, *Exposition universelle de 1900 – Palais du Costume – Le costume de la Femme à travers les Ages – Projet Félix*, Paris: Imprimeries Lemercier, 1900, S. 3.
- 38 Octave Uzanne, *La française du siècle : modes, mœurs et usages*, Paris: A. Quantin, 1892, S. 238.
- 39 *Ibid.*, S. 239.
- 40 Albert Flament, »À l'hôtel des Modes. Première exposition – juin 1907«, *Les modes : revue mensuelle illustrée des Arts décoratifs appliqués à la femme*, Nr. 79, Juli 1907, S. 3.
- 41 *Ibid.*
- 42 Sybil de Lancey, »L'exposition de Toilettes à l'Hôtel des Modes«, *Les modes*, Nr. 85, Januar 1908, S. 4.
- 43 Sybil de Lancey, »La mode et les modes«, *Les modes*, Nr. 96, Dezember 1908, S. 9–34. Vgl. Michele Majer (Hg.), *Staging Fashion 1880-1920*, Jane Hading, Lily Elsie, Billie Burke, New Haven: Yale University Press, 2012.
- 44 Claude Anet, »L'art dans les modes«, *Les modes*, Nr. 36, Dezember 1903, S. 2 ff.
- 45 Jules Rais, »Victor Prouvé et ses plus récentes inspirations«, *Revue des arts décoratifs*, 1901, S. 356 und »Victor Prouvé – Robe bridée (bord de rivière au printemps)«, *Les modes*, Nr. 5, 31. Mai 1901, S. 11.
- 46 Rioux de Maillou, »L'esthétique de la toilette féminine«, *ibid.*, S. 272.

- 47 Henry van de Velde, »Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung«, *Kunst und Dekoration*, Nr. 10, 1902, S. 365 (Übersetzung in Arbeit: Henry van de Velde, »Le nouveau principe artistique dans le vêtement féminin moderne«, Übersetzung aus dem Deutschen ins Französische von Christophe Joualanne, in: Damien Delille und Philippe Sénéchal (Hg.), *Mode et vêtement. Études visuelles et culture matérielle*, Paris: INHA-Artlys, 2017). Vgl. Radu Stern, »Henry van de Velde and Germany«, *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*, Cambridge (Mass.): MIT Press, 2004, S. 11–22 (Englische Übersetzung, S. 137–142) et Rebecca Houze, *Textiles, Fashion, and Design Reform in Austria-Hungary before the First World War: Principles of Dress*, Farnham, Surrey: Ashgate, 2015.
- 48 Vgl. Patricia A. Cunningham, *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health, and Art*, Kent: The Kent State University Press, 2003.

Der Schwarze Anzug: Verlust und Restauration autoritativer Männlichkeit im Männerporträt der Neuen Sachlichkeit

Schwarze Anzüge werden heute fast nur noch auf Beerdigungen oder von Entertainern getragen. Wie kam es zu dazu? Welche Alternativen für diese in der visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts noch so ubiquitäre männliche Würdeformel entwickelten sich? Entscheidend für das Verschwinden des schwarzen Anzugs sind die 1920er Jahre. Am Beispiel einiger Männerporträts der Neuen Sachlichkeit wird sich zeigen, wie der schwarze Anzug entweder ausgehöhlt, lächerlich gemacht, zur Verkleidung degradiert oder modernisiert wurde. Geschrieben wird damit ein Ausschnitt aus der *Bildgeschichte* des schwarzen Anzugs *en miniature*, denn es ist, mit den Worten Eileen Ribeiros, »nur die Kunst, die einen Kontext liefert, in dem wir Kleidung und Mode wirklich intellektuell begreifen und erleben können.«¹ Gerade im Genre des Porträts werden »ways of dressing« nicht nur bestätigt und dadurch aufgewertet, sondern auch erfunden, registriert und verbreitet.² Kleidung im Bild kann eigenständige »Argumentationen« liefern,³ die gerade in Hinblick auf die Geschlechterthematik – in unserem Fall die Inszenierung von Männlichkeit – als Vermittler zwischen Körper, Geschlecht und sozialer Welt relevant werden.

Die vestimentären »Argumentationen«, die uns in den Männerporträts der Neuen Sachlichkeit geboten werden, verbildlichen eine »Männlichkeit im Übergang, wenn nicht in der Krise, deren Wirkung und Konfiguration alter und neuer Werte sich in den Kleidungsgewohnheiten der Männer niederschlägt.«⁴ Diese Kleidungsgewohnheiten werden in den Porträts nicht nur abgebildet, sondern verdichtet, weiterentwickelt, ambivalent gemacht oder teilweise mit Widersprüchen versehen. Angesichts der prekären wirtschaftlichen, sozialen und politischen Lage in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg, die mit den ersten Anzeichen einer Gleichstellung der Geschlechter (Einführung des Wahlrechts) und einer großen medialen Sichtbarkeit der Neuen Frau zusammenfiel, kann geradezu von einer »Krise der Männlichkeit« gesprochen werden, der u. a. durch neue vestimentärer Inszenierungen, auch auf der Ebene des Porträts, entgegengearbeitet wurde.⁵ Der Effekt dieser Porträts ist es, Männer mithilfe von Kleidung zu inszenieren und ihnen auf diese Weise in Konkurrenz zur modischen Neuen Frau zu einer stabilen, souveränen, explizit »männlichen« Identität zu verhelfen, die den Anforderungen der Moderne gewachsen ist.

DER ANZUG: MÄNNLICHKEIT UND AUTORITÄT

Wenn Mode seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts gleichbedeutend mit Weiblichkeit ist,⁶ wie stellt sich dann das Verhältnis von Männlichkeit, Körperlichkeit und Mode dar? Grundsätzlich ambivalent, so könnte man es auf den Punkt bringen. Der inhärente Widerspruch des männlich-körperlichen Daseins und der Anspruch, von der eigenen Körperlichkeit abzusehen und stattdessen die geistige Existenz zu betonen, bringt die Anzugmode des späten 19. Jahrhunderts hervor, die auch das kommende Jahrhundert entscheidend prägt.⁷ Der männliche Körper wird durch die Männermode im 19. Jahrhundert noch wirkungsvoller als der weibliche tabuisiert und entsexualisiert, zugleich wird, so Sabina Brändli, patriarchale Macht erotisiert.⁸ Das Verhältnis zwischen Männlichkeit, Körper und Männermode stellt sich jedoch nicht so einfach dar. Die aufkommende Konsumkultur bringt auch für Männer Möglichkeiten hervor, sich über den Weg der Mode mit ihrem Körper zu beschäftigen, Möglichkeiten, die nicht zwangsläufig als repressiv gelten müssen, sondern – insbesondere im Rahmen der Konsumkultur – auch Strategien der ›Selbstermächtigung‹ bereithalten. Männerkleidung hat, wie es Anne Hollander in *Anzug und Eros* treffend beschreibt, nicht nur eine repressive, entsexualisierende Funktion, sondern kann ebenso das genaue Gegenteil bewirken: »Der männliche Anzug suggeriert jetzt Redlichkeit und Zurückhaltung, Klugheit und Gelassenheit, aber unter diesen aufgeklärten Tugenden brodeln auch seine Ursprünge aus der Jagd, der körperlichen Arbeit und der Revolution – und genau deshalb ist der Anzug noch immer sexuell potent.«⁹ Hollander argumentiert überzeugend, dass die Genese des modernen Anzugs Ende des 18. Jahrhunderts eng mit einer Vorstellung männlicher Körperlichkeit verbunden ist, die sich auf damals rezipierte klassisch-antike Ideale bezieht.¹⁰ Der Anzug hatte zur Zeit seiner Genese und auch danach durchaus einen direkten Bezug zu einer – wenn auch idealisierten – männlichen Körperlichkeit.¹¹ Männliche Kleidung, und damit auch der Anzug, hat trotz der von Brändli so gründlich untersuchten körperfeindlichen Rhetorik des 19. Jahrhunderts ihren Bezug zum männlichen Körper nie verloren. Vielmehr steht der Anzug mit dem Männerkörper in einem unaufgelösten Spannungsverhältnis, das die männlichen Repräsentations- und Selbstdarstellungsmöglichkeiten nicht zwangsweise einschränkt, sondern ein großes und differenziertes Potenzial männlicher Kleidung und damit auch männlicher Körperbilder eröffnet.

Die Männermode im 19. Jahrhundert entwickelt sich, so die einhellige Meinung in der Kostümforschung, weg von der noch farbenfrohen und körperbetonten Bekleidung der 1830er und 1840er Jahre hin zu dunkleren, im Schnitt körperlosen, röhrenartigen dreiteiligen Anzügen.¹² Wie Christopher Brewer gezeigt hat, ist es auch dem Einfluss der Quäker und Methodisten in England und den USA geschuldet, dass sich die Farbe Schwarz als Zeichen männlicher, bürgerlicher Ernsthaftigkeit durchsetzt.¹³ Der dunkle Anzug wird in unterschiedlichen Variationen und Modifikationen das wichtigste männliche Outfit, das auch noch die Männermode der 1920er Jahre bestimmt.¹⁴ Das Bild von Männern in dunklen, einheitlichen, körperlosen Anzügen, wie wir es, auch über die Porträtmalerei vermittelt, vom Ende

des 19. Jahrhunderts vergegenwärtigen, darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass weiterhin ein lebhafter Diskurs zum Thema Männerkleidung geführt wurde. Im Gegensatz zu Brändlis Ergebnissen kann schon Ende des 19. Jahrhunderts nicht von einem totalen Stillstand der Männermode gesprochen werden. So argumentiert Christopher Breward in seiner Studie *The Hidden Consumer* gegen John Carl Flügel's berühmtes Diktum der »Great Renunciation«,¹⁵ eine angeblich allumfassende männliche Kleider-Askese seit dem 19. Jahrhundert. Breward betont stattdessen die differenzierten Diskurse innerhalb der Männermode und ihres Konsums. Seinen Ergebnissen zufolge eröffnet die als nichtssagend und hochgeschlossen verschriene viktorianische und edwardianische Männerkleidung paradoxerweise »a creative space for contestation and innovation«.¹⁶

Dieser »creative space« wird dann in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg intensiv genutzt: Die 1920er Jahre stellen für die Männermode eine »diskrete«¹⁷ Revolution dar. Es entstand ein jugendliches Körperideal der Stärke, das mithilfe der Mode herausgestellt werden sollte. Nachdem man den Ersten Weltkrieg und seine Uniformen hinter sich gelassen hatte, griff man auf die bereits in den 1910er Jahren entwickelte jugendliche Linie zurück und trieb sie weiter voran.¹⁸ Passend zum athletisch-jugendlichen Körperideal ist es für die Männermode der 1920er Jahre entscheidend, dass der Männerkörper nicht mehr mit mehreren, kompliziert aufeinander abgestimmten Lagen Stoff bedeckt wird, sondern, gemäß den neuen Ideen zur Körperhygiene, »atmen« kann; die Kleidung soll dementsprechend »praktisch« sein.¹⁹ Hierzu wird der Anzug abgespeckt, d. h. es entsteht ein sportlicher, zweiseitiger Anzug, auch *Lounge Suit* oder später *Business Suit* genannt, der nur noch aus Sakko und Hose besteht. Er kommt ohne Weste aus und wird mit einer damals so genannten »Hemdbluse« (dem heutigen Männerhemd) mit angenähertem Kragen getragen, die das gestärkte Hemd mit abnehmbarem, steifem Kragen ersetzt. Dieses Ensemble gilt bis heute als Basis für die formelle Männerkleidung.²⁰ Auch wenn sich durch den Einfluss der Sportkleidung Alternativen auftun, ist es weiterhin der Anzug, der durch seine souveräne und zugleich modische Erscheinung in seiner modernisierten Form eine gelungene Verbindung von Modernität und Männlichkeit verspricht. Somit ist er auch in den 1920er Jahren das vorherrschende Kleidungsstück für Männer, und es versteht sich von selbst, dass im Gros der Männerporträts dieser Zeit der Anzug – in all seinen Variationen – auch das meistgetragene Kleidungsstück ist. Im Gegensatz zur Varianz der weiblichen Kleidung verspricht der Anzug weiterhin eine spezifisch männliche Form von Würde, Autorität und Professionalität, von der alle Männer, gleich welchen sozialen Status und welcher Profession, profitieren.²¹ Zugleich ist der Anzug mit all seinen kleinen Details auch eine differenzierte Oberfläche, die es erlaubt, Schlüsse über den Stand des Trägers, sein Einkommen, seine Haltung zur Mode etc. zu ziehen. In der zeitgenössischen Diskussion der 1920er Jahre um die Modernität der Geschlechter spielt der Männeranzug eine entscheidende Rolle, markiert er doch zunächst Fortschrittlichkeit durch Effizienz und Einfachheit, um dann, in Konkurrenz zur Frauenmode, als reformbedürftig empfunden zu werden.²² Der allgegenwärtige Anzug sollte jedoch nicht als

selbstverständliches, für Männer alternativloses Kleidungsstück verstanden werden, sondern als repräsentative, zugleich umkämpfte und mehrdeutige Oberfläche, die ein Spannungsverhältnis zum männlichen Körper und seinem Träger herstellt und die innerhalb des Porträts eine Fülle von demonstrativen und zugleich reflexiven Aufgaben hat.

MEN IN BLACK: MÄNNLICHKEIT ALS HÜLLE ODER VERKLEIDUNG

In seinem Buch *Men in Black* hat John Harvey das Phänomen schwarzer Männerkleidung vom 15. Jahrhundert bis heute untersucht. Er zieht Bilanz, indem er sagt:

» [S]till one may say, that if there is a dominant meaning in the widespread use of black, that meaning is associated at once with the intensity and with effacement: with importance, and with the putting on of impersonality. Alone or in ranks, the man in black is the agent of serious power; and of a power claimed over women and the feminine.«²³

Der schwarze Anzug ist somit ein Zeichen von männlicher Macht, die sich gerade Ende des 19. Jahrhunderts immer im Abgleich mit der Frauenmode artikuliert.²⁴ Die Einheitlichkeit der dunklen Kleidung für Männer im Gegensatz zur bunten Vielseitigkeit der Frauenkleidung hatte paradoxerweise den Effekt, männliche Individualität zu unterstreichen – ein Effekt, der im Männerporträt des 19. Jahrhunderts genutzt wurde. In den Männerporträts des ausgehenden 19. Jahrhunderts und auch noch um die Jahrhundertwende dominiert demnach schwarze Kleidung – und das nicht nur, weil die Farbe Schwarz sich besonders dafür eignet, das Gesicht hervorzuheben, sondern weil sie, wie Harvey sagt, ein Zeichen männlicher Eleganz und Macht geworden war: » [B]lack is adopted in its use by men not as the colour of what they lack or have lost, but precisely as the signature of what they have: standing, goods, mastery «.²⁵

Im Männerporträt der 1920er Jahre scheint der dunkle Anzug als bürgerliche Würde- und Machtformel jedoch ausgedient zu haben: nur noch sehr wenige Männer werden in Schwarz porträtiert. Da sind zum Beispiel die Männerfiguren des Kölner Malers Anton Raderscheidt, deren schwarze Anzüge uns nur noch als eine anonymisierende, entkörperlichte Hülle präsentiert werden. In seinem *Mann mit steifem Hut* von 1922 oder in *Junger Mann mit gelben Handschuhen* von 1921 (Abb. 1), ebenso in seinen sogenannten Sportbildern und sogar für die eigene Inszenierung als Künstler in Porträtfotografien greift Raderscheidt auf einen schwarzen Anzug mit schwarzer Melone zurück. Das dunkle Kleidungsstück fungiert jedoch nicht als Zeichen von Autorität, Würde und Gediegenheit, sondern vielmehr als eine Art der Uniformierung, die den Mann zu einer leblosen Puppe, einem ›Typ‹ macht.²⁶ Raderscheidt kritisiert auf diese Weise eine überkommene, explizit bürgerliche Form von Männlichkeit, die – einer puppenhaften Weiblichkeit ebenbürtig – leblos und verloren im Bildraum steht. Während Raderscheidts Männer in Schwarz also steif und antiquiert wirken, geht Christian Schad noch einen Schritt weiter, indem er zeigt, dass der Anzug seine Selbstverständlichkeit als Zeichen männlich-bürgerlicher Autorität verloren hat und damit zur ›Verkleidung‹ freigegeben ist. Dementsprechend

kommt in den meisten Porträts und Selbstporträts, die Schad in den 1920er Jahren gemalt hat, der schwarze Anzug nur noch zum Zuge, wenn Männer in Abendgarderobe gezeigt werden. Eindringlichstes Beispiel ist das Bildnis von Graf St. Genois d'Anneaucourt von 1927 (Abb. 2), das den Adligen in schwarzem Smoking, weißem Hemd mit steifem Kragen und kleiner schwarzer Fliege zeigt. Das Schwarz des Anzugs ergibt eine fast einheitliche Fläche, hinter der der männliche Körper verschwindet.²⁷ Im Kontrast zur weiblichen Figur links und zum Transvestiten rechts von ihm, die beide transparente Kleidung tragen, wirkt der Graf durch seinen schwarzen Anzug diskret, nahezu ›zugeknöpft‹. Die Symbolik des Anzugs als Zeichen natürlicher, souveräner, heterosexueller Männlichkeit wird jedoch unterwandert, indem Schad den Grafen zwischen zwei Figuren setzt, bei denen das Verhältnis von Körper, Kleidung und sexueller Orientierung nicht selbstverständlich ist. Der geschminkte Transvestit wird durch das durchscheinende Frauenkleid ausgestellt und als deviant inszeniert, während die breitbeinige, breitschultrige und damit männliche Pose der Frau links vom Grafen ihren weiblichen Körper konterkariert. Umrahmt von diesen beiden Figuren gewinnt der schwarze Anzug des Grafen Verkleidungscharakter und verliert seine männliche Solidität. Im bildlichen Pendant zum Bildnis des Grafen St. Genois d'Anneaucourt, dem Porträt der Baroness Vera Wassilko von 1926 (Abb. 3), geht Schad so weit, den schwarzen Abendanzug endgültig zur Verkleidung zu degradieren. Er zeigt das Kleidungsstück an einer Person mit schwarzer Hautfarbe, die, in der Tradition von Porträts adeliger Damen mit Pagen, auch die Funktion eines Bediensteten haben könnte. Der Anzug wird somit zur ›Livree‹.²⁸ Rechts von der Gräfin wird der schwarze Smoking von einer Person getragen, die auch als weiblich identifiziert werden könnte. So wird das Kleidungsstück zur Kostümierung, die keine stabile Beziehung zum männlichen Körper mehr hat, und damit zur Chiffre, die Männlichkeit zitiert, sie jedoch nicht mehr verbürgt.²⁹

WITZFIGUR ODER VERJÜNGUNGSKUR: MÄNNER IN SCHWARZ BEI OTTO DIX

Auch Otto Dix lässt den formellen schwarzen Anzug in seinen Männerporträts der 1920er Jahre immer mehr verschwinden, um ihn durch andere Anzugformen und -farben zu ersetzen. Gelegentlich taucht der schwarze Anzug noch in Caféhaus- oder Zirkusszenen auf, in denen entweder ältere Männer oder der Zirkusdirektor schwarze Garderobe tragen, was zeigt, dass der schwarze Anzug als veraltet oder als ›Verkleidung‹ verstanden wird. Wenn Dix den schwarzen Anzug Anfang der 1920er Jahre im Männerporträt einsetzt, dann, ähnlich der Strategie Raderscheidts, zunächst als eine steife Hülle, die den Mann – wie man am Beispiel des Porträts von *Dr. Heinrich Stadelmann* von 1920 gut erkennt (Abb. 4) – zur Karikatur macht. In Kombination mit steifem Kragen, fahlem Gesicht und hervorspringenden Augen erscheint der Psychiater, Autor und Nietzsche-Kenner Heinrich Stadelmann vor einer altmodischen Gardine in seinem schwarzen Anzug wie aus einer lange vergangenen Zeit.³⁰ Dix setzt den dunklen Anzug hier noch auf traditionelle Art ein, indem er dadurch den ›hellen‹ Kopf und damit die ›geistige Leistung‹ des Porträtierten betont. Diese

Taktik wird von Dix jedoch ganz bewusst ›auf den Kopf gestellt‹, denn Stadelmann erscheint durch sein graues Gesicht, die verrückten, schattierten Augen, das expressive Haar, die fledermausartigen Ohren und die heruntergezogenen Mundwinkel hier nicht als ›Würdenträger‹ und Arzt, sondern als getriebener Mensch, dem nicht nur seine Nachtaktivität, sondern auch die Neurosen seiner Patienten vom Gesicht abzulesen sind.³¹ Der dunkle Anzug ist hier also keine Folie mehr für Rationalität, Erfolg und Macht, sondern bringt den emotionalen Zustand und die geistige ›Verrücktheit‹ des Dargestellten hervor. Einer Verjüngungskur wird der schwarze Anzug zum Beispiel im Porträt des Kunsthistorikers, Museumsdirektors und Unterstützers von Dix, *Dr. Paul Ferdinand Schmidt*, von 1921 (Abb. 5) unterzogen: Hier wird der schwarze Anzug durch weiße Nadelstreifen zu einer belebten und bewegten Oberfläche. Die Nadelstreifen nehmen die Falten in Schmidts Gesicht auf und gleichen den Körper dem Gesicht an; Schmidt wirkt somit dynamisch und rege. In dem Moment, in dem also die monochrome, schwarze Fläche des Anzugs aufgebrochen wird, so dass die Form, die Bewegungen des männlichen Körpers und ihre Dynamik an die Oberfläche kommen, kann auch der schwarze Anzug im Porträt zu einem ›modernen‹ Kleidungsstück werden, das nicht mehr Stasis, sondern geistige und physische Dynamik anzeigt.

AUTORITATIVE MÄNNLICHKEIT NEU DEFINIERT: MAX BECKMANN ALS ›MAN IN BLACK‹

Auch Max Beckmanns *Selbstporträt im Smoking* von 1927 (Abb. 6) zeigt, dass es durchaus möglich war, im schwarzen Anzug eine ›gute Figur‹ zu machen.³² Eine Hand entspannt in die Hüfte gelegt, in der anderen Hand eine Zigarette, wirkt seine schwarz-weiße Erscheinung elegant und machtvoll zugleich, was der direkte, souveräne Blick in Richtung des Betrachters ebenso unterstützt wie die Untersicht. Beckmann tritt hier im wahrsten Sinne des Wortes selbstbewusst auf und erinnert damit an die Ursprünge des schwarzen Anzugs Anfang des 19. Jahrhunderts, als dieser durch selbstbewusste und tonangebende Dandys wie Beau Brummell, Lord Alvanley oder später den jungen Benjamin Disraeli in der feinen Männergesellschaft des frühen 19. Jahrhunderts ›Mode‹ wurde.³³ Bei einem Vergleich mit Beckmanns *Selbstbildnis Florenz* von 1909, in dem der Maler den Anzug noch selbstverständlich am Tag trägt, erkennt man jedoch, dass der schwarze Anzug *nach* dem Ersten Weltkrieg zur formellen Abendgarderobe geworden ist. Obwohl Beckmann sich an die Würdeformel der Porträts des 19. Jahrhunderts (dunkler Körper, heller Kopf) anlehnt, verraten seine Körperhaltung und seine Gestik den ›modernen Mann‹, der sich seiner lässigen Körperlichkeit durchaus bewusst ist und gerade dadurch seinem Gegenüber souverän entgegentreten kann.³⁴ Die Behandlung der Farbe Schwarz als reine Fläche fast ohne Schattierungen, die den Körper monumental und substanzlos wirken lässt,³⁵ lässt jedoch den Widerspruch hervortreten, der zwischen konservativem Anspruch und ›moderner‹ Haltung entsteht. Seine Assoziation mit Macht und Autorität hat der schwarze Anzug im *Selbstbildnis im Smoking* von 1927 damit nicht verloren. Dies bestätigt Beckmanns im gleichen Jahr erschienene Schrift *Der Künstler*

im Staat, in der er fordert, dass die »neuen Priester dieses neuen Kulturzentrums in schwarzem Anzug oder bei festlichen Zeremonien in Frack zu erscheinen [haben], wenn es uns nicht gelingt, mit der Zeit noch ein präziseres und eleganteres männliches Kleidungsstück zu erfinden.«³⁶ Man kann das Selbstporträt also, in den Worten von Olaf Peters, als »dandyistisch-cäsaristisches Rollenporträt«³⁷ beschreiben: »Diesem Beckmann kann man nicht mehr ausweichen, und man kann ihn nicht mehr ignorieren. Der Betrachter wird vielmehr immer wieder auf den Künstler eingeschwo-ren, der sein Meister ist, eine Frage gestellt hat und die Antwort kennt.«³⁸

Der Künstler soll demnach, eingekleidet mit Smoking, zum intellektuellen Führer der Gesellschaft avancieren. Dieser Anspruch zeigt, dass zur Verkörperung moder-ner männlicher Machtansprüche alte Gewänder umgewandelt beziehungsweise an-gepasst, nicht aber zwangsläufig abgelegt werden müssen.³⁹ Zu den reaktionären Anteilen in Beckmanns Gedankengebäude anno 1927 gehört weiterhin die Vorstel-lung vom schwarzen Anzug als Zeichen männlicher Macht und Eliten. In seiner Form als Smoking, d. h. in der modernisierten Form, die wesentlich legerer und ein-facher zu tragen war als noch der Frack,⁴⁰ ermöglicht er dem Träger eine männliche, modern-lässige, fast sportliche Haltung, die die Selbstverständlichkeit des ebenfalls – wenn auch nur oberflächlich – ›modernisierten‹ Führungsanspruchs unterstützt.

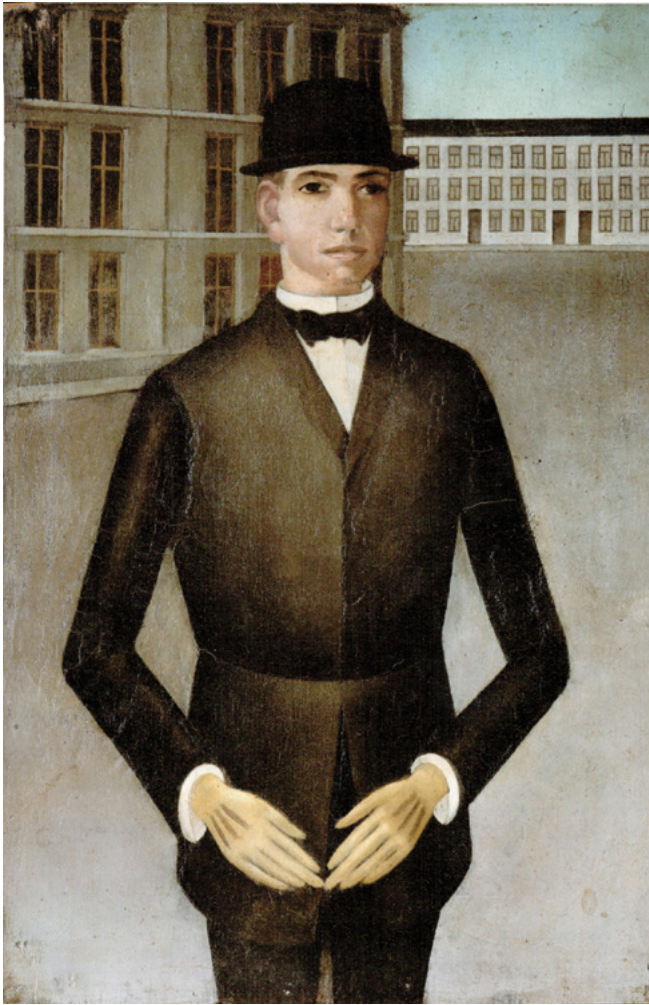
Als Symbol männlicher Souveränität und Macht muss der »man in black« nach dem Ersten Weltkrieg also neu definiert werden. Die bildlichen Inszenierungen von Otto Dix, Christian Schad, Anton Räderscheidt oder Max Beckmann sind dement-sprechend von einer grundlegenden Verunsicherung männlicher Autorität geprägt, der durch vestimentäre Strategien der »Resouveränisierung«⁴¹ entgegengewirkt wird.

Neben der Inszenierung als leblose Hülle (Räderscheidt) oder als Vehikel der Ver-spottung (Dix) wird der schwarze Anzug, wie wir am Beispiel von Schads Männer- und Frauenporträts gesehen haben, zu einer Art Verkleidung, die männliche Macht und männliches Wissen nicht mehr vollends verbürgt. In solchen Bildnissen deutet sich eine Entwicklung an, die man auch an den vestimentären Inszenierungen von Schauspielerinnen der 1920er Jahre wie Marlene Dietrich weiterverfolgen kann, die im Film im schwarzen Frack auftreten und so mit den Insignien männlicher Autorität spielen.

- 1 »Only art, I argue, is able to provide a context in which we can fully see and experience clothing intellectually [...].« Eileen Ribeiro, »Painting. Refashioning Art – Some Visual Approaches to the Study of the History of Dress«, in: Adam Geczy und Vicki Karaminas (Hg.), *Fashion and Art*, London: Bloomsbury, 2012, S. 169–176, hier S. 170 (Übersetzung Anne Söll).
- 2 Marcia Pointon, *Portrayal and the Search for Identity*, London: Reaktion books, 2013, S. 124.
- 3 Philipp Zitzlsperger, *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin: Akademie Verlag, 2008, S. 9.
- 4 Rob Schorman, *Selling Style. Clothing and Social Change at the Turn of the Century*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003, S. 27.

- 5 Zum Begriff der Krise in der Männlichkeitsforschung siehe Änne Söll und Gerald Schröder, »Die Krise(n) der Männlichkeit: Eine Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Der Mann in der Krise. Visualisierungen von Männlichkeit im 20. und 21. Jahrhundert*, Köln: Böhlau Verlag, 2015, S. 7–18.
- 6 Siehe dazu Gertrud Lehnert, *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld: Transcript, 2013, S. 40–42.
- 7 Sabina Brändli, »Der herrlich biedere Mann«. *Vom Siegeszug des bürgerlichen Herrenanzugs im 19. Jahrhundert*, Zürich: Chronos, 1998, S. 192.
- 8 Brändli, *Der herrlich biedere Mann*, op. cit., hier S. 189–198.
- 9 Anne Hollander, *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*, München: dtv, 1997, S. 91.
- 10 Brändli, *Der herrlich biedere Mann*, op. cit., hier S. 265–266.
- 11 Hollander, *Anzug und Eros*, op. cit., hier S. 179.
- 12 Siehe dazu Farid Chenoune, *The History of Men's Fashion*, Paris: Flammarion, 1993, S. 7–12.
- 13 Christopher Breward, *The Suit: Form, Function, Style*, London: Reaktion books, 2015, S. 45–53.
- 14 Brändli, *Der herrlich biedere Mann*, op. cit., hier S. 261 und S. 263.
- 15 Für eine eingehendere Diskussion von Flügels Diktum siehe die Einleitung in: Peter McNeil und Vicki Karaminas (Hg.), *The Men's Fashion Reader*, London: Berg, 2009, S. 1–3.
- 16 Christopher Breward, *The Hidden Consumer. Masculinities, Fashion and City Life 1860–1914*, Manchester: Manchester University Press, 1999, S. 254. Auch wenn sich Brewards Studie ausschließlich auf England bezieht, können – da die englische Mode die Männermode an sich beherrschte und als Vorbild diente – seine Ergebnisse auch auf die deutsche Situation übertragen werden.
- 17 Chenoune, *The History of Men's Fashion*, op. cit., S. 136.
- 18 *Ibid.*
- 19 Es entstehen zum Beispiel in England und in Deutschland Vereinigungen, die sich um eine »Reform« der Männermode bemühen. Siehe dazu: Barbara Burman, »Better and Brighter Clothes. The Men's Dress Reform Party, 1929–1940«, in: McNeil und Karaminas (Hg.), *The Men's Fashion Reader*, op. cit., S. 131–142; Änne Söll, »Raoul Hausmanns Ideen zur Mode im Kontext der Männermodereform«, in: dies. und Gerald Schröder (Hg.), *Der Mann in der Krise*, op. cit., S. 52–75. Entscheidend für die Veränderungen der Männermode in dieser Zeit sind jedoch der Einfluss von Sport- und Militärkleidung.
- 20 Chenoune, *The History of Men's Fashion*, op. cit., S. 135 ff.
- 21 Dass dieses »Versprechen« nicht zwingend eingelöst wird zeigt die Arbeit von Anja Meyerrose. Zur sozialen Wirkung und wirtschaftlichen Verbreitung sowie der Entwicklung der Herstellungsprozesse von Männerkleidung im 19. Jahrhundert in den USA, England, Frankreich und Deutschland siehe: Anja Myerrose, *Herren im Anzug. Eine transatlantische Geschichte von Klassengesellschaften im langen 19. Jahrhundert*, Köln: Böhlau Verlag, 2016.
- 22 Siehe dazu ausführlich: Änne Söll, *Der Neue Mann? Männerporträts von Otto Dix, Christian Schad und Anton Räderscheidt 1914–1930*, Paderborn: Fink, 2016, Kapitel 3, S. 153–215.
- 23 John Harvey, *Men in Black*, London: Reaktion Books, 1995, S. 257. Eine gute Zusammenfassung dieser Entwicklung bietet auch: Emanuelle Dirix, »All in Black but not a Funeral in Sight. The Black Suit and the 19th Century Man«, in: Kaat Debo (Hg.), *Black. Masters of Black in Fashion and Costume*, Ausst.-Kat., Museum of Fashion Antwerp, Tiel: Uitgeverij Lannoo, 2010, S. 113–119.
- 24 Harvey, *Men in Black*, op. cit., S. 23–30.
- 25 *Ibid.*, S. 10.
- 26 Siehe dazu ausführlich: Änne Söll, »Puppets, Patterns, and ›Proper Gentlemen.‹ Men's Fashion in Anton Räderscheidt's New Objectivity Paintings«, in: Justine de Young (Hg.), *Fashion in European Art. Dress and Identity, Politics and the Body, 1775–1925*, London: I.B. Tauris, 2016, S. 289–316.

- 27 Zur Wechselwirkung von Kleidung, Sexualität und Medialität in diesen beiden Porträts siehe Änne Söll, »Painting Style – Taking pictures. Fashion, Media and Gender in Christian Schad's Portraiture of the 1920s«, in: Djurdja Bartlett und Shaun Cole (Hg.), *Fashion Media. Past and Present*, London: Bloomsbury, 2013, S. 85–94.
- 28 Mittlerweile tragen sie nur mehr noch die Bedienungen in der gehobenen Gastronomie. Hollander, *Anzug und Eros*, op. cit., S. 176.
- 29 Schad setzt schwarze Kleidung in den 1920er Jahren auch für seine Frauenporträts ein. Zur Aneignung von Männermode durch Frauen siehe Hollander, *Anzug und Eros*, op. cit., S. 204–219.
- 30 Zur Biographie Stadelmanns: Sabine Rewald (Hg.), *Glitter and Doom. German Portraits of the 1920s*, Ausst.-Kat., Metropolitan Museum of Art, New York: MET, 2006, S. 86–88.
- 31 *Ibid.*, S. 88.
- 32 Hierzu auch: Barbara Stehlé-Akhtar, »Les autoportraits en habit du grand monde«, in: *Beckmann*, Ausst.-Kat., Paris, Centre Pompidou et al., Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2002, p. 220–222.
- 33 Harvey, *Men in Black*, op. cit., S. 29–32. Beckmann selbst soll jedoch nicht die Aura eines souveränen Dandys gehabt haben. Siehe Christoph Bernoulli, »Die Herrenrunde beim Chefredakteur Simon der Frankfurter Zeitung«, in: Klaus Gallwitz (Hg.), *Max Beckmann in Frankfurt*, Frankfurt a. M.: Insel, 1984, S. 26–28, S. 27.
- 34 Anne Hollander, *Fabric of Vision. Dress and Drapery in Painting*, Ausst.-Kat., National Gallery London, London: Bloomsbury Visual Arts, 2002, S. 136.
- 35 Ortrud Westheider, *Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1995, S. 56.
- 36 Max Beckmann, »Der Künstler im Staat«, in: *Europäische Revue*, Nr. 3, 1927, S. 288–291, zitiert nach: Rudolf Pillep (Hg.), *Max Beckmann, Die Realität der Träume in den Bildern*, Leipzig: Reclam, 1987, S. 116–121, hier S. 119.
- 37 Olaf Peters, *Vom schwarzen Seiltänzer. Max Beckmann zwischen Weimarer Republik und Exil*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2005, S. 95.
- 38 *Ibid.*
- 39 Beckmann hat jedoch nicht nur den Effekt der Selbstermächtigung und Dominanz im Sinn, sondern auch die angleichende, entindividualisierende Wirkung des schwarzen Anzugs. Rudolf Pillep (Hg.), *Max Beckmann, Die Realität der Träume in den Bildern*, op. cit., S. 119.
- 40 Wie sich anhand des englischen Worts »smoke« vermuten lässt, hat sich der Smoking gegen Ende des 19. Jahrhunderts aus der Raucherjacke für Herrenzimmer und Herrenklubs entwickelt. Siehe dazu Iris E. Vitzthum von Eckstädt, *Würdiger Bürger im Frack? Ein Beitrag zur kulturgeschichtlichen Kleidungsforschung*, Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren 2009, S. 140.
- 41 Edgar Forster, »Männliche Resouveränisierungen«, in: *Feministische Studien*, Nr. 2, 2006, S. 193–207. Das gilt auch für eine weitere Alternative zum schwarzen Anzug, die aus den Uniformen der Kampfpiloten entwickelte schwarze Lederjacke, die männliche Autorität ohne Verluste ästhetisch umformuliert. Hierzu: Gabriele Mentges, »Leder und andere coole Materialien. Zur Beziehung von Kleidung, Körper und Technik«, in: *kritische berichte*, Nr. 4, 2000, S. 40–51, hier S. 47 und S. 49.



Ill. 1 Anton Räderscheidt, *Homme au chapeau melon*, 1922, huile sur toile, 50 × 40 cm, Museum Ludwig, Cologne © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. 1 Anton Räderscheidt, *Mann mit steifem Hut*, 1922, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm, Museum Ludwig, Köln © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

- Abb./Ill. 1 Herzog, Günter, *Anton Räderscheidt*, Köln 1991, S./p. 23.
- Abb./Ill. 2 Ratzka, Thomas, *Christian Schad*, Werkverzeichnis Bd. I: Malerei, hg. von Christian-Schad-Stiftung Aschaffenburg, Köln 2008, S./p. 141
- Abb./Ill. 3 Ratzka, Thomas, *Christian Schad*, Werkverzeichnis Bd. I: Malerei, hg. von Christian-Schad-Stiftung Aschaffenburg, Köln 2008, S./p. 128.
- Abb./Ill. 4 Rewald, Sabine (Hg.), *Glitter and Doom, German Portraits of the 1920s*, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art, New York 2006, S./p. 87.
- Abb./Ill. 5 Rewald, Sabine (Hg.), *Glitter and Doom, German Portraits of the 1920s*, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art, New York 2006, S./p. 77.
- Abb./Ill. 6 Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Max Beckmann. Selbstbildnisse*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Stuttgart 1993, S./p. 15.



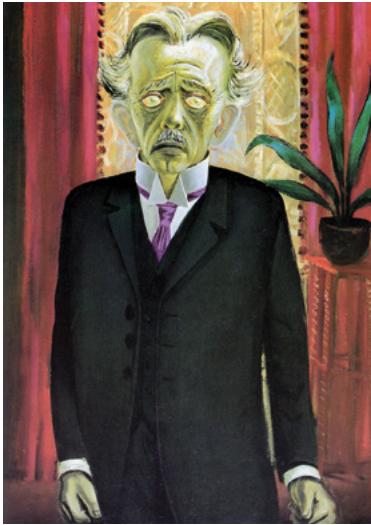
Ill. 2 Christian Schad, *Portrait du comte St-Genois d'Anneaucourt*, 1927, huile sur bois, 86 × 63 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris © Christian Schad Stiftung Aschaffenburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. 2 Christian Schad, *Graf St. Genois d'Anneaucourt*, 1927, Öl auf Holz, 86 × 63 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris © Christian Schad Stiftung Aschaffenburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2016



Ill. 3 Christian Schad, *Portrait de la baronne Vera Wassilko*, 1926, huile sur toile, 74 × 49 cm, collection privée © Christian Schad Stiftung Aschaffenburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. 3 Christian Schad, *Baroness Vera Wassilko*, 1926, Öl auf Leinwand, 74 × 49 cm, Privatsammlung © Christian Schad Stiftung Aschaffenburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2016



Ill. 4 Otto Dix, *Portrait du Dr. Heinrich Stadelmann*, 1920, huile sur toile, 90,8 × 61 cm, The Art Gallery of Ontario, Toronto © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. 4 Otto Dix, *Dr. Heinrich Stadelmann*, 1920, Öl auf Leinwand, 90,8 × 61 cm, The Art Gallery of Ontario, Toronto © VG Bild-Kunst, Bonn 2016



Ill. 5 Otto Dix, *Portrait du Dr. Paul Ferdinand Schmidt*, 1921, huile sur toile, 82 × 63 cm, Staatsgalerie Stuttgart © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. 5 Otto Dix, *Dr. Paul Ferdinand Schmidt*, 1921, Öl auf Leinwand, 82 × 63 cm, Staatsgalerie Stuttgart © VG Bild-Kunst, Bonn 2016



Ill. 6 Max Beckmann, *Autoportrait au smoking*, 1927, huile sur toile, 139,5 × 95,5 cm, Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museum © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. 6 Max Beckmann, *Selbstbildnis mit Smoking*, 1927, Öl auf Leinwand, 139,5 × 95,5 cm, Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museum © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Änne Söll, traduit par Florence Rougerie

Le costume noir : perte et restauration d'une virilité symbole d'autorité dans le portrait d'homme de la Nouvelle Objectivité

On ne porte aujourd'hui guère de costume noir que lors des enterrements ou que lorsqu'on est animateur de soirée. Comment en est-on arrivé là ? Quelles alternatives à ce symbole de dignité masculine encore si omniprésent dans la culture visuelle du XIX^e siècle se sont développées depuis ? À cet égard, les années 1920 ont joué un rôle décisif dans la disparition du costume noir. Nous montrerons à l'exemple de quelques portraits d'hommes de la Nouvelle Objectivité comment le costume noir s'est vu tour à tour vidé de son sens, tourné en dérision, dégradé au rang de travestissement ou encore modernisé. Ces analyses permettent de reconstituer un passage de l'histoire visuelle du costume noir *en miniature*, car il n'y a selon Eileen Ribeiro « que l'art qui offre un contexte, dans lequel nous puissions réellement comprendre intellectuellement le costume et la mode et en faire l'expérience ». ¹ C'est justement à travers le genre du portrait que les « ways of dressing » se voient non seulement confirmées et valorisées par ce biais, mais qu'elles sont fondées, répertoriées et diffusées. ² L'habit dans le tableau peut livrer un « argumentaire » autonome ³ qui, précisément au regard de la thématique du genre, et en l'occurrence de la mise en scène de la virilité, devient pertinent comme intermédiaire entre le corps, le genre et le monde social.

Les « éléments d'argumentation » vestimentaires, qui nous sont proposés dans les portraits d'hommes de la Nouvelle Objectivité, incarnent une « virilité en transition, si ce n'est en crise, dont l'effet et la manière de configurer des valeurs anciennes et nouvelles se traduisent dans les habitudes vestimentaires des hommes ». ⁴ Ces habitudes vestimentaires ne sont pas seulement reproduites dans les portraits, elles s'y voient condensées, développées, deviennent ambivalentes et en partie contradictoires. Au regard de la situation économique, sociale et politique précaire de l'Allemagne au lendemain de la Première Guerre mondiale, qui coïncida avec les premiers signes d'une parité des sexes (avec l'introduction du droit de vote des femmes) et d'une grande visibilité médiatique de la Femme Nouvelle, on peut pratiquement parler d'une « crise de la virilité », que l'on tenta de contrer entre autres au moyen de nouvelles performances vestimentaires, et ce également dans le domaine du portrait. ⁵ L'effet de ces portraits est de mettre les hommes en scène à l'aide du vêtement et de les aider de cette manière à atteindre une identité qui puisse soutenir la concurrence de la Femme Nouvelle à la mode, qui soit explicitement « masculine », stable et souveraine, taillée à la mesure des exigences de la modernité.

LE COSTUME : VIRILITÉ ET AUTORITÉ

Si la mode est synonyme de féminité depuis le début du XIX^e siècle,⁶ comment le rapport entre virilité, corporéité et mode se présente-t-il ? On pourrait le résumer comme fondamentalement ambivalent. La contradiction inhérente entre la présence physique masculine et l'aspiration à se détourner de sa propre corporéité afin de mettre plutôt l'accent sur son existence spirituelle est à l'origine de la mode du costume de la fin du XIX^e siècle, qui marquera aussi le siècle suivant de manière décisive.⁷ Au XIX^e siècle, la mode rend le corps masculin tabou et le déssexualise de manière encore plus efficace qu'elle ne le fait pour le corps féminin, dans le même temps que le pouvoir patriarcal se voit érotisé, si l'on en croit Sabina Brändli.⁸ Le rapport entre la virilité, le corps et la mode masculine n'est pourtant pas aussi simple à analyser. La culture de la consommation naissante offre désormais aussi aux hommes de nouvelles possibilités de s'occuper de leur corps, par le biais de la mode, des possibilités qui ne doivent pas nécessairement passer pour répressives, mais qui contiennent aussi des stratégies de « conquête de soi », en raison même de la consommation qui leur sert de cadre.

Le vêtement masculin a non seulement une fonction répressive, déssexualisante, mais il peut tout aussi bien avoir l'effet exactement inverse, comme Anne Hollander le décrit fort justement dans *Costume et Eros* : « Le costume masculin suggère à présent l'honnêteté et la retenue, l'intelligence et la décontraction, mais sous ces vertus éclairées, ce sont aussi ses origines qui bouillonnent, issues de la chasse, du travail physique et de la révolution – et c'est exactement pourquoi le costume incarne toujours une puissance sexuelle ». ⁹ Hollander avance de manière convaincante l'argument selon lequel la genèse du costume moderne à la fin du XVIII^e siècle est étroitement liée à une représentation de la corporéité masculine qui se réfère à des canons classiques-antiques, dont la réception est alors accrue.¹⁰ Le costume avait, à l'époque de sa genèse et plus tard encore, un lien tout à fait direct avec la corporéité masculine, quand bien même fût-elle idéalisée.¹¹ Si la rhétorique du XIX^e siècle qu'étudie Brändli de manière si approfondie est hostile au corps, le vêtement masculin, et avec lui le costume, n'ont toutefois jamais perdu leur rapport au corps masculin. Le costume se trouve bien plutôt dans un rapport de tension non résolu avec le corps masculin qui ne vient pas nécessairement limiter les possibilités de représentation et d'auto-représentation masculines, mais qui ouvre au contraire à un potentiel fort et différencié du vêtement masculin et, partant, des représentations du corps masculin.

Si l'on se fie à une opinion unanime de la recherche sur le costume, la mode masculine évolue au XIX^e siècle, délaissant l'habit encore coloré et près du corps des années 1830 et 1840 au profit de costumes trois-pièces plus sombres, à la coupe floue, aux pièces de forme tubulaire.¹² Comme Christopher Brewer l'a montré, le fait que la couleur noire s'impose comme le signe du sérieux masculin et bourgeois est également imputable à l'influence des quakers et des méthodistes en Angleterre et aux Etats-Unis.¹³ Le costume sombre s'impose alors, dans des versions diverses et avec des variations de détail, comme le principal habit masculin et conditionne encore la mode masculine dans les années 1920.¹⁴ L'image d'hommes dans des costumes sombres, uniformes, à la coupe floue, telle que nous la présentons pour la fin du XIX^e siècle et

telle qu'elle est également véhiculée par la peinture de portrait, ne doit pas nous faire oublier qu'un débat tout aussi vif s'y prolonge au sujet du vêtement masculin. Par opposition aux conclusions tirées par Brändli, on ne peut pas parler d'un coup d'arrêt total porté à la mode masculine dès la fin de ce siècle. Christopher Breward prend en ce sens, dans son étude *The Hidden Consumer*, le contrepied de la formule consacrée de John Carl Flügel d'une grande renonciation (« Great Renunciation »)¹⁵ et d'une supposée ascèse totale du vestiaire masculin depuis le XIX^e siècle. Il souligne *a contrario* l'existence de discours différenciés au sein de la mode masculine et de sa consommation. Selon ses conclusions, la mode masculine victorienne et edwardienne tant décrite pour son caractère insignifiant et collet-monté, ouvre de manière paradoxale « a creative space for contestation and innovation ».¹⁶

Ce « creative space » sera ensuite utilisé de manière intensive dans les années suivant la Première Guerre mondiale : les années 1920 représentent pour la mode masculine une révolution « discrète ».¹⁷ Naquit alors l'idéal d'un corps jeune et puissant qui devait être mis en valeur grâce à la mode. Après que l'on a laissé derrière soi la Première Guerre et ses uniformes, on eut recours à la ligne juvénile développée dès les années 1910 afin de la pousser plus avant.¹⁸ En accord avec cet idéal d'un corps jeune et athlétique, la mode masculine des années 1920 débarrasse de manière décisive le corps masculin de ses épaisseurs et de ses superpositions alambiquées de tissus : conformément aux nouvelles idées quant à l'hygiène du corps, celui-ci doit pouvoir « respirer », l'habit nouveau doit par conséquent être « pratique ».¹⁹ Dans ce but, le costume est dégraissé, autrement dit il en résulte un costume deux-pièces, de coupe sportive, également nommé *Lounge Suit* ou plus tard *Business Suit*, qui n'est plus composé que d'une veste et d'un pantalon. Il se présente sans veston et se porte avec ce qu'on appelait à l'époque un « chemisier » (l'actuelle chemise d'homme) avec un col cousu, qui remplace la chemise empesée au col raide amovible. Cet ensemble passe jusqu'à aujourd'hui pour être la base formelle du vêtement masculin.²⁰ Même si des alternatives se font jour sous l'influence du vêtement de sport, c'est le costume qui, dans sa forme modernisée, constitue toujours la promesse d'une alliance réussie entre modernité et virilité, apparaissant à la fois comme souverain et à la mode. Ainsi, il s'impose comme étant la pièce maîtresse de la garde-robe masculine dans les années 1920 et il va de soi que le costume, dans toutes ses variantes, est aussi le vêtement le plus fréquemment porté dans la plupart des portraits d'hommes de l'époque. Par opposition à la versatilité de la garde-robe féminine, le costume continue de promettre une forme spécifiquement masculine de dignité, d'autorité et de professionnalisme, qui profite à tous les hommes, indépendamment de la couche sociale à laquelle ils appartiennent et de la profession qu'ils exercent.²¹ Dans le même temps, le costume avec tous ses petits détails offre aussi une surface différenciée, qui permet de tirer des conclusions sur l'appartenance sociale de celui qui le porte, son revenu, son rapport à la mode, etc. Au sein des débats tournant dans les années 1920 autour de la modernité des genres, le costume masculin joue un rôle décisif, puisqu'il est d'abord un signe de progressisme par sa fonctionnalité et sa simplicité, avant d'être perçu comme devant être réformé pour pouvoir rivaliser avec la mode féminine.²² Malgré son omniprésence, le

costume ne devrait pourtant pas être compris comme l'unique et évidente alternative vestimentaire pour les hommes, mais plutôt comme une surface représentative, convoitée et polysémique à la fois, qui entre en tension avec le corps masculin et avec celui qui le porte et qui, au sein du portrait, remplit de nombreuses fonctions aussi bien démonstratives que réflexives.

MEN IN BLACK : LA VIRILITÉ COMME ENVELOPPE OU TRAVESTISSEMENT

Dans son livre *Men in Black*, John Harvey étudie le phénomène de l'habit noir masculin du XV^e siècle à aujourd'hui. Il fait le bilan suivant :

« [S]till one may say, that if there is a dominant meaning in the widespread use of black, that meaning is associated at once with the intensity and with effacement: with importance, and with the putting on of impersonality. Alone or in ranks, the man in black is the agent of serious power; and of a power claimed over women and the feminine. »²³

Le costume noir est ainsi un signe de puissance masculine, qui précisément à la fin du XIX^e siècle, est toujours articulée à une comparaison avec la mode féminine.²⁴ L'uniformité de l'habit noir pour les hommes, par opposition à la versatilité colorée de la garde-robe féminine, eut paradoxalement pour effet de souligner l'individualité masculine, un effet utilisé dans les portraits d'homme du XIX^e siècle. À la fin et encore au tournant du siècle, c'est donc l'habit noir qui domine dans ces portraits, et cela non seulement parce que la couleur noire convient particulièrement bien pour créer un effet de contraste avec le visage, mais parce qu'elle est, comme le dit Harvey, devenue un signe d'élégance et de puissance masculine : « [B]lack is adopted in its use by men not as the colour of what they lack or have lost, but precisely as the signature of what they have: standing, goods, mastery ». ²⁵

Dans le portrait d'homme des années 1920 en revanche, le costume noir compris comme symbole bourgeois de dignité et de pouvoir semble avoir fait son temps : les hommes ne sont que rarement représentés portant du noir. Ici ce sont par exemple les figures masculines du peintre originaire de Cologne Anton Räderscheidt, dont les costumes noirs ne nous sont plus présentés que comme une enveloppe désincarnée ayant pour effet de rendre les hommes qui les portent anonymes. Dans son *Homme au chapeau melon* de 1922 ou bien son *Jeune homme aux gants jaunes* de 1921 (ill. 1), ainsi que dans ses dénommées « scènes de sport », Räderscheidt choisit le costume noir agrémenté d'un chapeau melon, que l'on retrouve aussi pour sa propre mise en scène en tant qu'artiste dans ses autoportraits photographiques. Le vêtement de teinte foncée ne fait pourtant pas office de signe d'autorité, de dignité et de fiabilité, mais produit bien plus un effet d'uniformisation qui fait de l'homme un simple mannequin inanimé, un « type ». ²⁶ Räderscheidt critique de cette manière une forme dépassée et explicitement bourgeoise de virilité, qui, au même titre qu'une féminité calquée sur le modèle de la poupée, semble flotter sans vie, perdue dans l'espace du tableau. Là où les hommes en noir de Räderscheidt paraissent raides et démodés, Christian Schad franchit un pas supplémentaire en montrant que le costume a perdu son statut de signe naturel manifestant une autorité masculine bourgeoise et qu'il se voit ainsi mis à disposition en tant que « costume » (au sens de travestissement). C'est pourquoi le costume

noir n'apparaît dans la plupart des portraits et autoportraits que Schad a peints dans les années 1920 que lorsque les hommes sont représentés en tenue de soirée. Le *Portrait du comte St. Genois d'Anneaucourt* de 1927 (ill. 2) en livre l'exemple le plus frappant : le noble y est représenté en smoking noir, chemise blanche à col amidonné et petit nœud papillon. Le noir du costume crée une surface presque uniforme, derrière laquelle le corps masculin tend à disparaître.²⁷ Par opposition à la figure féminine à gauche et au travesti à droite, qui portent tous deux une tenue transparente, le comte fait, en vertu de son costume noir, l'effet d'une figure discrète, presque « collet monté ». La symbolique du costume comme signe d'une virilité naturelle, souveraine et hétérosexuelle est toutefois noyautée, dans la mesure où Schad le place entre deux figures chez lesquelles le rapport entre le corps, le vêtement et l'orientation sexuelle n'est pas immédiatement lisible. Le travesti maquillé est trahi par la robe de femme transparente qu'il porte et mis en scène comme déviant, tandis qu'à gauche du comte, la pose masculine de la femme, jambes écartées et épaules larges, vient contredire son corps féminin. Encadré par ces deux personnages, le costume noir du comte prend lui aussi un caractère de travestissement et perd de sa consistance masculine. Le *Portrait de la baronne Vera Wassilko* de 1926 (ill. 3) fait pendant au portrait du comte St. Genois d'Anneaucourt : dans ce tableau, Schad va plus loin, faisant définitivement passer l'habit noir de soirée au rang de costume. Il y montre le vêtement porté par une personne de couleur noire qui, dans la tradition des portraits de femmes nobles accompagnées de pages, pourrait aussi bien endosser la fonction d'un serviteur. Le costume devient de ce fait une livrée.²⁸ À droite de la baronne, le costume noir est porté par une personne qui pourrait aussi être identifiée comme étant de sexe féminin. Ainsi cette pièce devient-elle un costume qui n'a plus de relation stable et identifiée avec le corps masculin, et par là un symbole qui cite la virilité, mais ne la cache plus.²⁹

CARICATURE OU CURE DE JEUNESSE : LES HOMMES EN NOIR CHEZ OTTO DIX

Otto Dix fait lui aussi largement disparaître le costume noir dans ses portraits d'homme des années 1920, pour le remplacer par des costumes d'autres formes ou d'autres couleurs. Le costume noir n'apparaît que ponctuellement dans les scènes de café ou de cirque, dans lesquelles ce sont soit des hommes d'un certain âge, soit le directeur de cirque qui portent une tenue noire, ce qui montre que le costume noir est interprété soit comme un vêtement démodé, soit comme un déguisement. Si Dix insère le costume noir dans le portrait d'homme au début des années 1920, il ne le fait que de manière analogue à la stratégie de Räderscheidt, à savoir comme une enveloppe raide qui fait de l'homme une caricature, comme le montre bien l'exemple du *Portrait du docteur Heinrich Stadelmann* de 1920 (ill. 4). En costume noir associé à un col raide, le visage blafard et les yeux globuleux, le psychiatre Heinrich Stadelmann, également écrivain et fin connaisseur de Nietzsche, est représenté devant un rideau au motif vieillot : il semble tout droit sorti d'une époque depuis longtemps révolue.³⁰ Dix fait ici appel au costume noir de manière encore traditionnelle : il lui permet de mettre l'accent sur la tête « claire » et donc sur la « teneur intellectuelle » de la personne représentée. Cette tactique est toutefois sciemment « subvertie », car le teint plombé, les

yeux fous et cernés, la chevelure expressive, les oreilles qui se déploient telles les ailes d'une chauve-souris et les coins tombants de la bouche font disparaître le dignitaire et médecin derrière l'homme mû par ses pulsions, dont le visage trahit non seulement les activités nocturnes, mais aussi les traces laissées par les névroses de ses patients.³¹ Le costume noir ne fonctionne donc ici plus comme surface porteuse de rationalité, de succès et de pouvoir, mais comme une enveloppe qui laisse transparaître l'état émotionnel et la « folie » qui agite l'esprit du portraituré. Le costume noir subit une cure de jouvence par exemple dans le portrait de l'historien d'art, directeur de musée et mécène de Dix, *Dr. Paul Ferdinand Schmidt* de 1921 (ill.5) : de fines rayures blanches le transforment ici en une surface animée et mouvante. Celles-ci répondent aux rides du visage de Schmidt et rapprochent le corps du visage ; Schmidt apparaît de ce fait vif et dynamique. Au moment où la surface noire, monochrome du costume est ainsi forcée, de sorte que la forme, les mouvements du corps masculin et sa dynamique transparaissent à la surface, le costume noir peut lui aussi devenir un vêtement « moderne » dans le portrait qui n'est plus synonyme d'immobilité, mais qui exprime une dynamique spirituelle et physique.

**UNE NOUVELLE DÉFINITION DE LA VIRILITÉ SYMBOLE D'AUTORITÉ :
MAX BECKMANN EN « MAN IN BLACK »**

L'Autoportrait au smoking de 1927 de Max Beckmann (ill. 6) montre qu'il était tout à fait possible de faire « bonne figure » en costume noir.³² Une main nonchalamment posée sur la hanche, une cigarette dans l'autre, sa silhouette en noir et blanc donne à la fois une impression d'élégance et de puissance, encore soutenue par le regard souverain qu'il lance au spectateur, de même que par la vue en contre-plongée. Beckmann apparaît ici véritablement conscient de lui-même, au sens propre du terme, et rappelle ainsi les origines du costume noir, lorsque sa mode fut lancée dans la bonne société masculine du début du XIX^e siècle par les prescripteurs très sûrs d'eux que furent les dandys tels que Beau Brummell, Lord Alvanley ou plus tard le jeune Benjamin Disraeli.³³ Si l'on compare le tableau de 1927 avec *L'Autoportrait de Florence* de 1909 de Beckmann, dans lequel le peintre porte encore naturellement le costume de jour, on s'aperçoit toutefois que le costume noir n'est entré dans la garde-robe du soir officielle qu'après la Première Guerre mondiale. Bien que Beckmann s'appuie sur ce symbole de dignité des portraits du XIX^e siècle (corps sombre, tête claire), ce sont désormais son attitude et sa gestuelle qui trahissent l'« homme moderne » décontracté et parfaitement conscient de son corps, qui peut de ce fait justement faire face à son interlocuteur de manière souveraine.³⁴ Le traitement de la couleur noire comme surface pure, presque sans nuances, donnant au corps un aspect monumental et sans substance,³⁵ laisse cependant transparaître la contradiction qui se fait jour entre aspiration conservatrice et attitude « moderne ». Le costume noir n'a ainsi pas perdu son association avec la puissance et l'autorité dans *L'Autoportrait au smoking* de 1927. Beckmann le confirme dans le manifeste *L'artiste dans l'État* paru la même année, dans lequel il affirme que « les nouveaux prêtres de ce nouveau centre culturel doivent apparaître en costume noir ou en frac pour les cérémonies solennelles, si nous ne parvenons pas à

inventer au fil du temps un vêtement masculin qui soit encore plus précis et plus élégant ». ³⁶ On peut donc qualifier l'autoportrait de « jeu de rôle dandy-ésque-césariste » selon les mots d'Olaf Peters ³⁷ : « On ne peut plus éviter ce Beckmann, et on ne peut plus l'ignorer. Bien plus, le spectateur se voit sans cesse ramené à l'artiste qui est son maître, qui a posé une question dont il connaît la réponse ». ³⁸

Aussi l'artiste, revêtu du smoking, doit-il être promu au rang de guide intellectuel de la société. Cette exigence montre que, pour incarner ces aspirations modernes au pouvoir masculin, de vieux vêtements doivent être transformés, ou plus exactement adaptés, sans qu'il soit nécessaire de s'en défaire. ³⁹ La représentation selon laquelle le costume noir serait un signe de pouvoir masculin et de l'appartenance à une élite fait du reste encore partie des pans réactionnaires de la pensée de Beckmann en l'an 1927. Sous la forme du smoking, c'est-à-dire dans une forme modernisée qu'il est encore bien plus aisé de porter de manière informelle que le frac, ⁴⁰ il permet à celui qui le porte une attitude masculine, moderne et décontractée, presque sportive, qui soutient l'évidence naturelle de cette aspiration à la domination qui se voit également « modernisée », même si ce n'est qu'en surface.

Le « man in black » doit donc faire l'objet d'une redéfinition comme symbole de la souveraineté et de la puissance masculines après la Première Guerre mondiale. Les mises en scène picturales d'Otto Dix, Christian Schad, d'Anton Räderscheidt ou de Max Beckmann sont, en accord avec cela, marquées par une profonde remise en cause de l'autorité masculine contre laquelle on met en œuvre des stratégies vestimentaires de « reconquête de la souveraineté ». ⁴¹

Parallèlement à sa mise en scène comme une enveloppe inanimée (Räderscheidt) ou comme vecteur de dérision (Dix), le costume noir est transformé en une sorte de costume (au sens de travestissement), qui, comme nous l'avons vu au travers de l'exemple des portraits d'hommes et de femmes de Schad, ne garantit plus totalement la puissance masculine et le savoir masculin. Dans de tels portraits, apparaît une évolution que l'on peut également observer dans les mises en scène vestimentaires d'actrices des années 1920 comme Marlène Dietrich, qui apparaissent en frac noir au cinéma, jouant ainsi avec les codes et les insignes de l'autorité masculine.

- 1 « Only art, I argue, is able to provide a context in which we can fully see and experience clothing intellectually [...]. » Eileen Ribeiro, « Painting. Refashioning Art – Some Visual Approaches to the Study of the History of Dress », dans Adam Geczy und Vicki Karaminas (éd.), *Fashion and Art*, Londres : Bloomsbury, 2012, p. 169-176, ici p. 170.
- 2 Marcia Pointon, *Portrayal and the Search for Identity*, Londres : Reaktion books, 2013, p. 124.
- 3 Philipp Zitzlsperger, *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin : Akademie Verlag, 2008, p. 9.
- 4 Rob Schorman, *Selling Style. Clothing and Social Change at the Turn of the Century*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2003, p. 27.
- 5 À propos du concept de crise dans la recherche sur la masculinité voir Anne Söll et Gerald Schröder, « Die Krise(n) der Männlichkeit: Eine Einleitung », dans *ibid.* (éd.), *Der Mann in der Krise. Visualisierungen von Männlichkeit im 20. und 21. Jahrhundert*, Cologne : Böhlau Verlag, 2015, p. 7-18.

- 6 Voir à ce sujet Gertrud Lehnert, *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld : Transcript, 2013, p. 40-42.
- 7 Sabina Brändli, « *Der herrlich biedere Mann* ». *Vom Siegeszug des bürgerlichen Herrenanzugs im 19. Jahrhundert*, Zurich : Chronos, 1998, p. 192.
- 8 Brändli, *Der herrlich biedere Mann*, *op. cit.*, ici p. 189-198.
- 9 Anne Hollander, *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*, Munich : dtv, 1997, p. 91.
- 10 Brändli, *Der herrlich biedere Mann*, *op. cit.*, ici p. 265-266.
- 11 Hollander, *Anzug und Eros*, *op. cit.*, ici p. 179.
- 12 Voir à ce sujet Farid Chenoune, *The History of Men's Fashion*, Paris : Flammarion, 1993, p. 7-12.
- 13 Christopher Breward, *The Suit: Form, Function, Style*, Londres : Reaktion books, 2015, p. 45-53.
- 14 Brändli, *Der herrlich biedere Mann*, *op. cit.*, ici p. 261 et p. 263.
- 15 Pour une réflexion approfondie sur la formule de Flügel, voir l'introduction dans Peter McNeil et Vicki Karaminas (éd.), *The Men's Fashion Reader*, Londres : Berg, 2009, p. 1-3.
- 16 Christopher Breward, *The Hidden Consumer. Masculinities, Fashion and City Life 1860–1914*, Manchester : Manchester University Press, 1999, p. 254. Même si l'étude de Breward se rapporte exclusivement à l'Angleterre, ses conclusions peuvent également être transposées à la situation allemande, dans la mesure où la mode anglaise dominait la mode masculine en soi et constituait le modèle à suivre.
- 17 Chenoune, *The History of Men's Fashion*, *op. cit.*, p. 136.
- 18 *Ibid.*
- 19 Ce sont par exemple des associations qui voient le jour en Angleterre et en Allemagne pour promouvoir une « réforme » de la mode masculine. Voir à ce sujet Barbara Burman, « Better and Brighter Clothes. The Men's Dress Reform Party, 1929-1940 », dans McNeil und Karaminas (éd.), *The Men's Fashion Reader*, *op. cit.*, p. 131-142; Änne Söll, « Raoul Hausmanns Ideen zur Mode im Kontext der Männermodereform », dans *ibid.* et Gerald Schröder (éd.), *Der Mann in der Krise ...*, *op. cit.*, p. 52-75. Toutefois, le sport et l'habit militaire jouent à l'époque un rôle déterminant dans les modifications de la mode masculine.
- 20 Chenoune, *The History of Men's Fashion*, *op. cit.*, p. 135 et suiv.
- 21 Le travail d'Anja Meyerrose montre que cette « promesse » n'a pas été forcément tenue. À propos de la répercussion sociale et de la diffusion dans l'économie, ainsi que l'évolution du processus de fabrication de l'habillement masculin au XIX^e siècle aux États-Unis, en Angleterre, en France et en Allemagne, voir : Anja Meyerrose, *Herren im Anzug. Eine transatlantische Geschichte von Klassengesellschaften im langen 19. Jahrhundert*, Cologne : Böhlau Verlag, 2016.
- 22 Voir à ce sujet l'étude détaillée : Änne Söll, *Der Neue Mann? Männerporträts von Otto Dix, Christian Schad und Anton Räderscheidt 1914–1930*, Paderborn : Fink, 2016, chapitre 3, p. 153-215.
- 23 John Harvey, *Men in Black*, Londres : Reaktion Books, 1995, p. 257. On trouve également un bon synopsis de cette évolution : Emanuelle Dirix, « All in Black but not a Funeral in Sight. The Black Suit and the 19th Century Man », dans Kaat Debo (éd.), *Black. Masters of Black in Fashion and Costume*, cat. exp., Museum of Fashion Antwerp, Tiel : Uitgeverij Lannoo, 2010, p. 113-119.
- 24 Harvey, *Men in Black*, *op. cit.*, p. 23-30.
- 25 *Ibid.*, p. 10.
- 26 Voir à ce sujet l'étude détaillée : Änne Söll, « Puppets, Patterns, and "Proper Gentlemen." Men's Fashion in Anton Räderscheidt's New Objectivity Paintings », dans Justine de Young (éd.), *Fashion in European Art. Dress and Identity, Politics and the Body, 1775-1925*, Londres : I. B. Tauris, 2016, p. 289-316.
- 27 Au sujet des interrelations entre vêtement, sexualité et médialité dans ces deux portraits, voir Änne Söll, « Painting Style – Taking pictures. Fashion, Media and Gender in Christian Schad's Portraiture of the 1920s », dans Djurdja Bartlett und Shaun Cole (éd.), *Fashion Media. Past and Present*, Londres : Bloomsbury, 2013, p. 85-94.

- 28 Entre-temps, ils ne sont plus portés que par les serveurs de la haute gastronomie, voir Hollander, *Anzug und Eros*, op. cit., p. 176.
- 29 Schad utilise également les vêtements noirs dans les années 1920 dans ses portraits de femme. Sur l'appropriation de la mode masculine par les femmes, voir Hollander, *Anzug und Eros*, op. cit., p. 204-219.
- 30 Au sujet de la biographie de Stadelmann : Sabine Rewald (éd.), *Glitter and Doom. German Portraits of the 1920s*, cat. exp., Metropolitan Museum of Art, New York : MET, 2006, p. 86-88.
- 31 *Ibid.*, p. 88.
- 32 Voir aussi : Barbara Stehlé-Akhtar, « Les autoportraits en habit du grand monde », dans : Beckmann, cat.-exp., Paris, Centre Pompidou et al., Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2002, p. 220-222.
- 33 Harvey, *Men in Black*, op. cit., p. 29-32. Beckmann ne semble pas avoir eu lui-même l'aura d'un dandy souverain. Voir Christoph Bernoulli, « Die Herrenrunde beim Chefredakteur Simon der Frankfurter Zeitung », dans Klaus Gallwitz (éd.), *Max Beckmann in Frankfurt*, Francfort-sur-le-Main : Insel, 1984, p. 26-28, p. 27.
- 34 Anne Hollander, *Fabric of Vision. Dress and Drapery in Painting*, cat. exp., National Gallery London, Londres : Bloomsbury Visual Arts, 2002, p. 136.
- 35 Ortrud Westheider, *Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns*, Berlin : Dietrich Reimer Verlag, 1995, p. 56.
- 36 « ... [dass] die neuen Priester dieses neuen Kulturzentrums in schwarzem Anzug oder bei festlichen Zeremonien in Frack zu erscheinen [haben], wenn es uns nicht gelingt, mit der Zeit noch ein präziseres und eleganteres männliches Kleidungsstück zu erfinden. » Max Beckmann, « Der Künstler im Staat », dans *Europäische Revue*, n° 3, 1927, p. 288-291, cité d'après Rudolf Pillep (éd.), *Max Beckmann, Die Realität der Träume in den Bildern*, Leipzig : Reclam, 1987, p. 116-121, ici p. 119.
- 37 Olaf Peters, *Vom schwarzen Seiltänzer. Max Beckmann zwischen Weimarer Republik und Exil*, Berlin : Dietrich Reimer Verlag 2005, p. 95.
- 38 « Diesem Beckmann kann man nicht mehr ausweichen, und man kann ihn nicht mehr ignorieren. Der Betrachter wird vielmehr immer wieder auf den Künstler eingeschworen, der sein Meister ist, eine Frage gestellt hat und die Antwort kennt. » *Ibid.*
- 39 Beckmann n'a cependant pas pour seul objectif l'expression de l'affirmation de soi et de la domination, mais aussi l'effet d'uniformisation et de désindividualisation du costume noir. Rudolf Pillep (éd.), *Max Beckmann, Die Realität der Träume in den Bildern*, op. cit., p. 119.
- 40 Comme on peut le deviner à l'aide du mot anglais « smoke », le smoking est né vers la fin du XIX^e siècle de la veste de fumeur pour les fumoirs et clubs masculins. Voir à ce sujet Iris E. Vitzthum von Eckstädt, *Würdiger Bürger im Frack? Ein Beitrag zur kulturgeschichtlichen Kleidungsforschung*, Baltmannsweiler : Schneider-Verl. Hohengehren 2009, p. 140.
- 41 Edgar Forster, « Männliche Resouvenänsierungen », *Feministische Studien*, n° 2, 2006, p. 193-207. Cela vaut aussi pour une autre alternative au costume noir, la veste en cuir noir dérivée des uniformes des pilotes d'avions de chasse et qui transpose l'autorité masculine dans une version qui ne perd rien ni sur le plan esthétique, ni sur le plan pratique. À ce sujet, voir Gabriele Mentges, « Leder und andere coole Materialien. Zur Beziehung von Kleidung, Körper und Technik », *kritische berichte*, n° 4, 2000, p. 40-51, ici p. 47 et p. 49.

« Je t'aime, moi non plus » — Compte-rendu du colloque « Échanges Franco-Allemands dans la Mode » Paris, 6-7 octobre et Berlin, 10-11 octobre 2016

En octobre 2016, le séminaire de recherche « Histoire de la Mode » de l'Institut d'histoire du temps présent, animé par les Drs. Maude Bass-Krueger et Sophie Kurkdjian (IHTP-CNRS) et la *Lipperheidesche Kostümbibliothek*, dirigée par le Dr. Adelheid Rasche, se sont associés pour l'organisation d'un colloque sur « Les Échanges Franco-Allemands dans la Mode ». Il s'est d'abord tenu à Paris, au Centre allemand d'Histoire de l'Art les 6 et 7 octobre, puis, à Berlin, à l'Institut français les 10 et 11 octobre.¹ Son objectif était de comprendre la nature des relations unissant, sur le plan de la mode, la France et l'Allemagne, deux pays frontaliers traditionnellement considérés comme des « ennemis héréditaires », mais liés par une longue histoire d'échanges commerciaux et un riche patrimoine intellectuel et artistique.

Nous sommes parties d'un constat : très peu d'ouvrages ou d'études ont été publiés sur les échanges entre la France et l'Allemagne dans le domaine du textile et du vêtement. Ce sujet est pourtant crucial pour comprendre les enjeux identitaires et économiques de ces deux pays durant l'époque contemporaine. Au cours de cette période, marquée par l'augmentation des rivalités politiques et économiques, le prisme de la mode permet d'aborder autrement les questions de diplomatie, de concurrence commerciale, de nationalisme, mais aussi de transferts esthétiques et de construction des stéréotypes transfrontaliers. La mode éclaire d'une manière inédite les frictions et les divergences tant politiques, économiques que culturelles entre la France et l'Allemagne. En effet, si depuis toujours, et davantage encore avec la naissance de la haute couture sous l'égide de Charles-Frederick Worth à la fin du XIX^e siècle, Paris est considérée comme la capitale de la mode et de la couture, l'Allemagne fut dès le début du XX^e siècle le berceau et le principal fournisseur de la confection des vêtements européens.²

Deux aspects sont notamment ressortis des différentes interventions du colloque : sous l'angle économique, les communications ont permis d'interroger la nature et l'évolution des échanges commerciaux, en prenant en compte le poids des nationalismes et de la compétition économique, exacerbés par les conflits militaires qui ont marqué la fin du XIX^e et la première moitié du XX^e siècle ; l'approche socio-culturelle a permis quant à elle de poser la question des représentations et des perceptions.

DES ÉCHANGES DÉSÉQUILIBRÉS ENTRE LA FRANCE ET L'ALLEMAGNE

Trois interventions ont permis de mettre en lumière les problèmes structurels qui ont conduit à l'existence d'un net déséquilibre dans les échanges franco-allemands dans la mode, tant sur le plan historiographique que sur le plan historique et commercial. En ouverture du colloque, Adelheid Rasche a donné un aperçu des travaux publiés depuis quarante ans par les chercheurs français sur la mode allemande, et inversement, en s'appuyant sur les catalogues de l'Institut Français de la Mode (IFM), du Palais Galliera et du Lipperheide. Elle a constaté une nette disproportion en faveur des publications en allemand sur la mode française. Est-ce dû à un manque d'intérêt des Français pour la mode allemande ? Une méconnaissance ? Ou un préjugé quant au rôle que la confection allemande aurait joué dans l'histoire de la mode ? La mise en ligne de cette première étude bibliographique a posé le cadre des questionnements des quatre jours de conférences, tout en mettant très explicitement en lumière les objectifs que nous souhaitons atteindre : rééquilibrer la balance des projets de recherche, ouvrir de nouvelles pistes de réflexion et renouveler l'historiographie générale sur le sujet.

Maude Bass-Krueger et Frederun Scholz (« The History of Dress History in France and Germany: Two Nineteenth-Century Stories ») ont poursuivi en amont l'historiographie de la discipline afin de voir si les deux pays avaient toujours été hermétiques à l'histoire de la mode du voisin. Leur analyse croisée a permis d'en mettre au jour les bases divergentes : sans dialogue aucun du côté français, une posture d'opposition dominait chez les historiens allemands. La recherche sur la mode apparaît dans les deux pays au début du XIX^e siècle et se développe d'une manière similaire à travers les livres, les expositions, et les collections, mais elle est marquée par des divergences disciplinaires autant que théoriques. En Allemagne, l'histoire de la mode s'inscrit dans le projet de la *Kulturgeschichte* (histoire culturelle) et s'appuie sur un intérêt pour le quotidien et le *Trachten* (costume). En France, elle est élaborée par des historiens « archéologues » qui étudient l'histoire des objets, mais se focalisent sur une industrie plus « élitiste » que populaire. Par ailleurs, Scholz a montré que les théoriciens allemands de la mode comme Jakob von Hefner-Alteneck, Jacob von Falke, et Rudolf Virchow avaient été tenus à l'écart du système universitaire ; Bass-Krueger à l'inverse que l'histoire de la mode était en France liée à l'enseignement institutionnel, par exemple celui de Jules Quicherat à l'École des chartes à partir de 1847. Leur analyse croisée a permis de faire ressortir un thème qui est revenu tout au long du colloque : pour la France, la mode fait partie intégrante de la construction de l'identité nationale ; en Allemagne, elle est un outil qui permet de comprendre l'humain dans son environnement politique et social. En somme, l'Allemagne ne se construit pas par la mode, mais se regarde à travers elle.

La communication de Clémence Bertier, « L'Allemagne et la mode : Histoire et perspectives de la frivolité au pays de l'austérité », a prolongé l'étude historiographique tout en posant la question du poids de l'historique dans le présent. En effet, bien qu'héritière d'une longue tradition de confection, possédant plusieurs marques telles que Jil Sander, Hugo Boss, Escada, Adidas, et ayant la capacité d'être un acteur essentiel de l'économie de la mode, l'industrie vestimentaire allemande a pourtant

aujourd'hui le plus grand mal à exister sur la scène internationale et à fidéliser ses clients. Quelle est la raison de ce « problème allemand » ? Par tradition, au sein de laquelle la religion protestante, les Allemands aimeraient les vêtements confortables, pratiques et discrets... une combinaison qui va à l'encontre du fonctionnement même de la mode tel que défini par Paris dès la fin du XIX^e siècle : celui d'une industrie marquée par le nouveau, le beau et le créatif avant l'utile et le pratique, visant à être vue plutôt que cachée. Cette première intervention a donc permis d'aborder l'épineux problème de la « mode allemande », celui de savoir non seulement si elle existe, mais comment elle se définit – aujourd'hui et par le passé – par rapport à la mode française, dont la réputation séculaire l'a toujours positionnée sur le devant de la scène internationale.

SE LIBÉRER DE PARIS ?

La question de la dominance française en matière de mode et des tentatives allemandes pour s'en libérer tout au long des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècle a fait l'objet de plusieurs communications. Birgit Haase (« Los von Paris? Deutsche Nationalkleidung versus "französisches Modediktat" ») a montré comment, dès le XVII^e siècle, plusieurs auteurs et illustrateurs allemands ont tenté de développer une théorie et une esthétique de la « mode allemande ». Leur volonté était alors de la démarquer de la mode française qu'ils qualifiaient de « contraignante », « scandaleuse » et « factice ». D'abord inscrites dans un esprit anti-absolutiste et anti-monarchique, ces critiques se poursuivent jusqu'au XX^e siècle. Malgré leur vivacité, Haase a aussi montré leur dimension plus théorique qu'ouvrant à un véritable projet industriel. Car dans cette longue durée, la mode allemande ne réussit pas à s'émanciper du modèle parisien. Les questions soulevées ici ont été ensuite reprises par Andrea Kollnitz (« In Love-Hate with the French – Fashion, Nationalism and Transnationalism in German *Simplicissimus*, 1915-1925 ») dans une présentation sur la nature et les enjeux de sens des caricatures de la mode française publiées dans le magazine satirique allemand, notamment durant la Première Guerre mondiale. Elle a mis au jour une certaine ambivalence dans la relation que l'Allemagne entretient à cette époque avec la mode française : souvent perçue comme une source de plaisir et d'inspiration, celle-ci était simultanément décrite comme trop extravagante par rapport à l'élégance teintée de discrétion et de modestie préconisée pour les Allemandes. À travers les caricatures, un discours allemand se dessine : la femme allemande suit bien la mode, mais l'expurge des excès de style et de féminité de la Française, empreints de décadence esthétique et morale.

La dualité des sentiments franco-allemands tend à se renforcer dans la première moitié du XX^e siècle. La période des années 1930 constitue un tournant, car l'opposition théorique s'assortit d'initiatives venues des industriels allemands comme des instances gouvernementales pour supplanter Paris sur la scène internationale. Nathalie Dimic (« Austausch und Abgrenzung. Die Rezeption französischer Mode in der deutschen Presse zwischen den beiden Weltkriegen ») a par exemple montré le passage d'une presse allemande (*Die Welt*, *Die Dame*, *Der Silberspiegel*) accueillant avec enthousiasme la mode française à un régime national-socialiste appelant à la création et

à la fabrication matérielle d'une mode proprement allemande. Même s'il se heurta aux désirs des clientes allemandes, ce nouveau discours témoigne de la dimension hautement politique que prit la mode dans l'Entre-deux guerres avant d'atteindre son acmé durant la Seconde Guerre mondiale. En s'intéressant au même processus dans les grands magasins, Marie Helbing (« Paris in Berlin : Als die Haute Couture den deutschen Laufsteg eroberte »), a montré quant à elle comment au début du XX^e siècle de nombreux grands magasins berlinois organisaient, au sein de leurs locaux, de majestueuses présentations de couturiers parisiens, ces derniers faisant alors le déplacement jusque dans la capitale allemande, accompagnés de leurs mannequins. Ces défilés-publicitaires étaient bien accueillis tant par le public que par la presse allemande. Cette dynamique changea au début des années 1930, notamment sous l'impulsion du journal allemand *Der Konfektionär* (1886-1934), qui préféra aux shows de mode française, des présentations de mode allemande par des mannequins allemands afin de promouvoir et de distinguer la confection nationale.

Si les communications de Haase, Kollnitz, Dimic et Helbing ont démontré la persistance de la volonté de l'Allemagne depuis le XVII^e siècle de se « libérer » de l'emprise de la mode parisienne, un constat s'est imposé cependant : la mode annoncée comme « allemande » avait certes une sobriété qui s'opposait à l'« extravagance » parisienne, mais elle ne s'affranchissait ni de la silhouette ni des styles inventés par les couturiers parisiens. Il reste que l'Allemagne pouvait se réjouir d'avoir incité les consommatrices à acheter du « made in Germany », en période de guerre principalement, quand le nationalisme passa au premier plan.

COPIES ET CONTREFAÇONS ALLEMANDES

La question de la copie et de la contrefaçon dans la presse de mode constitue une autre voie d'approche des tensions franco-allemandes durant la première moitié du XX^e siècle. Elle a été posée par deux communications. Sophie Kurkdjian (« "Copier, c'est voler !" Copies et contrefaçons allemandes de journaux de mode français au début du XX^e siècle ») a d'abord montré l'inflation au tournant du XIX^e siècle des copies et contrefaçons allemandes et autrichiennes des magazines de mode français. Celles-ci étaient apparues dès les débuts de la presse féminine au XVIII^e siècle sous la forme de journaux imprimés en Allemagne et Autriche par des éditeurs austro-allemands avec un titre, des textes et des gravures françaises, mais vendus en Europe comme « journaux français ». Elles engageaient des questions de propriété intellectuelle : la copie des journaux de mode engendrait en effet la copie de modèles de robes, et nombre de couturiers, tels que Paquin et les Sœurs Callot, intentèrent des procès aux éditeurs allemands et autrichiens au début du siècle. Au-delà, leur diffusion met au jour les circulations de gravures de mode, de techniques de presse et de modèles, ainsi que les rivalités économiques dans une période de tensions nationalistes et de guerres autour de 1900. La géographie de la circulation de la mode qui ressort de cette communication permet de distinguer la France, pays dominant en matière de haute couture, de l'Allemagne et l'Autriche qui s'en inspirent pour développer leurs propres industries de confection. Enfin, elle montre le poids de la presse de mode germanophone

dans une stratégie de visibilité économique sur le marché européen, qui s'appuie sur la réputation de Paris. Viola Hoffmann (« "Die echten Courrèges-Kopien": Suchbewegungen der Westdeutschen Bekleidungsindustrie in den 1960er Jahren ») a montré quant à elle que cinquante ans plus tard, tout en changeant de modalité, la question de la copie est encore d'actualité. Dans un contexte de guerre froide et de reconstruction, les confectionneurs allemands des années 1960 n'hésitent pas à copier les silhouettes, les motifs et les matières des couturiers français, mais l'examen du magazine *Mode für die Fachwelt* montre que cette copie est désormais assumée. C'est par exemple le cas des créations allemandes intitulées « The Most Genuine Courrèges Copies », qui expriment la volonté de redonner à la mode allemande son prestige et sa renommée, tout en confessant s'inspirer de Paris. Kurkdjian et Hoffmann ont ainsi montré que la copie allemande de modèles français, loin de révéler une pauvreté d'imagination, témoigne au contraire d'un système puissant et complexe, économiquement viable, qui non seulement soutient, mais aussi fait la puissance de l'industrie de la confection allemande tout au long du XX^e siècle.

LA CIRCULATION DE TEXTILES, D'IDÉES, ET DE VÊTEMENTS

Le climat de rivalité qui prévaut entre la France et l'Allemagne ne doit cependant pas faire oublier les échanges effectifs entre Paris et Berlin, du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle. Plusieurs exemples en ont été donnés pendant ce colloque. Isa Fleischmann-Heck (« Vorzügliche Seiden nach französischem Geschmack – Wechselwirkungen zwischen der Krefelder Seidenproduktion und französischer Mode im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert ») a d'abord montré comment la ville de Krefeld, centre important de production de soie au XVIII^e siècle, a été la pourvoyeuse des rubans puis des étoffes des vêtements féminins et masculins de conception française qui connurent un grand succès en Europe entre 1800 et 1830. Boris Roman Gibhardt (« Ein Pakt der Mode? Der Plan einer deutsch-französischen Mode-Allianz im *Journal des Luxus und der Moden* ») a ensuite montré comment Friedrich Justin Bertuch, le directeur du *Journal des Luxus und der Moden*, a tenté d'établir un nouveau dialogue franco-allemand à la fin du XVIII^e siècle, tant pour rattraper le retard national en matière de mode que pour susciter une émulation intellectuelle héritée de l'esprit des Lumières, et émanciper la bourgeoisie par la mode et la « consommation ». Heather Belnap Jensen (« Sartorial Occupations, or The Fashionable Parisienne and Her Passion for Prussian Military Wear, 1814-1818 »), s'est quant à elle intéressée à la période 1815-1818 qui voit, suite au Traité de Paris et à la défaite de Napoléon à la bataille de Waterloo, l'occupation de la France. En s'appuyant sur les périodiques *Journal des dames et des modes* et *Le Bon Genre*, elle montre comment plusieurs éléments du costume militaire prussien (coupe, forme et couleurs) furent empruntés par la bourgeoisie parisienne, et comment cette appropriation témoigna de la volonté des femmes de manifester une certaine revendication de liberté et d'agentivité face à l'occupant. Enfin, Flora Niess a présenté le parcours de Henry van de Velde dans la mouvance de l'art nouveau et du mouvement de réforme vestimentaire (« Henry van de Velde: "Schönheit" durch "Vernunft" »). Celui-ci témoigne également de l'existence d'un dialogue constructif, en particulier

par la manière qu'a van de Velde de croiser les découvertes des physiologistes et psychologues allemands et français dans l'optique de repenser les notions de corps et de beauté.

Deux communications élaborées à partir de collections de musées ont par ailleurs mis en relief la richesse des échanges entre les deux pays à l'époque moderne. Rosita Nenno est partie des collection du Musée allemand du Cuir et de la Chaussure à Offenbach pour s'intéresser au cas du baron von Heyl, directeur de la tannerie *Heylsche Lederwerke Worms-Liebenau*, qui ouvrit un studio à Paris au début du XX^e siècle proposant des chaussures de luxe produites en petite série. Ce studio, qui eut une grande renommée grâce à ses deux modeleurs, Gaston d'Almeida puis surtout Roger Vivier, témoigne ainsi d'une collaboration prolifique entre l'Allemagne (productrice de cuirs) et la France (lieu de création et de diffusion des chaussures). Christine Waidenschlager a quant à elle expliqué comment l'achat en 2009 d'une magnifique collection de vêtements et d'accessoires (provenant de la collection de Martin Kamer et Wolfgang Ruf), dont la plupart des modèles possèdent la griffe des plus grands noms de la couture parisienne, a permis au Musée des Arts Décoratifs de Berlin d'exposer cent-cinquante ans d'histoire de la mode française dans cette ville.

DES ALLEMANDS À PARIS

Toujours pour témoigner de l'existence d'un climat de collaboration et d'échange entre la France et l'Allemagne, plusieurs présentations ont pris pour objet d'étude le cas d'Allemands qui ont travaillé dans le milieu de la mode à Paris, tels que Gustave Beer dont le parcours a été étudié par Mathilde Héliot (« Un couturier allemand à Paris, la Maison Beer »), et Christoph Drecoll dont l'histoire a été présentée par Adelheid Rasche (« Two Drecoll Houses of Fashion in Paris »). Ces deux maisons, parmi les plus importantes du début du XX^e siècle, commercialisent des vêtements répondant à la mode parisienne de l'époque sans jamais faire mention de l'origine allemande de leur fondateur. La déclaration de la Première Guerre mondiale complique les choses pour Drecoll, vivement critiqué en raison de ses origines. La maison Beer s'en sort mieux, sans doute en raison de la naturalisation de son fondateur en 1887 et de sa fonction de président au sein de la Chambre syndicale de la couture. Ce dialogue franco-allemand perdure par la suite. Mila Ganeva présente en effet les années 1920-1930 comme particulièrement propices aux échanges franco-allemands (« Germans on the Paris Fashion Scene Between the Wars ») par le prisme de la figure d'Helen Hessel, journaliste pour le supplément féminin du *Frankfurter Zeitung* et pour le *Monde Illustré*. Selon Ganeva, les Allemands sont alors nombreux à se tourner vers la mode française et à la diffuser auprès des lecteurs allemands. Hessel évolue elle-même au cœur d'un cercle d'Allemandes fixés à Paris, qui toutes eurent de grandes carrières dans la mode, telles que Marietta Riederer et Renata Green. En faisant connaître la mode parisienne en Allemagne, Hessel a vite compris que la haute couture parisienne, si elle trouvait ses origines chez les grands couturiers et disposait d'une clientèle aisée, se révélait aussi, et peut-être avant tout, dans le quotidien des individus qui la réinventaient et se la réapproprièrent à leur guise. La parole de Hessel est originale car elle permet de mettre

des mots nouveaux sur le mécanisme de la mode parisienne. Les trois papiers de Héliot, Rache et Ganeva ont d'ailleurs plus largement démontré qu'un regard externe, en l'occurrence allemand, permettait de mettre en relief la force de l'identité parisienne de la couture française.

LES ÉTUDES COMPARATIVES

Empruntant l'approche de l'étude comparée qui permet d'interroger les origines des phénomènes tout en dépassant les perspectives nationales, trois exposés sur les foires textiles, la subculture swing et l'histoire des mannequins en France et en Allemagne ont permis, à partir du croisement de sources primaires, d'arriver à des conclusions générales mais significatives, utilisant ainsi le *mezzo voce* souvent préconisé par Nancy Green dans ses propres études comparatives.

Thierry Maillet et Ben Wubs ont montré que la création des salons textiles *Interstoff* à Francfort en 1959 et *Première Vision* à Lyon en 1972 offre un autre visage de la compétition économique entre la France et l'Allemagne (« Building Competing Fashion Textile Fairs in Europe, 1970-2010: Première Vision (Paris) vs. Interstoff (Frankfurt) »). *Première Vision* a en effet réussi à s'imposer face à *Interstoff*, bien que ce salon ait été premier et longtemps leader, grâce à l'arrivée de Li Edelkoort à sa tête en 1985. Celle-ci a notamment œuvré à propulser les « *fashion predictions* » au premier plan, ce qui a permis de supplanter *Interstoff* en terme de visibilité et de fréquentation. Dans sa communication « Historische Schaufensterfiguren in Deutschland und Frankreich – eine Spurensuche », Wolfgang Knapp a quant à lui comparé la fabrication et les styles des mannequins de vitrine en France et en Allemagne entre 1850 et 1970. Au-delà des différences liées à l'évolution des modes des deux pays, sa recherche démontre que de chaque côté de la frontière leur histoire est marquée par une observation mutuelle et continue entre les fabricants, observation teintée d'esprit de concurrence, mais aussi de coopération et d'inspiration. Dans une communication intitulée « Je suis Swing! Die swingende Subkultur in Frankreich und Deutschland zur Zeit des Zweiten Weltkriegs und deren Diffamierung in der Karikatur », Sabine Hirzer a enfin montré comment les jeunes allemands et français se rebellèrent conjointement au début des années 1940 contre les restrictions imposées respectivement par le régime nazi et le gouvernement de Vichy en adoptant des tenues vestimentaires exubérantes similaires. Pour caricaturer cette subculture, « swing » en Allemagne et « zazou » en France, les deux gouvernements autoritaires utilisèrent les mêmes techniques de diffamation, se focalisant sur les vêtements pour condamner sa frivolité comme son caractère paresseux et « non patriotique ».

Le colloque s'est terminé à Berlin par deux visites, de l'exposition permanente de la collection mode du Kunstgewerbemuseum par Christine Waidenschlager et des archives papier et iconographiques du *Lipperheidesche Kostümbibliothek* par Adelheid Rasche. Les quatre jours ont permis d'éclairer des zones d'ombres de l'histoire conjuguée de la mode française et allemande. L'approche par l'histoire connectée a permis de mettre à jour des phénomènes de convergence et de divergence dans l'industrie vestimentaire et textile française et allemande, de s'intéresser à la manière dont les

modes se sont diffusées avec plus ou moins de difficultés entre les deux pays, dont leurs acteurs ont dialogué et entrepris des collaborations, et dont les circulations d'idées ont traversé les frontières. L'histoire de la mode est avant tout une histoire de contacts, d'échanges, de circulations matérielles de vêtements et tissus, et immatérielles d'individus et d'idées. Ce colloque en a été une parfaite illustration, tant par ses thèmes de recherche, par les deux lieux choisis de Paris et Berlin, que par sa réunion de chercheurs français, allemands, américains, et britanniques. Il a été une véritable plateforme pour le dialogue entre pays, chercheurs et disciplines, et a jeté les bases de futures rencontres sur le même thème des échanges transfrontaliers dans la mode.

- 1 Le colloque a été financé par Le Groupe Galeries Lafayette (Paris), le Centre Allemand d'Histoire de l'Art (Paris), l'Institut Goethe (Paris), les Staatliche Museen zu Berlin (Allemagne), l'Institut Français (Berlin), le Deutsche Botschaft (Paris), et le fonds Museum & Location (Berlin).
- 2 Voir Mila Ganeva, *Women in Weimar Fashion: Discourses and Displays in German Culture, 1918-1933*, Rochester : Camden House, 2008, p. 4.



Chapitre / Kapitel III

Lectures croisées
de l'actualité –
recensions françaises
et allemandes /
Aktuelle
deutsch-französische
Lektüre und Rezensionen

Les recensions / Die Rezensionen

p. 118



Mitchell Oakley Smith et Alison Kubler, *Mode ist Kunst – Eine kreative Liaison*, München : Prestel, 2013, 320 pages

p. 118



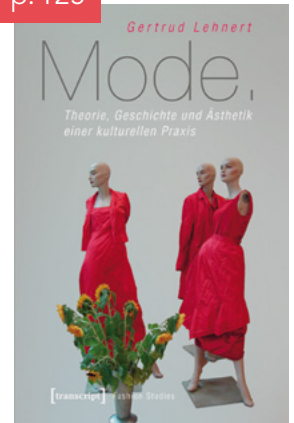
Rainer Wenrich (Hg.), *Die Medialität der Mode – Kleidung als kulturelle Praxis, Perspektiven für eine Modewissenschaft*, Bielefeld : Transcript, 2015, 414 pages

S. 122



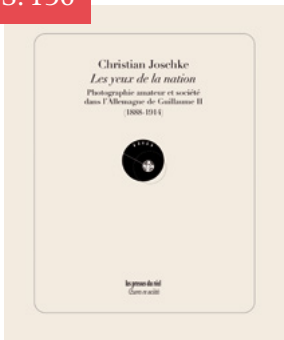
Sylvie Lécallier (Hg.), *Anatomie d'une collection*, cat. exp., Paris, Palais Galliera, Paris : Paris Musées, Éditions de la Ville de Paris, 2016, 220 Seiten*

p. 125



Gertrud Lehnert, *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld : Transcript, 2015, 200 pages

S. 136



Christian Joschke, *Les yeux de la nation. Photographie amateur et société dans l'Allemagne de Guillaume II (1888-1914)*, Dijon : Les presses du réel, 2013, 435 Seiten

p. 140



Jean-Louis Georget, Hélène Ivanoff et Richard Kuba (eds.), *Kulturkreise : Leo Frobenius und seine Zeit / Cercles culturels : Leo Frobenius et son temps*, Berlin : Reimer Verlag, 2016, 390 pages

p. 140



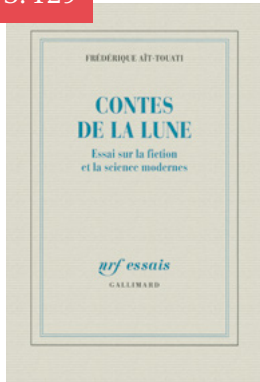
Karl-Heinz Kohl, Richard Kuba et Hélène Ivanoff (eds.), *Kunst der Vorzeit : Felsbilder aus der Sammlung Frobenius*, cat. exp., Berlin, Martin-Gropius-Bau, Munich : Prestel, 2016, 272 pages

p. 140



Karl-Heinz Kohl, Richard Kuba, Hélène Ivanoff et Benedikt Burkhard (eds.), *Kunst der Vorzeit : Texte zu den Felsbildern der Sammlung Frobenius*, Francfort-sur-le-Main : Frobenius Institut 2016, 120 pages

S. 129



Frédérique Aït-Touati, *Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science moderne*, Paris: Gallimard, 2011, 224 Seiten

S. 129



Frédérique Aït-Touati und Stephen Gaukroger, *Le Monde en images. Voir, représenter, savoir, de Descartes à Leibniz*, Paris: Classiques Garnier, 2015, 128 Seiten

S. 133



Joseph Baillio, und Xavier Salmon (Hg.), *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, Ausst.-Kat., Paris, Grand Palais, Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2015, 383 Seiten

* Elsa Schiaparelli (en collaboration avec Salvador Dalí), chapeau-chaussure porté par Gala (1894-1982), Hiver 1937-1938. Feutre noir, Collection Palais Galliera – © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí © Eric Poittevin/ADAGP, Paris 2016

S. 146



Clément Dessy, *Les écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2015, 282 Seiten

S. 149



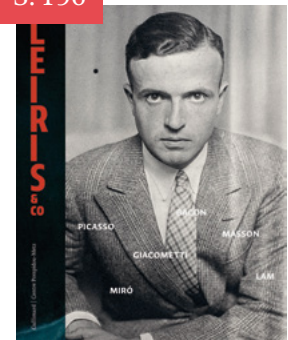
Angelika Affentranger-Kirchrath (Hg.), *Villa flora. Les temps enchantés*, Ausst.-Kat., Paris, Musée Marmottan Monet, Paris: Éditions Hazan, 2015, 175 Seiten

p. 153



Wolfgang Ruppert (dir.), *Künstler im Nationalsozialismus, Die »Deutsche Kunst«, die Kunstpolitik und die Berliner Hochschule*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2015, 372 pages

S. 156



Agnès de La Beaumelle, Marie-Laure Bernadac und Denis Hollier (Hg.), *Leiris & Co. Picasso, Miró, Giacometti, Masson, Lam, Bacon ...*, Ausst.-Kat., Metz, Centre Pompidou, Paris: Gallimard, 2015, 400 Seiten

Mitchell Oakley Smith et Alison Kubler *Mode ist Kunst – Eine kreative Liaison*

Rainer Wenrich (Hg.) *Die Medialität der Mode – Kleidung als kulturelle Praxis, Perspektiven für eine Modewissenschaft*

Emilie Hammen



München : Prestel, 2013,
320 pages



Bielefeld : Transcript,
2015, 414 pages

La question du dialogue entre l'art et la mode se pose comme une constante, comme un motif récurrent de l'histoire de l'art. La seconde moitié du XIX^e siècle y a largement contribué : alors que les différentes branches des arts décoratifs et industriels s'établissent, apparaît un nouveau système de valeurs et de production du vêtement, la haute couture, dont la rhétorique toute entière repose sur une assimilation à l'art. Au cours du XX^e siècle, si certains acteurs de l'avant-garde se sont intéressés à la mode et bien souvent surtout au vêtement, il faut attendre les années 1980 pour que s'institutionnalise le caractère artistique de la mode, dans les musées comme dans la recherche académique. Aujourd'hui, les marques de luxe d'une économie mondialisée actualisent à leur tour les enjeux de ce dialogue et en érigent les nouvelles problématiques.

C'est ce dont traitent deux ouvrages récemment parus, proposant des éclairages nouveaux sur une question à l'histoire riche et diversifiée. Aux éditions Prestel, Mitchell Oakley Smith et Alison Kubler ont publié en 2014 *Mode ist Kunst, Eine kreative Liaison*, en même temps que sa version originale anglaise. Les deux auteurs, australiens, sont journalistes dans la presse de mode et commissaires d'expositions indépendants. En 2015, Rainer Wenrich, professeur en théorie de l'art à l'université catholique de Eichstätt-Ingolstadt, a dirigé un ouvrage collectif intitulé *Die Medialität der Mode, Kleidung als kulturelle Praxis, Perspektiven für eine Modewissenschaft* qui rejoint la

collection « Fashion » des éditions Transcript, dirigée par Gertrud Lehnert, théoricienne de la mode et professeur de littérature générale et comparée à l'Université de Potsdam. Si certaines thématiques et certains acteurs se retrouvent dans les deux ouvrages, les approches des auteurs diffèrent radicalement.

Mode ist Kunst porte son regard sur le XXI^e siècle, se proposant ainsi de mener une analyse des enjeux d'une *artificialisation* de la mode au cours de la première décennie de notre siècle.¹ Les auteurs ont construit leur propos autour de cinq parties, s'attachant à explorer les différents enjeux contemporains de la relation entre l'art et la mode. C'est le vêtement dans sa matérialité propre et comme lieu d'expérimentations esthétiques qui constitue un premier jalon à cette étude (« Mehr als Kleider: Mode als Kunst », p. 24-91) : on considère ici le travail de quelques créateurs de mode auxquels les auteurs prêtent des intentions artistiques, d'Hussein Chalayan à Henri Vibskov. La question des collaborations est ensuite abordée à travers certains projets jugés exemplaires, associant griffes de mode et artistes contemporains, à l'image des démarches menées par Prada ou Louis Vuitton. L'ouvrage se poursuit en déplaçant l'analyse vers le contexte muséal (« Augenweide und Inspiration: Mode im Museum », p. 152-200) : le Costume Institute du Metropolitan Museum of Art de New York, le Groeniger Museum au Pays Bas, le Design Museum de Londres ou encore le Musée des Arts Décoratifs à Paris font l'objet d'études de cas en parcourant leurs expositions jalons. C'est sur une réflexion autour de la photographie dans le champ de la mode que l'ouvrage s'achève (« Mode im Fokus: neue Modemedien », p. 202-244), s'interrogeant sur certaines alliances qui ont tout autant façonné l'image des créateurs de mode que la pratique des photographes, telle la collaboration entre Marc Jacobs et Juergen Teller. Un dernier chapitre est consacré à la question de la mise en espace de la mode (« Von der Boutique zur Galerie: Mode, Kunst & Architektur », p. 246-306) : de la boutique à la galerie, il interroge le vêtement exposé mais aussi la question d'une architecture de la mode, comme peuvent l'incarner immeubles *flagship* et musées-fondations qui constituent indéniablement un phénomène propre au tournant du XXI^e siècle.

Si la construction de l'ouvrage permet d'interroger un phénomène contemporain par des approches et thématiques complémentaires de l'objet à sa médiation, la teneur de son propos le rapproche plus volontiers d'un livre illustré au ton journalistique. La richesse de l'iconographie prend en effet le pas sur une analyse critique circonstanciée des liens entre art et mode. Les courts textes qui accompagnent l'inventaire des exemples appuyant chaque chapitre peinent à problématiser réellement les enjeux que chacun d'entre eux sous-tendent et ainsi à justifier leur choix. Dans leur introduction, les auteurs concèdent que beaucoup a été dit sur les liens entre art et mode mais que leur ouvrage entend réparer une lacune, celle d'un examen systématique des projets qui ont contribué à redéfinir la nature de la mode telle que nous la concevons aujourd'hui. Une telle assertion amène à juger avec plus de sévérité encore l'inventaire nécessairement subjectif de ces projets. Si l'on retrouve les grands noms du luxe qui ont en effet largement participé au cours de la dernière décennie au dialogue mode/art, l'éclairage proposé sur leurs initiatives tient plus du dossier de presse descriptif que d'une interrogation sur les implications réelles de telles démarches. Est-ce seulement l'esthétique des bagages Louis Vuitton revisités par Stephen Sprouse ou Yayoi Kusama qui interpelle ou bien la rhétorique déployée par la maison qui s'inscrit dans la stratégie de communication des marques de mode dans un contexte mondialisé ? Réduire la « liaison créative » que l'art et la mode entretiennent, pour reprendre

le sous-titre de l'ouvrage, à des parallèles formels ou aux intentions artistiques des couturiers en quête de légitimité semble dépassé au regard des renouvellements méthodologiques proposés notamment par Nancy J. Troy,² il y a bientôt quinze ans.

La courte bibliographie proposée en fin d'ouvrage, sur un sujet pourtant largement traité par les historiens et chercheurs en sciences humaines, et les références fréquentes à la documentation fournie par les marques elles-mêmes achèvent de positionner l'ouvrage comme un généreux catalogue d'images. C'est ainsi un riche témoignage, visuel avant tout, des projets qui ont façonné la mode du début du XXI^e siècle que nous livrent les auteurs.

La mise en regard des préfaces de *Mode ist Kunst* et de *Die Medialität der Mode* est révélatrice des intentions de leurs auteurs respectifs. Le premier s'ouvre sur un texte de Daphné Guinness que le rôle de muse et mannequin inscrit pleinement dans l'industrie contemporaine de la mode, quand le second est introduit par Harold Koda, conservateur du Costume Institute du Metropolitan Museum de New York. Guinness parle avec une subjectivité assumée d'une profession dont elle a fréquenté les acteurs, quand Koda jouit du recul théorique que permet son rôle au sein d'une institution centrale dans l'historiographie de la mode. C'est donc autour du musée, comme lieu propice à révéler les enjeux de la mode comme média, que s'entame la réflexion de l'ouvrage dirigé par Rainer Wenrich. Conçu à la suite d'un séjour de recherches aux États-Unis, le projet témoigne de sa volonté de proposer une passerelle entre le contexte anglo-saxon où la discipline des *Fashion Studies* se développe depuis plusieurs décennies et le milieu académique allemand dont sont issues plusieurs contributions récentes à ce champ de recherche. L'ouvrage se comprend comme un projet fédérateur, associant des chercheurs américains établis (Harold Koda, Valerie Steele ou encore Yuniya Kawamura) à une première génération de penseurs allemands reconnus (notamment Barbara Vinken, Gabriel Mentges ou Ulrich Lehmann). Wenrich défend ainsi une démarche fondatrice qui a vocation à contribuer à l'élaboration d'un domaine d'étude structuré.

Le caractère médiatique de la mode, ou la mode comme média, est ainsi une notion à explorer par le biais d'une démarche « itérative », suggérant de nombreux axes de réflexions tout en respectant le caractère résolument transdisciplinaire de la mode. Six chapitres composent l'ouvrage autour de problématiques distinctes. Une première partie intitulée « penser le vêtement » questionne l'établissement d'une théorie de la mode avec les contributions de Vinken, Steele, Kupka et Mentges ; « lire le vêtement » se positionne dans la continuité d'une sémiotique du vêtement, renouvelant la pensée de Roland Barthes ; « comprendre le vêtement » invite à s'interroger sur la spécificité de la mode comme pratique créative, par comparaison avec l'art et la photographie (Burcu Dogramaci, « Kreative Liaisons in Paris. Interferenzen von Mode, Kunst und Fotografie bei Paul Poiret und Elsa Schiaparelli », p. 147-165) ou encore dans le rapport au temps et à la nostalgie qu'elle implique (Heike Jenss, « Modezeiten-Bildwelten. Erinnerung und Nostalgie in der Kleidungspraxis », p.167-181) ; une quatrième partie s'interroge sur la manière dont le vêtement peut être transformé culturellement et politiquement, questionnant d'une part l'idée de la mode comme concept occidental

(Yuniya Kawamura, « Wie man die hegemoniale Idee der Mode als westliches Konzept auseinandernimmt », p. 185-193) et d'autre part le tournant éthique de la mode contemporaine (Gaugele) ; « présenter le vêtement » entend explorer l'idée du vêtement dans l'espace, depuis la manière dont les créateurs l'appréhendent dans leurs collections (Lehnert sur Iris Van Herpen et Mary Katranzou) ou leurs présentations et défilés (Alicia Kühl) jusqu'aux problématiques liées à son exposition (Ingrid Mida « Über die Praxis des Kuratierens », p. 251-264 et Katja Weise « Kleider die berühren. Über das Verhältnis von Kleidermode, Taktilität und Wissen in Museumsausstellungen », p. 265-287) ; un dernier chapitre termine l'ouvrage avec la question de la mode médiatisée, que ce soit à travers le cinéma (Ulrich Lehmann), la culture visuelle et matérielle du mouvement gothique (Birgit Richard) ou la tension entre nudité et parure dans la création de mode (Petra Leutner). C'est un article de Rainer Wenrich (« Vestimentäre Einschreibungen – Über mediale Verknüpfungen in der Kleidermode », p. 345-373) qui clôt le volume en proposant une exploration plus générale des liens entre art et mode à l'aulne du concept de la mode comme média qui structure l'ouvrage. Identifiant certaines figures clés qu'il qualifie de visionnaires, à même de brouiller les frontières (notamment Hussein Chalayan et Alexander McQueen), il s'appuie sur les théories développées par Angela Ndalians ou Bryan S. Turner à la suite de Christine Buci-Glucksmann,³ introduisant la définition d'une conception néo-baroque de l'industrie culturelle contemporaine pour en éclairer les démarches. L'auteur s'attache ainsi à concevoir la mode comme un phénomène global, du vêtement à son lieu de vente ou d'exposition – et à leurs médiatisations respectives. En cela, il l'inscrit aussi pleinement dans l'idée d'une société de consommation devenue spectacle où l'image médiatisée de l'objet prend le pas sur sa matérialité même.

Si Wenrich parvient bien à démontrer, par la variété des contributions, l'établissement d'un champ théorique allemand de *Fashion Studies*, on pourrait seulement regretter le recours à des figures devenues presque canoniques quand il s'agit de traiter des liens entre mode et art (Maggiela, Van Herpen, Chalayan, McQueen). En outre, hormis l'article de Burcu Dogramaci sur Paul Poiret et Elsa Schiaparelli, les auteurs se sont en majorité concentrés sur des enjeux contemporains. Davantage d'approches historiques auraient peut-être permis de proposer des contrepoints, particulièrement dans l'histoire allemande riche en projets utopiques et réformateurs sur la question du vêtement, du XIX^e siècle à nos jours. La contribution allemande aux *Fashion Studies* pourrait ainsi se jouer non seulement dans l'approche théorique mais dans un renouvellement des sources.

- 1 La version anglaise de l'ouvrage inscrit cette démarche dans son titre : *Art/Fashion in the 21st Century*.
- 2 Voir notamment Nancy J. Troy, *Couture Culture, A Study in Modern Art and Fashion*, Cambridge : MIT Press, 2002.
- 3 Voir l'introduction de Bryan S. Turner dans la traduction anglaise de Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque, de Baudelaire à Benjamin*, Paris : Galilé, 1984. *Baroque Reason, the Aesthetics of Modernity*, traduction de Patrick Camiller, Londres : Sage Publications, 1994, p. 1-36 ; Angela Ndalians, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge : MIT Press, 2004.

Sylvie Lécallier (dir.) *Anatomie d'une collection. Photographies d'Eric Poitevin*

Gabriele Mentges



Ausst.-Kat., Paris: Paris
Musées, Éditions de la Ville
de Paris, 2016, 220 Seiten³

Das *Musée de la Mode de la Ville de Paris, Palais Galliera*, gehört mit seinem Bestand an 30 000 Kleidern, 35 000 Accessoires und 130 000 Photographien, 40 000 Graphiken und Zeichnungen, 250 Puppen, 2 500 Puppenkleidern samt Accessoires sowie 5 000 Teilen an Unterwäsche zu den bedeutendsten modegeschichtlichen Museen in Europa. Der vorliegende Katalog hat sich zur Aufgabe gemacht, einen Einblick in diese umfangreichen Sammlungsbestände zu geben, die im Rahmen einer Ausstellung des Palais Galliera vom 14. Mai bis zum 23. Oktober 2016 unter dem Titel *Anatomy of a Collection* in einer Auswahl zu besichtigen waren (Der zweite Teil der Ausstellung wird vom 3. November 2016 bis 12. Februar 2017 präsentiert). Eine solch umfangreiche Sammlung kann kein Katalog überzeugend in Vollständigkeit vorführen. Vermutlich war dies ein Grund dafür, dass sich Olivier Saillard, der Direktor des Museums, und sein Team für dieses ungewöhnliche und eigenwillige Konzept entschieden haben. Die Besucher und Leser sollten für die Vielfalt der Modeobjekte des Museums sensibilisiert werden: So heißt es im Internetauftritt des Musée Galliera: »They are a selection of garments with historical associations that reflect the essence of the collection and the complex task of attribution demanded by each of these heritage pieces.«¹ Der Katalog, der, wie es schon der Titel anklingen lässt, die Beziehung zwischen Körpern und Objekten zum Thema hat, präsentiert einen thematischen Querschnitt der Sammlungsbestände. Dazu hat man eine aus museologischer Sicht befremdliche visuelle Herangehensweise gewählt.

Anstatt, wie zu erwarten, die dokumentarischen Aspekte in den Vordergrund zu rücken, votierte man für eine ausgeprägt ästhetische Sicht auf die vestimentären Exponate. So wurde, ungewöhnlich selbst aus Sicht der Kuratoren, wie Sylvie Lécallier in ihrem Beitrag hervorhebt, der Fotograf Eric Poitevin mit dieser Aufgabe beauftragt, ein Fotograf, der bislang vor allem mit seinen lebendigen Landschaftsaufnahmen der Gegend von Meurthe-et-Moselle bekannt geworden war. Die ausführlichen, detaillierten Beschreibungen der Objekte und deren fotografische Repräsentation stehen zwar in einem engen Zusammenhang, interpretieren jedoch das Objekt auf je eigene Weise und fordern zu einer unabhängigen Lesart auf. So besticht der exquisit gestaltete Katalog gerade durch diese ungewöhnliche ästheti-

sche Präsentation. Er beginnt mit einer stimmungsvollen Beschreibung des Depots durch Olivier Saillard, in der dieser auf die Diskrepanz zwischen dem grauen, trist anmutenden Ort des Depots und seiner Bestimmung als Aufbewahrung eines bedeutsamen kulturellen Erbes aufmerksam macht. Kommentiert wird sein Beitrag durch die fotografische Präsentation einer *robe de chambre* Maurice Leloirs (1853-1940) aus der Zeit von Louis Philippe. Der berühmte Kostümhistoriker Leloir, der auch die Gründung des Museums angeregt hatte, hatte die *robe* um 1900 anlässlich der Weltausstellung in Paris an die dort ausgestellte Sammlung von Mode geschenkt.² Dieser textuell-visuellen Aufteilung folgen die weiteren Beiträge. Gegliedert in sieben Kapitel erörtern die Kuratorinnen und Kuratoren jeweils bestimmte thematische Dimensionen der Objekte, angefangen mit den Überbleibseln (Sylvie Lécallier), den Kleidungsreliquien (Alexandre Bosc) und den anonymen Kleidungsstücken (Alexandre Samson), über die Entwicklung von der Maßschneiderei zum Prêt-à-porter (Pascale Gorguet-Ballesteros) und das Verhältnis vom realen Körper zum Körper aus Papier (Sylvie Roy), bis zu anatomischen Reflexionen (Marie-Laure Gutton) und dem letzten Beitrag von Laurent Cotta über das Verschwinden des Körpers.

Die Auswahl der Objekte ist von keiner klar erkennbaren Regel bestimmt, sondern zelebriert im Gegenteil geradezu chronologische Diskrepanzen, wenn etwa auf die Weste von Napoleon ein Kleid von Givenchy folgt. Sie scheint daher bewusst zufällig, nimmt sich jedoch die Kleidungsstücke vor, die, wie im Fall der Napoleon zugeschriebenen Weste, einstmals zum Kleidungsbestand berühmter historischer Personen oder Zeitgenossen gezählt haben. Es folgen ausführliche Objektbiographien, die zuerst die Spuren am Objekt aufnehmen und verfolgen (in diesem Fall ein Billet), dann den Träger/in oder Besitzer/in ins Visier fassen, um dann eine Einbettung in den modegeschichtlichen Kontext vorzunehmen. Für andere Objektbiographien werden die persönlichen Aussagen von Zeitgenossen aufgerufen, so zum Beispiel bei dem Pyjama von Haider Ackermann, getragen von Tilda Swinton, allerdings ohne dass weitere modegeschichtliche Vertiefungen erfolgen; oder es werden andere Formen der Objektpersonalisierung bemüht wie Presseberichte und Kommentare von Zeitzeugen. Worin der wesentliche Unterschied zwischen Erinnerungsobjekt und Reliquie besteht (vgl. die Beiträge von Lécallier und Bosc) wird nicht wirklich ersichtlich, auch wenn sich die Autorinnen und Autoren darum bemühen, auf museologische und ethnologische Konzepte wie das des Lieblingsobjektes (*objets d'affection* von Veronique Dassié) zu verweisen. Das Kapitel »Une société d'habits anonymes« von Alexandre Samson geht auf modegeschichtliche Entwicklungen ein, etwa die Herausbildung der Autorenschaft im Modedesign, und skizziert deren Beziehung zu den Objekten, bleibt jedoch bei den Beispielen im Wesentlichen der Haute Couture verpflichtet.

Die anekdotische Beliebigkeit der Objekte spiegelt sich in den thematischen Erläuterungen wider. Der Leser sucht vergeblich, worin der Zusammenhang besteht zwischen den »à la Martin Margiela« minimalistisch elegant und kühl fotografierten Objekten und den thematischen Kapiteln mit modegeschichtlichen Exkursen. Die Beiträge selbst sind teilweise sehr instruktiv; so zum Beispiel die ausführliche

Darstellung von Pascale Gorguet-Ballesteros zur Geschichte von Schneiderei und Konfektion sowie – diesen Aspekt ergänzend – der folgende Beitrag von Sylvie Roy zur Standardisierung der Körpermaße als Voraussetzung für die erfolgreich einsetzende Konfektionsindustrie. Sehr lesenswert sind auch die Überlegungen von Marie-Laure Gutton zur Geschichte und Bedeutung der Accessoires. Selbst wenn diese Kapitelreihe mit der Reflexion von Laurent Cotta über die zunehmende Abwesenheit des Körperlichen in den musealen Sammlungen abschließt, werden weder die Gewichtung der Reihenfolge noch ihre Anordnung im Katalog ersichtlich. Hat man erwartet, mehr über die museologische Forschung am konkreten Objekt zu erfahren oder darüber, wie sich die körperliche Spurensuche gestaltet, um diese anschließend methodisch gesichert zu deuten, so wird der Leser enttäuscht. Ebenso vermissen museologisch Interessierte Hinweise auf die Sammlungskonzeption und zukünftige Sammlungsstrategien eines Museums, das sich ja explizit als ein städtisches Museum versteht.

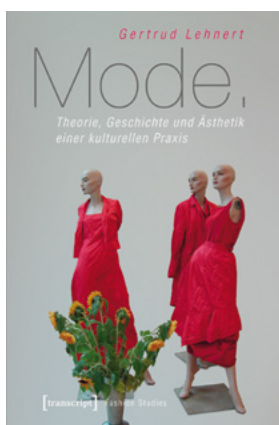
Es bleibt die Frage, warum dieser opulent gestaltete Katalog historisch-ethnologische und museologische Fragen ausblendet. Folgt er damit dem Trend, die musealen kulturhistorischen Objekte zunehmend zu ästhetisieren, wie es bereits das ethnologische Museum am Quai Branly exemplarisch vorgeführt hat? So wäre nicht weiter verwunderlich, dass der Leser nichts über die Geschichte der Sammlung und damit über die Entstehungsgeschichte des *Musée de la mode de la Ville de Paris* erfährt, dessen Wandel in der Bezeichnung bereits programmatischen Charakter hat. Im Titel des Katalogs fehlt merkwürdigerweise der konkrete Hinweis auf das Museum als Ort der Sammlung. Dies erfährt nur der Besucher vor Ort der gleichnamigen Ausstellung im Palais Galliera.

- 1 Palais Galliera, *Anatomy of a Collection*, Paris 2016, URL: <http://www.palaisgalliera.paris.fr/en/exhibitions/anatomy-collection> [letzter Zugriff: 10. 11. 2016].
- 2 Maurice Leloirs Gründung einer Gesellschaft für Kostümgeschichte (1907) war die Basis des heutigen Museums, deren Sammlung er schließlich 1920 der Stadt Paris als Geschenk vermachte. 1977 erst fanden die mittlerweile erheblich angewachsenen Sammlungen ihren Platz im heutigen Palais Galliera unter der heute gültigen Bezeichnung *Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris*.
- 3 Elsa Schiaparelli (en collaboration avec Salvador Dalí), chapeau-chaussure porté par Gala (1894-1982), Hiver 1937-1938. Feutre noir, Collection Palais Galliera – © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí © Eric Poitevin/ADAGP, Paris 2016

Gertrud Lehnert

Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis

Julie Ramos



Bielefeld : Transcript, 2015,
200 pages

La réédition, deux ans après sa première parution, de l'ouvrage de Gertrud Lehnert, *Mode. Théorie, histoire et esthétique d'une pratique culturelle*,¹ témoigne d'une intensification outre-Rhin de l'intérêt pour ce champ d'étude récent, d'une inflexion vers sa théorisation et de son entrée dans l'enseignement universitaire. Gertrud Lehnert enseigne en effet l'histoire de la littérature et les études culturelles (*Kulturwissenschaft*) à l'université de Postdam. Elle est aussi responsable éditoriale de la collection *Fashion* des éditions Transcript de Bielefeld, qui accueille cet ouvrage au sein d'un impressionnant catalogue de titres consacrés dont il n'existe pas d'équivalent en France. Par sa structure, le livre de Lehnert peut d'ailleurs servir de ressource pour les étudiants. Le sommaire en quatre parties, qui assume une approche « kaléidoscopique » du phénomène (p. 11) est composé de quatre grandes parties, scindées en chapitres intitulés « focus ». La bibliographie en fin de volume fournit un très vaste panorama des travaux sur la mode, en particulier anglais, américains et allemands. Celle-ci ne compte pas moins de 32 ouvrages ou contributions de l'auteure, témoignage s'il en est d'une réflexion prolifique de longue durée, dont le revers est peut-être le caractère à la fois synthétique et autoréférentiel du propos, en particulier si l'on considère l'appareil de notes.

Malgré le sous-titre, on ne trouvera pas dans ces pages d'histoire de la mode, même si des considérations sur l'évolution des pratiques depuis le tournant des XVIII^e et XIX^e siècles émaillent le propos. Oscillant donc entre l'essai et la synthèse, l'auteure y défend une approche théorique, qui s'appuie sur un large spectre de lectures et d'options méthodologiques : la « poétique de la culture » défendue par le *New Historicism* de Stephen Jay Greenblatt, l'anthropologie interprétative de Clifford Geertz, la nouvelle approche de la culture matérielle par Daniel Miller, la sémiologie de Roland Barthes ou encore la sociologie des *habitus* de Pierre Bourdieu. Cet outillage lui permet de poser en introduction les thèses présidant à son cheminement. Contre l'accusation selon laquelle les vêtements seraient superficiels, Gertrud Lehnert entend les étudier comme un système de pratiques sociales et esthétiques : « d'une part comme signes inhérents au système de communication culturelle. [...] De l'autre [...] comme des artefacts esthétiques, qui sont en interaction avec les corps tridimensionnels de

celles qui les portent, rendent sensibles l'espace et le temps et en appellent à une perception esthétique au-delà du déchiffrement » (p. 8). Elle affirme en effet que la « dissolution de l'ordre traditionnel [du costume] » dans la modernité « ne doit pas être exclusivement comprise comme une perte, mais comme une création nouvelle [...] de règles et d'ordres » qui permettent la « production de nouvelles identités et de nouveaux styles de vie sur une base dont la largeur était inimaginable jusque-là » (p. 9-10). Cette dimension créative de la mode reposerait en particulier sur une « relation entre l'animé (le corps) et l'inanimé (le vêtement) », qu'elle propose de qualifier de « *Modekörper* », c'est-à-dire de « corps de mode » (p. 10).

La première partie (« La mode comme pratique culturelle ») aborde les tensions inhérentes à la notion et aux pratiques de la mode. Écartant d'emblée l'examen de son fonctionnement économique et des vêtements non occidentaux, Gertrud Lehnert examine son émergence en tant qu'expression de la modernité. Elle l'aborde comme un fait social inscrit dans un « objet matériel » autant que dans des « discours » composés d'images et de textes (p. 18). En outre, elle questionne son dynamisme historique et sa performativité anthropologique, notamment dans la production des identités (p. 37-42), sa fonction de matrice au croisement des individus, des pratiques et des institutions (p. 26). On pourra regretter le traitement réservé par l'auteure aux rapports entre art et mode (p. 43-49 et p. 127-138). Elle souligne à juste titre le rôle, dans le brouillage des frontières, de la haute couture, du défilé et du musée qui dépassent la fonction d'usage du vêtement (p. 44). Elle suit Nancy Troy sur l'analogie des processus créatifs entre artiste et couturier. Elle relève également, et de manière récurrente dans tout l'ouvrage, l'importance d'une perception esthétique de la mode. Cependant, n'est pas clairement envisagé le paradoxe selon lequel l'émergence de la mode (qui se distingue du costume ou du vêtement) ne peut se penser sans l'autonomisation de l'expérience esthétique qui, comme l'analyse Jacques Rancière, a remis en cause le système pluriel des beaux-arts autant que l'opposition entre art et quotidien, « art du musée et art de la rue », et cela malgré les conceptions telles que le formalisme, visant à rétablir des distinctions.² Gertrud Lehnert conclut à l'inverse : « La mode ne s'est jamais elle-même considérée comme un art *sui generis*, mais a toujours visé l'usage, et toujours par nature, ainsi qu'elle a continuellement souligné sa matérialité et sa corporalité spécifique » (p. 49).

Certains développements de la troisième partie de l'ouvrage, intitulée « Culture de la consommation et travail esthétique », aurait pu mieux nourrir cette problématique mais ils en sont séparés par la deuxième partie. Car l'auteure y aborde ce qui fait l'expérience de la mode à l'aide d'un outillage méthodologique varié : l'aura chez Walter Benjamin, le stade du miroir lacanien et l'atmosphère chez Gernot Böhme, le « documentarisme subjectif » des revues de mode traité par Winfried Gerling, les études sur la vitrine, le défilé et la boutique comme autant d'hétérotopies au sens foucauldien, l'anthropologie du design de Stephan Moebius et Sophia Prinz et les résonances affectives de la culture matérielle défendues par Daniel Miller. L'objectif de l'auteure est pertinent et novateur : remettre en question la condamnation morale de la « fièvre acheteuse » comme pur assujettissement au monde marchand. Cependant, cette revendi-

cation d'une observation des singularités et de la pluralité des perceptions aurait pu servir à nuancer les autres régimes d'opposition, dont l'auteure ne parvient pas toujours à se départir. Ainsi de l'affirmation qui conclut la première partie de l'ouvrage : « Au final, reste le corps en tant qu'élément essentiel d'une éventuelle distinction [d'avec l'art] » (p. 48).

La deuxième partie suivante, qui porte donc plutôt sur « Corps et vêtement », constitue le cœur de la thèse de l'auteure. Elle pointe à juste titre et de manière cohérente le caractère performatif de la mode, l'agency du genre qui s'y joue, ses effets de « trompe-l'œil », sa dimension sculpturale (par d'intéressants rapprochements avec le pli deleuzien) pour aboutir à l'idée d'une potentialité « grotesque » de la mode. Se réclamant de Mikhaïl Bakhtine, elle la fait reposer sur « 1. Le maillage de l'animé et de l'inanimé, 2. L'expansion prophétique, toute la "déformation" du corps humain anatomique, comme ce qui peut s'y présenter et s'y ajouter, 3. Une prédominance du décoratif, de l'arabesque et du formel sur l'utilitaire » (p. 77). Cela lui permet d'identifier la mode comme « le résidu le plus important et le plus méconnu du grotesque, peut-être même le dernier dans la modernité » (p. 77).

C'est ici l'occasion d'évoquer le rôle des illustrations de l'ouvrage. Restreintes à quinze reproductions noir et blanc en raison des contraintes éditoriales, elles n'en sont pas moins significatives. Excepté trois clichés soutenant les propos de l'auteure sur la boutique, on y trouve pour l'essentiel des exemples du « grotesque » qui soutiennent l'argumentation : l'écart par rapport au canon corporel est illustré par des planches représentant la mode des « Macaroni » et des « Incroyables » du XVIII^e siècle, la théorie baudelairienne du maquillage et du vêtement par des aquarelles de Constantin Guys, l'actualité de la question par des images des collections de Comme des Garçons, de Victor & Rolf et des photographies mettant en scène les visages fardés et les vêtements disproportionnés d'un numéro du *Vogue* allemand d'avril 2003. Ils sont encadrés visuellement par deux images évoquant l'opposition entre corps naturels et « corps de mode » : la première de l'ouvrage présente *L'immortel tailleur (Il sarto immortale)* de l'artiste Alba D'Urbano, qui imprime des images numériques de son propre corps nu sur des vêtements présentés dans des défilés de mannequins ; la dernière reproduit une planche des *Manières affectées ou naturelles* de Daniel Chodowiecki (1778). Cette invitation à entrer et à sortir d'une réflexion sur la mode par le corps physique est problématique. Elle tend notamment à occulter une autre notion centrale : celle de « style de vie », qui semble proclamer à l'inverse qu'il n'est pas de vivant, de nature ou même de corps sans manières d'être. L'auteure en a conscience car elle lui consacre un chapitre (« Imitation, Self Fashioning et Lifestyles », p. 28-32) et revient sur son importance à plusieurs reprises. L'injonction selon laquelle « on doit avoir du style » (p. 36) suffit-elle toutefois à expliciter la visée de son locuteur ? Comme le remarque Marielle Macé, entre la position de Bourdieu utilisant le style comme principe de *distinction* quasi guerrière, Marcel Mauss plaidant pour l'*observation* joyeuse de la pluralité des « techniques du corps » et Arjun Appadurai attentif aux processus d'*individuation* des modes de vie, pour ne citer que quelques noms très justement convoqués, il n'y a pas consensus quant à la manière d'envisager les manières d'être.³ Il serait

donc souhaitable que ces partis pris soient eux-mêmes mieux confrontés et mis en perspective.

Dans la quatrième partie, « L'aspiration à l'Autre », Gertrud Lehnert propose de substituer à la notion de « nouveauté », qui caractérise souvent la mode, celle d'« altérité ». Celle-ci peut prendre la forme historique d'un passé pourtant « propre » par le réemploi ou le *vintage*, celle culturelle de « l'étranger » dans l'orientalisme, l'exotisme ou les modes ethniques, ou du « naturel » pensé jusque là comme « autre » de la mode (p. 139-140). Cette substitution lui permet d'examiner le rôle d'une « mémoire de la mode » au sein de son apparent présentisme (p. 142-150), de la globalisation (y compris économique) au sein de ses formes hybrides (p. 150-155), mais aussi celle du concept de « durabilité » dans les nouvelles modes « écologiques ». De nouveau, le projet de mettre au jour les paradoxes de la mode est remarquable. De nouveau toutefois, les dernières phrases du chapitre renouent ce que Gertrud Lehnert s'était pourtant attaché à dénouer : « Il ne s'agit désormais plus tellement d'une silhouette de mode qui promet d'être "naturelle" [...], mais d'être *mode* en utilisant d'autres matériaux contemporains et d'autres méthodes de production, et de garder à l'esprit que [...] les consommateurs [...] produisent leur propre empreinte écologique » (p. 164). La surprise que suscite une telle affirmation conclusive rejoint une interrogation récurrente à la lecture de l'ouvrage : l'étude de la mode peut-elle se passer d'un positionnement moral ? Elle rend au final cette lecture d'autant plus stimulante qu'elle nous confronte à la difficulté sans cesse reconduite d'une évaluation des formes de vie, dont la mode est un rouage incontournable.

- 1 Les titres et citations du livre *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis* sont traduites par Julie Ramos.
- 2 Voir Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Editions Galilée, 2004, p. 48.
- 3 Voir Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris : Éditions Gallimard, 2016.

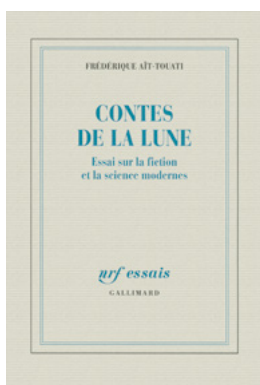
Frédérique Aït-Touati

Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science moderne

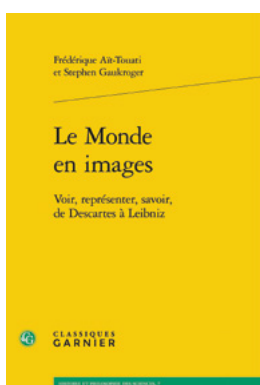
Frédérique Aït-Touati und Stephen Gaukroger

Le Monde en images. Voir, représenter, savoir, de Descartes à Leibniz

Slaven Waelti



Paris: Gallimard, 2011,
224 Seiten



Paris: Classiques Garnier,
2015, 128 Seiten

Die Wende in der Erforschung der Optik im 17. Jahrhundert wurde schon in mehrfacher Hinsicht untersucht, doch blieb der literaturwissenschaftliche Blick darauf bisher etwas verkürzt. Nach Philippe Hamous *La Mutation du visible: essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVII^e siècle* (Lille 2001) war es an der Zeit, die Verschränkung von Fiktion und Wissenschaften sowie von Rhetorik, Bild und Mathematik in der Frühen Neuzeit erneut zu untersuchen. Ersteres hat die französische Komparatistin und Wissenschaftshistorikerin Frédérique Aït-Touati in einem so materialreichen wie unterhaltsamen Buch erforscht: *Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science moderne* (Gallimard, 2011); letzteres, Bild und Mathematik in der Frühen Neuzeit, hat sie in Zusammenarbeit mit dem britischen Philosophen und Wissenschaftshistoriker Stephen Gaukroger in einer knappen aber gründlichen Studie dargestellt: *Le Monde en images. Voir, représenter, savoir, de Descartes à Leibniz* (Classiques Garnier, 2015). Beide Bücher fokussieren die Beziehung zwischen literarischen Dispositiven und philosophischen Begriffen auf der einen Seite sowie optischen Medien und mathematischen Beweisgängen auf der anderen. Der zeitliche Horizont beider Werke reicht von den späten Folgen der kopernikanischen Wende im 17. Jahrhundert bis Newton und Leibniz, die gegen Ende desselben Jahrhunderts sowohl die Schwerkraftgesetze als auch die infinitesimalen Rechnungen auf rein mathematischer Basis – sprich vorstellungs- und bilderlos – begründeten.

Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science moderne (2011)

In der Geschichte der modernen Wissenschaften spielte die Astronomie eine entscheidende Rolle. Ihre Funktion bestand nicht allein in der Ausarbeitung von neuen kosmischen Systemen, sondern auch in der Verbreitung von deren Wissen und Vorstellung. In einer Zeit aber, in der mathematische Beweisführungen noch nicht gänzlich möglich waren, konnten solche Vorstellungen nur mittels Fiktionen vermittelt, plausibilisiert und akzeptiert werden. Erzählungen waren jedoch noch mehr als solche Ersatzbeweise. Sie fungierten als Medium des spekulativen Erforschens dessen, was man erst *peu à peu* mit Teleskopen ins Auge fassen konnte. Nach der Entdeckung der Neuen Welt jenseits des Ozeans entdeckte man neue Welten im All, die zunächst nur imaginär erforscht werden konnten. Die Fiktion, dies zeigt die Autorin, wird hier zu einem optischen Dispositiv, das parallel zum Teleskop sichtbar machte, was nicht physisch erreicht werden konnte.

Die Autorin stützt ihre These auf das von Johannes Kepler 1610 veröffentlichte Buch *Traum, oder: Mond Astronomie*, das von einer Forschungsreise zum Mond handelt. Diese Reise ist mehr als bloße Fiktion. Der Text wird begleitet von Fußnoten, die einen wissenschaftlichen Kontrapunkt zum Reisebericht liefern. Vor allem aber hebt sich bei Kepler laut Aït-Touati das »Fiktive« vom »Fiktionellen« ab. Wo ersteres Unwirkliches erzählt, hat letzteres eine heuristische Funktion: der Traum als »astronomische Hypothese« (S. 72) möglicher Begebenheiten und nicht als realitätsfremde Erfindung. Die Fiktion lässt sich nicht auf ein Werkzeug der Darstellung von wissenschaftlichen Thesen reduzieren: Sie ist ein Forschungsdispositiv. Die überzeugende These der Autorin lautet, dass Fiktion und Astronomie in den zwei Jahrhunderten von der kontraintuitiven Entdeckung Kopernikus' bis zu deren mathematischer Begründung durch Newton einen fruchtbaren Bund eingegangen seien und somit einen »gattungstechnischen Präzedenzfall« (S. 72) begründet hätten. Wo die im Teleskop erblickten Planeten grundsätzlich stumm bleiben, schafft die Fiktion Bilder, Vorstellungen und schließlich auch ein Wissen über sie.

Das Erbe dieses »Präzedenzfalls« verfolgt Aït-Touati in England, wo die Frage nach der technischen Möglichkeit einer Luft- und Raumfahrt den zentralen Gegenstand der Auseinandersetzungen der neu begründeten Royal Society bildete. Keine geringeren als die Wissenschaftler John Wilkins, Robert Hooke oder der Geistliche Francis Godwin machten sich u. a. einen Namen mit Überlegungen zu Triebwerken oder Vogelflugkraft. In Frankreich dagegen nutzt Cyrano de Bergerac in seiner *Histoire comique contenant les États de la lune* von 1657 die Hypothese einer Mondreise zur satirischen Verdrehung der sozialen Erdverhältnisse. Und wer solche Reisen nicht für plausibel hielt, konnte sich mit Fontenelle in einen Garten unter den bestirnten Himmel mit einer jungen Dame zurückziehen und das Spektakel des Alls ohne jede Luft- und Raumfahrt genießen. In den *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) des immerwährenden Sekretärs der Académie Française wurde die Astronomie zu einer didaktisch konjekturalen Erkundung neuer Welten, einer Art spekulativen und aufklärerischen Promenade durch das All. Die Pluralität der Welten betraf jedoch nicht nur die anderen Planeten, sondern auch die Diskurse: Am

Hof Ludwig XIV. war Wissenschaft nur höfisch elegant gekleidet möglich. Gegen eine solche Auffassung von Wissenschaft reagierte hingegen bald Christiaan Huygens' *Cosmotheoros* (1698). Zwar blieb der Dialog zwischen wissenschaftlicher Konjektur und Fiktion für den holländischen Mathematiker entscheidend, jedoch weigerte er sich, wie sonst nicht unüblich, das zu erfinden, was er nicht wusste: er versuchte es stattdessen logisch abzuleiten. So unterschiedlich diese Erzählungen auch sein mögen, so trugen sie durch die literarische Inszenierung des heliozentrischen Systems dazu bei, dieses als eine mögliche oder gar wahrscheinliche Realität zu kennzeichnen. War der Geozentrismus selbst nichts als eine Fiktion?

In allen diesen Beispielen findet man nirgends eine absolute Trennung zwischen Wissenschaft und Fiktion. Es handelt sich vielmehr um ein Kontinuum, das zwischen einem Mehr oder einem Weniger an Fiktion schwankt. Der Unterschied etwa zwischen Literatur und Wissenschaft entspricht keiner natürlichen Trennlinie zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion. Der Unterschied liegt vielmehr in der Rolle, die der Fiktion zugemessen wird: In wissenschaftlichen Diskursen wird sie als solche lokalisiert, kontextualisiert und indexiert; in den im engeren Sinne fiktionalen Texten wuchert sie grenzen- und maßlos. Die gemeinsame Entdeckung der Wissenschaftler und Schriftsteller dieser Zeit bestand, wie Aït-Touati zusammenfassend feststellt, in der Notwendigkeit, den vertrauten Blick (S. 36) zu verfremden, um richtig sehen zu können. Das Teleskop, das Mikroskop oder die *Camera obscura* luden dazu ein, Entferntes in nächster Nähe zu betrachten, Mikroskopisches zu vergrößern oder auch Perspektiven radikal zu verkehren (S. 170).

Le Monde en images. Voir, représenter, savoir, de Descartes à Leibniz (2015)

Im zweiten Buch fokussieren die Autoren Frédérique Aït-Touati und Stephen Gaukroger zwei spezifische optische Dispositive und hinterfragen, welche Veränderungen sie im Feld des Sichtbaren nach sich gezogen haben: mathematische Beweisführungen von Descartes bis Leibniz einerseits und die mikroskopischen Zeichnungen Hookes andererseits.

Das Werk René Descartes gehört zweifelsohne zu den meisterforschten überhaupt. Doch ist das Licht, in das die Autoren den Philosophen, Wissenschaftler und Mathematiker stellen, ein originelles. Die sogenannten »klaren und deutlichen Ideen« werden aus der Tradition der rhetorischen Beweisführung seit Aristoteles und Quintilian abgeleitet, um erst dann als neuzeitliches Kriterium der wissenschaftlichen Wahrheit untersucht zu werden. Dadurch wird gezeigt, dass solche »Ideen« dem rhetorischen Ziel untergeordnet sind, Überzeugung herbeizuführen, wobei der Begriff »Idee« selbst als mentales optisches Dispositiv verstanden werden muss. Spannend ist diese Kontextualisierung zunächst in Hinblick auf die cartesianische Geometrie. In einer pointierten Lektüre der *Regulae ad Directionem Ingenii* zeichnen die Autoren den Versuch Descartes' nach, »klare und deutliche Ideen« als Kriterium mathematisch-geometrischer Beweisführungen gelten zu lassen. Doch solche Beweise sind viel weniger effizient als die algebraischen, die zwar transparent aber nicht intuitiv sind. Darin liegt eine Spannung, die bei Descartes keine Lösung fand:

nämlich, dass die Überzeugungskraft einer geometrischen Beweisführung in ihrer bildlichen Darstellung liegt, während die größere Operativität bildlosen Gleichungen und Analysen zukommt. Erst gegen Ende des Jahrhunderts löst Leibniz den Knoten auf, indem er auf jede Form bildlicher Darstellungen zugunsten abstrakter Beweisführungen durch infinitesimale Rechnungen verzichtet, die ein menschlicher Geist zwar noch nachvollziehen, aber sich nicht mehr vorstellen kann. Darin liegt für die Autoren ebenfalls der Vorteil von Gottfried Wilhelm Leibniz' Arbeiten gegenüber den geometrischen Deutungen des differenziellen Kalküls in den *Principia* Isaac Newtons: im Einsatz nämlich von Algorithmen, die auf einer rein symbolischen Ebene operieren (S. 105). Wo Descartes also noch an eine durch »Ideen« kontrollierte Vernunft glaubte, weist Leibniz jede »klare und deutliche« Vorstellbarkeit zurück. Erst auf diese Weise, glaubt der Autor der *Monadologie*, kann der Mensch über sich hinaus wachsen, um etwas wie »blinde Einblicke« in den göttlichen Verstand zu gewinnen. Diesem Verstand, oder besser gesagt, der reellen Schrift und Sprache Gottes war auch Hooke in seiner *Micrographia* (1665) auf der Spur. Sein Ziel bestand darin, im Bereich des Mikroskopischen aber auch des Kosmischen menschliche Imaginationen durch »wissenschaftliche Bilder« (S. 73) zu ersetzen. Für die Autoren wird nun das Bild zu einer »inscription« im Sinne Bruno Latours, einer dem wissenschaftlichen Diskurs inhärente Visualisierungstechnik, die es ihm erlaubt seinen inneren Referenten eigenmächtig zu konstituieren.

Die avancierte Mathematik von *Le Monde en images* und die astronomischen Märchen von *Contes de la lune* wecken sowohl das Interesse der Philosophen und Wissenschaftshistoriker als auch der Kunst- und Literaturwissenschaftler. Letztere haben sich in der französischsprachigen Welt im letzten Jahrzehnt besonders für eine Aufhebung der »zwei Kulturen« eingesetzt, die seit dem 19. Jahrhundert in Geistes- und Naturwissenschaften ausfallen. Dieses Bestreben könnte interessante Impulse und Erweiterungen durch die deutsche kulturtechnisch orientierte Medienwissenschaft erfahren, die nach wie vor in Frankreich kaum rezipiert wird. Besonders fruchtbar könnte dieser Dialog hinsichtlich der präzisen begrifflichen Klärung des prinzipiellen Verhältnisses zwischen Apparaten wie dem Teleskop oder dem Mikroskop und mathematischen Operatoren auf der einen und fiktiven Konstruktionen auf der anderen Seite sein.

Joseph Baillio und Xavier Salmon (Hg.) *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*

Marlen Schneider



Ausst.-Kat., Paris: Éditions
RMN, 2015, 383 Seiten

Von September 2015 bis Januar 2016 zeigte das Pariser Grand Palais eine umfassende Retrospektive einer der erfolgreichsten französischen Porträtistinnen des 18. Jahrhunderts. Dass es sich bei dieser Präsentation des Œuvres von Élisabeth Louise Vigée Le Brun um die erste große Einzelausstellung der Künstlerin in ihrem Heimatland handelt, überrascht und macht zugleich das Verdienst der Kuratoren Joseph Baillio und Xavier Salmon deutlich, diesem Desiderat nun endlich mit einem rund 150 Werke präsentierenden Überblick zu begegnen. Bekannte Hauptwerke, aber auch bislang unveröffentlichte Ölgemälde, Pastelle und Zeichnungen aus musealen und privaten Sammlungen wurden für die Pariser Schau zusammengetragen, die im Anschluss im New Yorker Metropolitan Museum und in der National Gallery of Canada in Ottawa zu sehen war. Ein von den Organisatoren vorgelegter Katalog begleitete die Ausstellung und gibt Einblick in die methodischen Herangehensweisen und die Fragestellung der Initiatoren.

In seiner biografischen Einführung betont Baillio sogleich, die Zielsetzung von Ausstellung und Katalog sei, »das Bild einer bemerkenswert begabten Frau nachzuzeichnen, die ein Kind ihrer Zeit war – eine von Ereignissen gezeichnete Zeit, die die Geschichte Europas während eines halben Jahrhunderts lang erschütterten« (S. 13).¹ Dementsprechend werden Besucher und Leser in chronologischer Abfolge an historisch bedingte Problemfelder herangeführt, die für Vigée Le Brun künstlerische Entwicklung ausschlaggebend waren: Ihre Selbstdarstellung in Wort und Bild wird ebenso thematisiert wie der Status und die Konkurrenzsituation der Künstlerinnen untereinander im Paris der 1780er Jahre, die Porträtaufträge für die königliche Familie und insbesondere Marie Antoinette, Vigée Le Brun's Aufenthalte an verschiedenen europäischen Höfen im Zuge der langjährigen Emigration ab 1789 oder ihre Arbeit in den späten Jahren nach ihrer Rückkehr nach Frankreich. Die Fülle und die materielle wie ikonografische Vielseitigkeit der Exponate, die dank einiger Beispiele von Konkurrenten, Vorbildern und Weggefährten der Künstlerin interessante Vergleiche ermöglichen, ebnen den Weg zu einem umfassenden und differenzierten Einblick in das Schaffen der Malerin.

Wer von den Autoren des Bandes eine kontextualisierende Analyse von Leben und Werk Vigée Le Brun erwartet, wird allerdings enttäuscht. Statt eine kritische

und vergleichende Einordnung ihres Œuvres in die künstlerischen, institutionellen, sozialen und kulturellen Rahmenbedingungen zwischen dem ausgehenden *Ancien Régime* und dem nachrevolutionären Frankreich zu leisten, fokussieren die meisten der einführenden Aufsätze und Bildkommentare auf werkimmanente Entwicklungen und biografische Zusammenhänge, die sich fast ausnahmslos auf die von der Künstlerin selbst verfassten und vor kurzem neu herausgegebenen *Souvenirs* stützen.² So kommt es denn auch zu der etwas verwunderlichen Stilisierung Vigée Le Bruns zu einer »self-made woman« (S. 27) und Autodidaktin (S. 15). Indem Baillio diese Rollenbilder bemüht, folgt er einer in den *Souvenirs* praktizierten Strategie und blendet zugleich zahlreiche Einflüsse und Anregungen durch andere zeitgenössische Maler aus. Doch handelt es sich gerade bei der Beobachtungs- und Auffassungsgabe der Porträtistin, die nicht nur für künstlerische, sondern auch soziale Tendenzen ein feines Gespür hatte, um die Grundlage ihres Erfolgs. Zwar wird auf die legendäre *soirée grecque* im Hôtel Le Brun und auf das grundlegende gesellschaftliche Geschick der Salonnière verwiesen, ohne jedoch näher auf die Bedeutung von Netzwerken und von *sociabilité* für die Karriere der Künstlerin einzugehen. Auch in den folgenden Beiträgen werden wichtige Punkte berührt, aber nicht weiter ausgeführt. Bedauerlich ist es beispielsweise, dass mit Pascale Gorguet-Ballesteros zwar eine Spezialistin für die Kostümgeschichte des 18. Jahrhunderts für den Katalog gewonnen werden konnte, ihr Beitrag zur Kleiderfrage in den Bildnissen Vigée Le Bruns aber auf einer rein deskriptiven Ebene verbleibt. Aufschlussreich wäre es indes zu erfahren, inwiefern die Auswahl und Zusammenstellung von Kostümen Rückschlüsse auf soziale Codes, auf das Zusammenwirken von Porträtistin und Modell während des Arbeitsprozesses oder auf künstlerische Vorbilder ermöglicht.

Anregend ist hingegen der Essay von Stéphane Guégan, der an aktuelle Forschungsfragen anknüpft und anhand konziser Bildbeschreibungen die Frage von Weiblichkeit und Erotik im Werk der Künstlerin in den Blick nimmt. Als erster Autor des Bandes arbeitet er den Bezug Vigée Le Bruns zu zeitgenössischen Debatten heraus. In ihren ausgesprochen sinnlichen Werken offenbart sich, so Guégan, die Ambiguität des moralisch-sittlichen Diskurses vieler *philosophes*, die auch schon Jean-Baptiste Greuze zur Grundlage von Publikumserfolgen zu machen wusste: »Amors Maßlosigkeit begeistert und beunruhigt das Zeitalter der Aufklärung« (S. 62).³ Die hier anklingende Analyse von Vigée Le Bruns Vermarktungsstrategien findet eine – wenngleich nur knappe – Fortführung in Paul Langs Beitrag. Er zeichnet die Austauschprozesse der Französin mit anderen europäischen Künstlern und Auftraggebern nach, die sich insbesondere in Folge ihrer Emigration im Jahr 1789 ergaben. Unter Rückgriff auf die grundlegende Studie von Gerrit Walczak geht Lang auf die variierenden Bedürfnisse und Geschmacksformen der jeweiligen Höfe und Kundenkreise ein, mit denen die Künstlerin in Rom, Wien, Sankt Petersburg, Moskau, Berlin und Dresden konfrontiert war und denen sie sich anzupassen verstand.⁴

Erstaunlicherweise wird die Tatsache, dass es sich bei Vigée Le Brun um eine überaus erfolgreiche Porträtistin handelt, die zumindest vor ihrer Rückkehr nach Frankreich den Großteil ihrer männlichen und weiblichen Konkurrenten in den

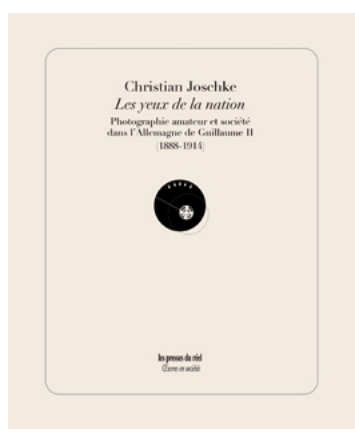
Schatten stellte, kaum für die Darstellung der Künstlerin nutzbar gemacht. So ist es für die künstlerisch- und gattungsgeschichtliche Analyse ihres Werks durchaus aufschlussreich, dass sich Vigée Le Brun trotz ihrer Ambitionen, als Historienmalerin anerkannt zu werden, in der Porträtmalerei durchsetzte, also in einem der Fächer, in denen Frauen im Pariser Kunstsystem aktiv sein konnten. Auch wäre eine kultur- und sozialgeschichtliche Auffassung der Gattung Porträt ein dankbarer Ausgangspunkt für die Erforschung der Marktstrategien und Netzwerke der Künstlerin gewesen. Natürlich mindert das die enorme Leistung der Kuratoren keineswegs, mit ihrer wichtigen, schon lange überfälligen Schau das Werk Vigée Le Bruns in bis dato ungekanntem Umfang präsentiert und in dem reich bebilderten Katalog auch langfristig zugänglich gemacht zu haben. Für die weitere wissenschaftliche Beschäftigung mit dieser zentralen Figur der vor- und nachrevolutionären Kunstwelt stellt der Band eine wertvolle, materialreiche Grundlage dar und eröffnet Räume für neue und noch unbeantwortete Fragen.

- 1 Übersetzung Marlen Schneider.
- 2 Siehe Geneviève Haroche-Bouzinac (Hg.), *Élisabeth Louise Vigée Le Brun. Souvenirs: 1755–1842*, Paris: Honoré Champion, 2008.
- 3 Übers. M. S.
- 4 Vgl. Gerrit Walczak, *Elisabeth Vigée-Lebrun. Eine Künstlerin in der Emigration, 1789–1802*, München: Deutscher Kunstverlag 2004.

Christian Joschke

Les yeux de la nation. Photographie amateur et société dans l'Allemagne de Guillaume II (1888-1914)

Bettina Brandt



Dijon: Les presses du réel, 2013,
435 Seiten

Als »imaginierte Gemeinschaft« ist die Nation auf Bilder angewiesen.¹ Dem 19. Jahrhundert mangelte es nicht an Allegorien, Historiengemälden, Bühnenszenierungen und Denkmälern, die der abstrakten und umkämpften Kollektividee einen sichtbaren Körper verleihen sollten. Vom Aufruf an die deutschen Maler im Jahre 1814, sie sollten sich darauf besinnen, dass sie »dem Zeitalter und dem Herzen der Nation« angehörten, bis zum kulturkritischen Feldzug gegen industrielle Massenware und wilhelminischen Kulissenkitsch sieben Jahrzehnte später zog sich der Ruf nach einer ›deutschen‹ Kunst durch das Jahrhundert.² Während dieser Diskurs auf einem humanistischen Bildungsbegriff beruhte, kam mit der Fotografie ein Medium auf, das Bilder durch eine optische Apparatur und chemische Prozesse erzeugte. War sie Kunst, Industrieware oder wissenschaftliches Instrumentarium? Auf jeden Fall erlaubte sie es, der Nation nicht nur Bilder vor Augen zu stellen, sondern die Nation an der Produktion von Bildern zu beteiligen. Hier setzt Christian Joschke mit seiner Studie über die Amateurfotografie im wilhelminischen Deutschland an, mit der er 2005 an der EHESS promoviert wurde. An der Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft und populären Bildpraktiken angesiedelt, war die Amateurfotografie ein »hybrides« Phänomen, das, so Joschke, bislang nur in den genannten Teilaspekten, nicht aber als komplexer Zusammenhang mit einer eigenen historischen Dynamik erforscht worden ist (S. 7, S. 11, S. 18–20). Ingenieure, Lehrer, Wissenschaftler, Kaufleute und städtische Honoratioren verbanden sich zwischen den 1880er und den 1910er Jahren zu einem Netzwerk, das die Fotografie erstmals weitreichend verbreitete. Welches gesellschaftliche und politische Potenzial besaß diese neue Öffentlichkeit, und welche Möglichkeiten eröffneten sich mit fotografischen Bildern – so fragt Joschke – in einer Zeit, die nach den Ergebnissen der historischen Bürger-tumsforschung von einer Krise des liberalen Bürgertums gekennzeichnet war? Wie passte das heterogene Phänomen zu der zeitgenössischen Wahrnehmung eines Ver-lustes gesellschaftlicher Einheit, die sich zwischen der autokratischen Regierung

Wilhelms II., einer tonangebenden adelig-militärischen Kaste, dem Emanzipationsdruck der Sozialdemokratie und einer zweiten, wissenschaftsbasierten Industrialisierung aufzulösen drohte (S. 10–11, S. 20–22)? Mit dem integrativen Programm einer ›nationalen Erneuerung‹ auf der Basis einer deutschen Kunst und Kultur suchte das Bildungsbürgertum der gesellschaftlichen Fragmentierung entgegenzuwirken. Der Diskurs beförderte einen integralen, völkischen Nationalismus, doch waren in ihm auch Stimmen zu finden, die in liberal-emanzipatorischen Traditionen standen, wie Wolfgang Hardtwig am Beispiel des Werkbundes gezeigt hat.³ Dieser differenzierenden Sichtweise auf Kultur und Politik der Post-Bismarck-Ära fügt Joschke mit seiner Studie eine neue Dimension hinzu, indem er die Amateurfotografie dezidiert als ein Laboratorium für eine neue visuelle Kultur (« laboratoire d'une nouvelle culture visuelle », S. 7) begreift, das sich über ein liberales Ethos legitimierte. Gerade die Hybridität der Amateurfotografie, so die These, ermöglichte es, eine partizipative, dem horizontalen Austausch verpflichtete kollektive Kultur des Blicks und der Visualität zu entwickeln, die eine vielstimmige Öffentlichkeit der Nation zusammenbinden und Technik, Wissenschaft und Ästhetik versöhnen sollte. Nicht Sprache, sondern eine neue, demokratische Bildkultur sollte die Nation einen (S. 10–11; S. 353).

In einem einleitenden Forschungsüberblick zur Fotografiegeschichte legt Joschke überzeugend dar, dass sich die Amateurfotografie in getrennten disziplinären Rahmungen der Kunst-, Wissenschafts- und Kulturgeschichte kaum adäquat beschreiben lässt (S. 7–8, S. 11–20). Mit einem interdisziplinären Ansatz, der die Bildung eines neuen Sozialraumes anhand der Vernetzung von Akteuren, ihrer kulturellen Praktiken und Legitimationsinteressen untersucht, orientiert sich Joschke begrifflich und methodisch an Pierre Bourdieus Habitustheorie. Auch die Freilegung ikonografischer Traditionen integriert er in seine Analyse des symbolischen Kapitals der Fotografie (S. 19–20, S. 24–26). Entsprechend breit ist die Quellengrundlage der Arbeit: Sie umfasst Fotozeitschriften, Handbücher und Ausstellungskataloge sowie Fotosammlungen und Nachlässe von Amateuren und zahlreichen fotografischen und gelehrten Gesellschaften in Museen und Archiven Bremens, Hamburgs, Berlins und Dresdens (S. 355–373).

Die beeindruckend dichte und detailreiche Studie besteht aus drei Teilen, die für die drei Jahrzehnte des Untersuchungszeitraumes jeweils eine andere soziale Logik des Einsatzes der Amateurfotografie beleuchten. Im ersten Teil (S. 27–119) verbindet Joschke die Entstehung des Netzwerks mit dem Aufstieg eines neuen, technisch-naturwissenschaftlich ausgebildeten Bürgertums (› bourgeoisie des ›réalités‹«, S. 111). Im Lichte des klassischen bürgerlichen Bildungsbegriffs zweitrangig, verschaffte sich diese Gruppe soziale Legitimität durch das kulturelle Kapital, das der Status des Amateurs bereithielt. Indem Fotopraktiker unterschiedlicher Berufe und Positionen in Fotoclubs und Zeitschriften auf Augenhöhe diskutierten, an wissenschaftlich-technischen Innovationen partizipierten und ästhetische Urteilkriterien entwickelten, indem sie Kontakte zu renommierten Wissenschafts- und Kunstinstitutionen nutzten und mit Ausstellungen einen breiten Raum der Ideen-

zirkulation herstellten, rückten sie in die Tradition einer liberal-demokratischen bürgerlichen Öffentlichkeit ein, deren Niedergang gerade beklagt wurde (S. 65–134). Noch 1898 machte Alfred Lichtwark in seinem Buch über die Porträtkunst in Hamburg das neue Bürgertum ohne Traditionen, aber auch die professionelle Atelierfotografie für den Bedeutungsverlust der Porträtmalerei und ihrer geschmacks- und gemeinschaftsbildenden Funktionen verantwortlich (S. 44–47).⁴ Selbstbewusst setzte die Hamburger Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie dagegen – mit einer Fotografie. Keiner der 78 Abbildungen schenkt Joschke so viel Aufmerksamkeit wie dem von den Hofmeister-Brüdern 1899 angefertigten Gruppenporträt des kollektiven Leitungsgremiums der Gesellschaft, das Ernst Juhl, Eduard Arning und Walter von Ohlendorff zeigt, wie sie über dem aufgeschlagenen Buch Lichtwarks diskutieren und vergleichend einen Fotoabzug darüber halten. In einer minutiösen Auseinandersetzung mit der Darstellung, ihren Vorstudien und der Ikonografie des Gruppenporträts in der Malerei zeigt Joschke, dass es sich um ein »visuelles Manifest« handelte: Das Porträt vollzog genau das, was Lichtwark als im Verlust begriffen beschrieb, und es stellte die Fotografie über die Malerei (S. 29–63).

Der zweite Teil (S. 139–249) thematisiert die liberalen Eliten in Hamburg und Berlin, die die soziale Integrationskraft der Amateurfotografie erkannten und für das kulturpolitische Projekt einer visuellen Erziehung der Nation nutzten. In Hamburg organisierten Lichtwark und Juhl 1893 in der Kunsthalle eine Amateurausstellung, die Lichtwarks volkspädagogisches Konzept einer ästhetischen Bildung im Medium Fotografie und einer partizipativen Bürgerkultur umsetzte (S. 139–184). In Berlin wiederum, wo die Amateurfotografie eng mit dem Wissenschaftsmilieu verbunden war, drückte sich mit der 1896 im Reichstag gezeigten internationalen Fotografie-Ausstellung der politische Konflikt zwischen liberalem Bürgertum und kaiserlicher Autorität aus: Hier setzten die Ausstellungsmacher gegen die kaiserliche Bildpropaganda auf die Bildung eines ästhetisch wie wissenschaftlich aufgeklärten gemeinsamen Blicks. Beide, Kunst und Wissenschaft, einte das Interesse an der Reflexion des fotografischen Bildes als einem Wissensproduzenten und -vermittler (S. 184–249).

Teil drei (S. 253–349) beschreibt die dokumentarische Wende (»Le tournant documentaire«, S. 276) der Amateurfotografie ab 1900 anhand der individuellen Fotopraxis des Bremer Lehrers Hermann Kippenberg und der Dresdener Fotoausstellung im Jahre 1909. Sie gab dem liberalen Projekt einer im Blick geeinten Kultur mit der Ausrichtung auf die regionale ›Heimat‹ einen neuen inhaltlichen Auftrag. Das Interesse an der Volkskultur schlug sich in der Zusammenarbeit der Amateurfotografen mit der Heimatbewegung sowie mit lokalen Geschichts- und Volkskundevereinen nieder, die Amateure wie Kippenberg zur Dokumentation des Erbes von ›Land und Leuten‹ motivierten. Umgekehrt verdankte sich die wissenschaftliche Institutionalisierung der Volkskunde der Vermittlung durch die Fotografie (S. 323). Nun ging es um einen identitären Diskurs in Form der visuell-dokumentarischen Inbesitznahme des Landes (S. 317), bei der die Wertschätzung der künstlerischen Praxis hinter die Ästhetisierung des (das ›Volk‹ verkörpernden) Objekts zurücktrat (S. 339). Mit dieser Wende erweiterte die Amateurfotografie ihre soziale Basis um das lokale

Kleinbürgertum, doch tauschte sie auch ihren urbanen und liberalen Charakter gegen eine nationale Ästhetik des Volkstümlichen ein. Sie begab sich in das Fahrwasser des völkischen Nationalismus und arbeitete zuletzt an der Auflösung jener Werte mit, denen sie ihren Aufstieg verdankte (S. 352–353).

In seiner Studie beleuchtet Joschke ein komplexes ästhetisch-politisches Kräftefeld und dessen Wandel höchst informationsreich und argumentationsstark, streckenweise aber auch etwas redundant. Die Frage nach der Eigenwilligkeit der Bilder findet keinen Platz, vielmehr zeigt die Arbeit Wege zu einer neuen Sozialgeschichte der Bilder auf. Angesichts der Betonung liberaler Kontinuitätslinien bleibt die Auseinandersetzung mit der Aushöhlung dieser Werte jedoch blass; fragen ließe sich z. B. nach dem Verhältnis zu ähnlichen Bewegungen wie dem »photographic survey movement« in England.⁵ Der Einfluss der Kolonialfotografie auf die Amateure wird nur angedeutet, und auch über die Linien zu den Fotoamateuren im Ersten Weltkrieg und zur Sozialfotografie wüsste man gerne mehr.⁶ Und nicht zuletzt scheinen auch die Amateurfotografinnen noch entdeckt werden zu müssen. Dass solche Fragen auftauchen, gehört jedoch zum Verdienst dieser anregenden Studie, die einen umfassenden Einblick in die Politik der Bilder um 1900 gewährt.

- 1 Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, revised edition London/New York: Verso, 1991. In dieser Fassung thematisiert Anderson nicht nur die Sprache als Vehikel der Nationalisierung, sondern auch visuelle Medien nationalstaatlicher Durchdringung, die Karte und das Museum; Frank Becker, *Bilder von Krieg und Nation. Die Einigungskriege in der bürgerlichen Öffentlichkeit Deutschlands 1864–1913*, München: Oldenbourg, 2001; Monika Flacke (Hg.), *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*, München: Koehler & Armelang, 1998.
- 2 Friederich, Mahler-Aufgabe, in: *Morgenblatt für gebildete Stände* 8, 1814, Nr. 176, S. 703; Hans Belting, *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, Köln: DuMont 1999.
- 3 Wolfgang Hardtwig, »Nationale und kulturelle Identität im Kaiserreich und der umkämpfte Weg in die Moderne. Der Deutsche Werkbund«, in: Helmut Berding (Hg.), *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität*, 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, S. 507–540.
- 4 Alfred Lichtwark, *Das Bildnis in Hamburg*, Hamburg: Der Kunstverein zu Hamburg, 1898.
- 5 Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian. Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885–1918*, Durham NC: Duke University Press, 2012.
- 6 Z. B. Jens Jäger, »Bilder aus Afrika vor 1918. Zur visuellen Konstruktion Afrikas im europäischen Kolonialismus«, in: Gerhard Paul (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 134–148; Anton Holzer (Hg.), *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*, Marburg: Jonas Verlag, 2003.

Jean-Louis Georget, Hélène Ivanoff et Richard Kuba (eds.) *Kulturkreise: Leo Frobenius und seine Zeit / Cercles culturels : Leo Frobenius et son temps*

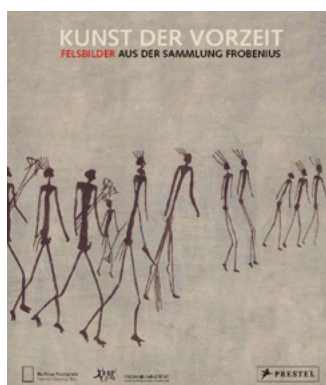
Karl-Heinz Kohl, Richard Kuba et Hélène Ivanoff (eds.)
Kunst der Vorzeit: Felsbilder aus der Sammlung Frobenius

Karl-Heinz Kohl, Richard Kuba, Hélène Ivanoff et Benedikt Burkhard (eds.)
Kunst der Vorzeit: Texte zu den Felsbildern der Sammlung Frobenius

Thomas Reinhardt



Berlin : Reimer Verlag,
2016, 390 pages



Cat. exp., Munich : Prestel, 2016,
272 pages



Francfort-sur-le-Main : Frobenius
Institut 2016, 120 pages

Les théories ont leur temps. Et les auteurs ont eux aussi le leur. Ils naissent, ils fleurissent, et puis se fanent. Arrive le jour où on ne les lit plus. Leurs livres dorment alors dans les bibliothèques, et il ne reste que des spécialistes occasionnels pour souffler la poussière de leurs pages. Tel semblait bien être le destin de l'ethnologue et africaniste

allemand Leo Frobenius (1873-1938). Son œuvre, si vaste, fut vouée à l'oubli par ses successeurs. Soixante ans après sa mort prématurée, on ne se souvenait guère de lui que comme un original baroque.

Les anecdotes sur ses excentricités sont légion. Jusqu'aux années 1980 et 1990, les étudiants de l'institut d'ethnologie de Francfort se racontaient encore celle de son retour d'Afrique, selon laquelle Frobenius aurait stoppé l'expédition en forêt municipale de Francfort pour éclabousser les voitures de boue et de sable. Ce lieu abrite d'ailleurs aujourd'hui une institution qui porte le nom de son fondateur, le Frobenius Institut. On rapporte aussi qu'il était un individu moteur, particulièrement doué, passé maître dans l'art de l'autopromotion. Têtu, créateur, capricieux, romantique, naïf, dilettante... Tous regardaient d'un air amusé les photographies où il avait l'air d'un clown égaré dans le désert.

Les protagonistes de la Négritude et de l'Afrocentrisme l'avaient érigé au rang de précurseur visionnaire et le considéraient comme un informateur scrupuleux : mais n'y avait-il pas là toutefois un malentendu curieux ? S'il est indéniable que l'œuvre de Frobenius contienne des passages propres à « redonner à l'histoire africaine la dignité que le colonialisme lui a ravie », comme semble l'en avoir crédité Léopold Sédar Senghor dès les années 1930,¹ on y trouve tout autant des passages qui vont dans le sens strictement opposé.

Il aurait pourtant suffi de bien chercher pour prendre la défense de Frobenius, mais c'était une entreprise dont personne ne voyait la nécessité. Car que peut-on raisonnablement attendre d'un chercheur qui apporte sur le terrain aussi bien des caméras que des fusils, et n'hésite pas à employer les seconds autant que les premières ? Qu'attendre d'un homme qui entretenait des liens d'amitié avec l'empereur allemand déchu et qui avait accepté volontiers la promotion financière de ses expéditions par le régime nazi ? Ou d'un théoricien, qui, d'un trait de plume, faisait du Rhin non seulement la frontière entre France et Allemagne, mais encore entre culture hamitique (rive gauche) et éthiopique (rive droite) ?

Non, il semblait parfaitement raisonnable d'avoir oublié Frobenius. Et pourtant, la réception de cet auteur a récemment bien changé. Depuis dix ou quinze ans, les représentants de différentes disciplines ont en effet commencé à redécouvrir Frobenius.² Plus remarquable encore, ils ne le lisent pas uniquement par intérêt historique, mais se lancent dans une réévaluation critique de son approche scientifique. Malgré ses partis pris racistes, ses spéculations intenablement exagérées, ses exagérations dommageables, ils repèrent dans son œuvre des éléments dotés d'une valeur épistémologique durable, éclipsant la personnalité excentrique de son auteur.

Les motifs de ce regain d'intérêt sont multiples. On peut en premier lieu penser que l'approche morphologique, porteuse d'une idée unificatrice, permet à de multiples champs disciplinaires d'interagir. Cette approche serait donc perçue comme un terrain fertile permettant de sortir des sentiers battus et d'expérimenter au travers de formes et de méthodes transdisciplinaires. En second lieu, on peut penser que, par contraste avec la digitalisation croissante du savoir par le procédé de constitution de *big data*, « l'expressionnisme scientifique »³ de Frobenius semble offrir un espace refuge, puisque

l'homme y demeure l'agent principal (et indispensable). Être ému : voilà bien un privilège de l'humain. Ériger la méditation empathique comme méthode correspondrait à l'affirmation d'un humanisme à renouveler.

L'année 2016 a vu la publication de trois livres remarquables, sondant chacun à leur manière l'actualisation possible des idées frobeniennes : *Kulturkreise : Leo Frobenius und seine Zeit / Cercles culturels : Leo Frobenius et son temps* (ouvrage bilingue), *Kunst der Vorzeit : Felsbilder aus der Sammlung Frobenius (Art premier : Pétroglyphes de la collection Frobenius)* et *Kunst der Vorzeit : Texte zu den Felsbildern der Sammlung Frobenius (Art premier : Textes dédiés aux pétroglyphes de la collection Frobenius)*. Ces deux derniers ouvrages viennent de paraître à l'occasion de l'exposition des images rupestres de la collection Frobenius au Gropiusbau à Berlin. Le recueil *Kulturkreise* doit sa publication à deux colloques organisés en 2014 sur l'histoire de l'ethnologie, à l'université Goethe de Francfort et à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Ces colloques considéraient l'œuvre de Frobenius sous l'angle d'une « histoire croisée de la constitution et de l'appropriation d'un savoir ethnologique en France et en Allemagne ».

Il n'est pas étonnant que l'Institut Frobenius de Francfort se soit vu réserver le rôle d'étincelle de cette réanimation. Au vu de la frontière tracée par Frobenius entre espace culturel « hamitique » et « éthiopique » le long du Rhin, toutefois, la coopération franco-allemande qui se reflète au sein de ces trois livres est une surprise agréable. Dans les deux volumes consacrés à l'art rupestre, cette coopération est manifeste dans le choix des contributeurs et des sujets. Dans *Kulturkreise*, elle se reflète dans le choix du bilinguisme. Le volume nous sort de manière profitable de la monotonie anglophone, dominant une grande partie du discours anthropologique au cours de ces dernières années.

Les trois livres sont portés par le même duo remarquable que forment Richard Kuba et Hélène Ivanoff, collaborant avec différents collègues pour les trois projets : Jean-Louis Georget, à l'époque chercheur chargé des études modernes et contemporaines à l'IFRA (Institut Franco-Allemand de sciences historiques et sociales), Karl-Heinz Kohl, directeur de l'Institut Frobenius, et Benedikt Burkhard, commissaire indépendant de Francfort. Les trois ouvrages ont en commun de dépasser la seule analyse historique, montrant l'actualité étonnante des recherches de Frobenius et de ses considérations théoriques et méthodologiques pour les débats actuels sur l'art, sur la culture, et sur l'Autre et ses représentations.

Les pétroglyphes de la collection Frobenius ont été présentés avec grand succès pendant la première moitié du siècle dernier à Paris et à New York. Curieusement – comme on l'apprend à la lecture des deux volumes – ces expositions s'inscrivirent dans les modalités d'une exposition d'art moderne. En anticipant sur l'approche programmatique d'un universalisme pluraliste, mis en pratique par exemple au Musée du Quai Branly soixante-dix ans plus tard, les « copies originales » – si vous me permettez l'oxymore – ont été présentées comme œuvres d'art à part entière. Le catalogue abondamment illustré (*Kunst der Vorzeit*) reconstitue l'histoire de ces expositions et explicite l'impact de l'art premier sur l'art moderne européen du vingtième siècle. En plus d'un regard rétrospectif et contextualisant, on y trouve le témoignage contemporain

de Georges Bataille qui avait visité l'exposition à la salle Pleyel à Paris. Les dessinatrices qui ont accompagné Frobenius lors de ses expéditions en Afrique racontent elles aussi les conditions complexes et difficiles dans lesquelles elles ont produit les peintures.

Pour l'exposition, et bien qu'il soit un photographe enthousiaste et zélé, Frobenius a paradoxalement toujours insisté pour que les pétroglyphes soient copiés par des artistes. « Il en a quelque chose de douloureux pour moi », écrit-il dans l'introduction à *L'art rupestre de Fezzan*, « à admettre que la stérile foi en la véracité absolue des photographies exactes fait oublier à de nombreuses personnes qu'un dessin, ayant été créé vivant, dans un grand nombre de cas, offre un résultat plus essentiel qu'une photographie mécanique » (cité dans *Kunst der Vorzeit*, p. 58). L'objectif déclaré du travail du copiste était donc de traduire la spiritualité de l'art rupestre et de la transposer à la copie (*ibid.*, p. 78). En conséquence, les copies ne devaient pas se contenter d'être des reproductions de la nature en tant que telle, mais des « expressions d'idées » (*ibid.*, p. 103). Il en a résulté des « copies originales » qui, tout en aspirant à une reproduction fidèle, ne peuvent ni ne veulent faire oublier l'écriture individuelle de l'artiste copiste.

Au lecteur d'aujourd'hui se posent ici des problèmes épistémologiques cruciaux. Et, face à l'iconorrhée digitale de notre ère, d'une actualité insistante, on peut se poser les questions suivantes : quelle est la relation entre une image et la réalité ? Entre une image originale (Urbild) et sa copie ? Est-ce qu'une approche anonyme, faisant abstraction du sujet observateur, est adéquate à rendre compte d'une manifestation ancienne mais somme toute artistique ? En réduisant les pétroglyphes à leur tracé, n'oublie-t-on pas qu'ils appartiennent à un tout supérieur à la somme de ses parties ? Finalement, ces questions nous renvoient à celle de la définition même de l'original.

Si les contributions à *Kunst der Vorzeit*, particulièrement le chapitre sur les possibilités du traitement numérique des images, laissent planer le doute quant à la supériorité des techniques digitales sur une approche sensible, les reproductions magnifiques du catalogue apportent toutefois exactement ce que Frobenius aurait certainement souhaité pour présenter les images de sa collection d'art rupestre : le lecteur (respectivement : le véritable contemplateur !), ne peut qu'en être lui-même « ému ».

Le recueil *Kulturkreise / Cercles culturels* poursuit des objectifs tout différents. Le tome est structuré en quatre chapitres groupant différents aspects : histoire de la discipline et des idées ; expériences de terrain ; art et ethnologie ; construction d'un discours sur l'Afrique. La liste des auteurs reflète bien la connectivité multidisciplinaire du projet de Frobenius : on y trouve des ethnologues et des historiens, bien sûr, mais aussi des historiens d'art, des sociologues, des germanistes, des romanistes et des archéologues. Le titre du recueil repose évidemment sur un jeu de mots. « Cercles culturels » était un concept théorique central dans l'œuvre de jeunesse de Frobenius. En bref, l'approche consistait à essayer de reconstruire l'histoire des peuples et des cultures dits « sans histoire » par l'identification de trajets de diffusion des objets matériels. Frobenius lui-même a toutefois abandonné cette théorie dès les années 1920 en faveur d'une morphologie culturelle plus holistique et plus organique. Conséquemment, le recueil ne s'occupe pas des cercles culturels *stricto sensu* : les cercles abordés sont d'abord ceux qui se laissent modeler *autour* de Frobenius. On peut les imaginer comme les vagues

circulaires que produirait un caillou jeté dans l'eau. Cette partie du livre couvre par conséquent des études portant sur l'histoire de l'impact de Frobenius sur ses contemporains et leurs successeurs, et cela dans des champs différents. Ses idées sur l'art et la culture, sur l'Afrique et sur l'histoire ont affecté des artistes (Willi Baumeister), des historiens d'art (Carl Einstein, Eckart von Sydow, Aby Warburg), des philosophes (José Ortega y Gasset, W. E. B. du Bois) et des historiens (Cheikh Anta Diop). Tous les auteurs évoqués n'étaient pas favorables aux idées de l'ethnologue allemand. Aby Warburg le baptisait de « bulldozer tonitruant » (« *klappernden Großbetriebler* », *Kulturkreise*, p. 67), et Ortega l'accusait d'avoir « perdu la logique de ses propres idées » (*ibid.*, p. 108). Mais, désaccord mis à part, Frobenius a sans doute laissé des traces profondes sur la carte intellectuelle du vingtième siècle. Par ailleurs, l'expression « cercles culturels » désigne ceux dans lesquels Frobenius évoluait pour son travail : soutiens, adversaires, admirateurs et collègues. Les chapitres dédiés à ce sujet ne prennent pas Frobenius comme le *centre* d'un cercle intellectuel ou l'initiateur des discours. Ils l'introduisent plutôt dans le contexte de divers débats politiques et scientifiques : colonialisme et panafricanisme, questions liées à la représentation ethnographique en texte et en film, ou encore à la religion. Ici, nous rencontrons un Frobenius qui est le fruit de son époque, même si, de temps en temps, il se laisse guider par son intuition et ouvre des portes imprévues et surprenantes.

En raison de sa nature interdisciplinaire, le recueil est très hétérogène. D'un côté, c'est certainement son point fort : l'œuvre de Frobenius se trouve explorée selon des contextes divers et le lecteur obtient une vue d'ensemble de la connectivité multiple des idées morphologiques et organicistes. De l'autre, les auteurs n'ont pas tous pris en considération l'hétérogénéité de leur lectorat. Peut-être est-ce inévitable pour un volume transgressant les frontières disciplinaires, mais certains des textes semblent attendre des lecteurs qu'ils soient déjà des experts avérés dans leur champ spécialisé. Heureusement, seul un petit nombre de textes témoigne d'une tendance à ce type de « discours pour initié ». En somme, le volume facilite malgré tout l'accès à l'œuvre frobenienne et permet de constater l'amplitude et l'actualité de ses idées. Le critique ne peut guère faire mieux, pour conclure, que d'évoquer le sage commentaire d'Odile Tobner, qui constatait il y a quelque temps de manière laconique : « On trouve chez Frobenius le meilleur et le pire » (citée dans *Kulturkreise*, p. 345). Il nous reste à en découvrir le meilleur ! Pour ce faire, *Kulturkreise* offre un aperçu profitable.

- 1 Cf. Hans-Jürgen Heinrichs, « Senghor/Frobenius : une parenté spirituelle », dans UNESCO (dir.), *Présence Senghor : 90 écrits en hommage aux 90 ans du poète-président*, Paris : Profiles éditions UNESCO, 1997, p. 184-186, ici p. 185.
- 2 Hans-Jürgen Heinrichs, *Die fremde Welt, das bin ich : Leo Frobenius : Ethnologe, Forschungsreisender, Abenteurer*, Wuppertal : Peter Hammer Verlag, 1998 ; Bernhard Streck, *Leo Frobenius : Afrikaforscher, Ethnologe, Abenteurer*, Francfort-sur-le-Main : Societätsverlag 2014 ; Maurice Nguepe, *Leo Frobenius als Kunst- und Literaturvermittler*, Berlin : Dissertationsverlag, 2006 ; Bernhard Streck, « Leo Frobenius oder die Begeisterung in der deutschen Völkerkunde », *Paideuma : Mitteilungen zur Kulturkunde*, 45, 1999, p. 31-43 ; Bernhard Streck, « Vom Grund der Ethnologie als Übersetzungswissenschaft. Frobenius-Vorlesung 2003 », *Paideuma : Mitteilungen zur Kulturkunde*, n° 50, 2004, p. 39-58 ; László Vajda, « Leo Frobenius heute », dans Xaver Götzfried, Thomas O. Höllmann et Claudius Müller (dir.), *Ethnologica*, Wiesbaden : Harrassowitz, 1999, p. 227-240 ; Clemens Zobel, « Essentialismus culturaliste et humaniste chez Leo Frobenius et Maurice Delafosse », dans Jean-Loup Amselle et Emmanuelle Sibeud (dir.), *Maurice Delafosse*, Paris : Maison neuve et Larose, 1999, p. 137-143.
- 3 Richard Kuba, « Aus Wüsten und Höhlen in die Metropolen: Die Felsbildexpeditionen von Leo Frobenius », dans Karl-Heinz Kohl, Richard Kuba et Hélène Ivanoff (dir.), *Kunst der Vorzeit*, Francfort-sur-le-Main : Frobenius Institut 2016, p. 54-69, ici p. 58.

Clément Dessy

Les écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture

Boris Roman Gibhardt



Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2015, 282 Seiten

Clément Dessys Buch widmet sich den literarisch-künstlerischen Wechselwirkungen der Künstlergruppe der Nabis, die sich mit dem Ausklang des Symbolismus im Umfeld Paul Gauguins, Émile Bernards und der Schule von Pont-Aven formierte. Die Nabis, so Dessys zunächst naheliegende Fragestellung, prägten die Schriftsteller in ihrem künstlerischen Umfeld und erhielten ihrerseits von diesen Literaten wichtige Impulse. Ausgehend von markanten Ereignissen der Literatur- und Kunstgeschichte wie Jean Moréas *Symbolistischem Manifest* im *Figaro* von 1886 verfolgt Dessy die Verflechtungen von Literatur und bildender Kunst zunächst anhand mehr oder weniger klassischer Bereiche der Text-Bild-Beziehungen: Das Echo der Nabis in der Presse, Künstler-Netzwerke

im Paris der *Belle Époque*, Kooperationen von Künstlern und Schriftstellern – wobei die berühmte Zusammenarbeit André Gides mit Maurice Denis, der Gides Roman *Le Voyage d'Urien* (1893) illustrierte, nur ein Beispiel von vielen ist.

Aus dem Blickwinkel einer Geschichte und Systematik von Text-Bild-Beziehungen innovativer und anspruchsvoller sind die Annäherungen an Überkreuzungen sprachlicher und künstlerischer Stilideale im Umfeld der Nabis, etwa die Frage der ›Farbe‹ in literarischen Texten, das die Künste umspannende Konzept der Arabeske und schließlich die symbolistische Denkfigur des Rhythmus in Texten und Bildern. Zwei Aspekte, die in der Einleitung genannt werden, sind für die historischen Zusammenhänge entscheidend: Die Vorstellung, dass Malerei und Literatur eine ›Synthese‹ eingehen sollen, gehörte etwa seit Gabriel-Albert Auriers symbolistischen Plädoyers zum erklärten Programm vieler Künstler des *Fin-de-Siècle*. Dies galt aber, so der zweite Aspekt, nicht allein für ein zunehmend graphisch anspruchsvolles Erscheinungsbild illustrierter Texte und ein materielles Zusammenspiel der Künste. Dass auch die sonst auf Konzepte und Erzählvorgänge festgelegte Sprache Visualität suggerieren kann, während umgekehrt die Malerei statt unmittelbarer Repräsentation auch Assoziationen auslösen sollte, kommt bereits in Mallarmés *Maxime* zum Ausdruck: »Nicht die Sache beschreiben, sondern den Effekt, den sie produziert« (S. 22).

Welche Potentiale sich aus dieser komplexen Überkreuzung sprachlicher und visueller Darstellungsmittel für Künstler und Schriftsteller der Moderne im exemplarischen Fall der Nabis und ihres Umfelds ergaben, steht allerdings über weite

Strecken gerade nicht im Zentrum von Dessys Studie, die zwischen Ästhetik und Kunstsoziologie etwas unentschieden bleibt. Doch wartet die (offenbar für die Publikation wenig umgearbeitete) Einleitung dieser Dissertation – nach üblichem Muster eine Art Forschungsbericht – immerhin mit einem bemerkenswerten Dokument auf: einer Liste all der Schriftsteller, die literarische Werke oder Texte Künstlern des Nabis-Kreises persönlich gewidmet haben. Was diese heute (im Vergleich zu den bildenden Künstlern wie Édouard Vuillard oder Félix Vallotton) allgemein weniger bekannten Literaten wie Romain Coolus, Remy de Gourmont, Alfred Jarry und Thadée Natanson untereinander und mit den Nabis verbindet, ist die gemeinsame Arbeit für die *Revue Blanche*, der zwischen 1889 und 1905 tonangebenden literarisch-künstlerischen Pariser Zeitschrift. Den Autor beschäftigt dabei vor allem die Frage, wie Texte und Bilder auf ihre Weise zur ästhetischen Innovation und Identitätsbildung der *Revue Blanche* als Zeitschrift einer ›freien Kunst‹ beigetragen haben. Da das Korpus allerdings auf Texte der *Revue* und auf deren in der Forschung unbekanntere Beiträge beschränkt wird, verharrt die Untersuchung weitgehend im Gestus einer Dokumentation dieses künstlerisch-intellektuellen Netzwerks. Berühmte Autoren der Zeitschrift, wie etwa Marcel Proust, kommen nicht zur Sprache. Dabei wäre gerade hier eine Anschlussmöglichkeit an poetisch komplexe Text-Bild-Verhältnisse gegeben, mit der die Untersuchung der kleinen *Revue*-Formate in die Analyse der Romanpoetik der Moderne und ihrer intermedialen Implikationen hätte münden können. In der Frage, wie in der sprachlichen und visuellen Form die in der Studie viel umschriebene ›Synthese‹ der Künste aussehen könnte, bleibt es bei ideengeschichtlichen Versatzstücken – etwa mit historischen Hinweisen auf Baudelaires Idee von der Synthese-Leistung des Gedächtnisses, die den Künstler wie auch den Dichter leiten müsse.

Für das angesprochene Ideal einer ›ursprünglichen‹, ›harmonischen‹, ›kindlichen‹ und ggf. ›religiösen‹ neuen Kunstsprache der Zeit vor und um 1900 werden unter dem (allerdings etwas blassen) Stichwort der »Diversität der Stile« (S. 111) einige wichtige historische Aspekte aufgeführt. Hier weist der Autor plausibel nach, dass die bildenden Künstler aus historischen und zeitgenössischen literarischen Quellen schöpften, vom Rolandslied bis zu Jules Mérys *La Voie sacrée* (1891). Dabei hätten die Maler dennoch genuin piktorale Lösungen entwickelt, die der Autor mit Bezug auf formalistische wie auch spirituelle Aspekte des Primitivismus sowie der Ästhetik der Landschaftsdarstellung seit der französischen Romantik rekonstruiert. Wenig aussagekräftig fallen hingegen die Schlussfolgerungen zum ambitioniert mit »Sehen durch die Schrift« betitelten Kapitel aus (S. 129–148). Die geschichtlichen Verweise auf Baudelaires synästhetisches Konzept der *Correspondances* (1857) und auf Wagners Theorie des Gesamtkunstwerks (S. 143) reichen nicht aus, um die visuelle Rhetorik der literarischen Moderne um 1900 zu analysieren. Die Untersuchung der Bild-Text-Relation hätte hier entweder durch ein *Close Reading* exemplarischer Texte unter Gesichtspunkten von Stil, Metaphorologie und Semantik oder alternativ durch eine Parallelisierung mit phänomenologischen und physiologischen Ansätzen der Ästhetik um 1900 profiliert werden können.

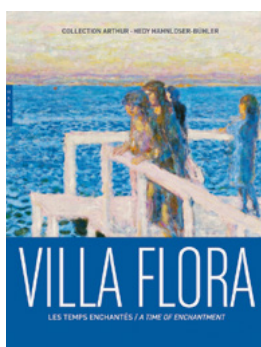
Ähnliches ist für Dessys (aus der Forschungsliteratur übernommene) Frage nach dem dekorativen Rhythmus in Texten und Bildern zu konstatieren, die an Gauguins Gemälde *L'Homme à la hache* (1891) und Jarrys gleichnamigem Gedicht (1894) erörtert wird. Trotz kurzer Bezüge auf die Wahrnehmungspsychologie etwa Charles Henrys und auf andere phänomenologische Ansätze der Epoche wird die behauptete ›Synthese‹ oder ›Einheit‹ von Bild- und Textrhythmus allein über die Klangsuggestion der Worte und die ›innere‹ Musik als intuitivem Wirkungsmodell des Symbolismus hergeleitet. Die Spezifik gerade bildlicher Rhythmen und der entsprechenden Debatte in der (auch empirischen) Ästhetik des 19. Jahrhunderts wird nicht weiter beachtet. Dass um 1900 die Denkfigur des Rhythmus mehr als eine aus der Musik übernommene Metapher künstlerischen ›Gleichklangs‹ war, bleibt unerwähnt. Als Referenz für den Rhythmus, der Gemälde und Gedicht verbinde, dient nur die Musik, genauer der Wagnerismus, obwohl gerade Wagners ›unendlicher Melodie‹, wie man gegen Dessy einwenden muss, von den Zeitgenossen eine Zersetzung des Rhythmusempfindens vorgeworfen wurde. Die Unterschiede zwischen so intermedialen Parametern wie *Correspondance*, Melodie, Arabeske und Rhythmus bleiben daher unscharf. Die ästhetische Frage der Form und Darstellung verliert auch deshalb an Kohärenz, weil sie in der Studie zwischen der Institutions- und Netzwerkgeschichte der *Revue Blanche* keine eigene Dynamik entfalten kann. Da zudem das postulierte Einheitsideal der Künste im Nabis-Umfeld einfach übernommen wird, statt etwa in den medialen Einlösungen der Künstlergruppe auch nach einem Widerstreit von Text und Bild zu fragen, kommt die Studie über die Aufarbeitung einer Künstler-Ästhetik nur ansatzweise hinaus. Sie versäumt es dabei insbesondere, die Spezifik sprachlicher und visueller Darstellungsmittel zu berücksichtigen und von dieser Prämisse aus die übernommenen Denkfiguren auch unter dem Gesichtspunkt der Funktion für die mögliche Erfahrung solcher Einheitsvisionen rezeptionsästhetisch zu erproben.

Unternimmt der Autor in diesem mit dem Preis des Musée d'Orsay ausgezeichneten Buch eine »umfassende« Darstellung (S. 14) der Schrift-Bild-Relationen im Nabis-Umfeld, die in der Einleitung von bloß exemplarischen Studien abgegrenzt wird, so erweist sich ein derart globaler, Kunstsoziologie und Ästhetik verbindender Zugang auch als Risiko mangelnder Komplexität hinsichtlich der Logik künstlerischer Darstellung. Wo es vermehrt um »Kunst und Gesellschaft« (so nicht zufällig der Titel der Reihe, in der das Buch erschien) geht, muss die Spezifik von Text-Bild-Relationen in ihrer sinnlichen und materiellen Wirkungsweise auf der Strecke bleiben. Wären die in der Studie im Umgang mit Bild und Schrift leitenden Konzepte wie »Arabeske« und »Rhythmus« auch historisch entwickelt worden, wäre das Widerspiel von Bild und Schrift vermutlich kontrastreicher ausgefallen als in der Überblendung mit einer Sozialgeschichte der *Revue Blanche*. Im Vergleich zum tristen gesellschaftlichen Tagesgeschäft dürfte Kunst immer als das Harmonische *par excellence* erscheinen, nicht aber in der Konfrontation mit ihrer eigenen Geschichte. So aber münden die Schrift-Bild-Experimente der Nabis und der literarischen *Bohème* ihrer Zeit einmal mehr in einen Gleichklang, als sei die Kunst des *Fin-de-Siècle* das schlechthin Ideale gegenüber dem gesellschaftlichen Alltag der Dritten Republik gewesen.

Angelika Affentranger-Kirchrath (Hg.)

Villa flora. Les temps enchantés

Anna Hantelmann



Ausst.-Kat., Paris:
Éditions Hazan, 2015,
175 Seiten

»In Winterthur war ich Gast von Monsieur und Madame Hahnloser. Welch eine Bonnard-Sammlung habe ich dort sehen können! Und wie viele Renoir, Matisse, Roussel und Vuillard. Letztlich ist unsere ganze moderne Kunst vertreten.«¹ Derart beeindruckt zeigt sich 1916 einer der bedeutendsten Kunsthändler zeitgenössischer Kunst, Ambroise Vollard, von dem Schweizer Sammlerpaar Hedy und Arthur Hahnloser-Bühler, deren Villa Flora zum Scharnier für die Wahrnehmung der Kunst der Moderne – für die Internationalisierung ihrer Diskussion wie auch für Markt und Handel – avancierte. In weniger als 30 Jahren entstand in ihrem Wohnhaus in Winterthur eine Sammlung von über 300 Werken, vornehmlich französischer Postimpressionisten, ergänzt um Arbeiten herausragender Vorreiter der klassischen Moderne wie Vincent Van Gogh und Édouard Manet. Mit 75 Werken der Ausstellung im Musée Marmottan Monet wurde nun zum ersten Mal die Sammlung in Paris präsentiert. So wie sich einst die Pariser Künstler-Avantgarde dem Ehepaar Hahnloser-Bühler offenbarte, so sind 100 Jahre später die Werke an ihren Entstehungsort zurückgekehrt.

Die Wanderausstellung *Villa Flora. Les Temps enchantés* gastierte 2015 bereits in der Hamburger Kunsthalle² und reist nach der Station in Paris weiter in das Museum Moritzburg in Halle an der Saale und in die Staatsgalerie Stuttgart. Dieses Konzept wird der Rolle der Schweizer Sammler als Vorreiter und sogar Katalysatoren der Moderne gerade auch insofern gerecht, als ihr Engagement auch nach Deutschland ausstrahlte. Vordergründiger Anlass der Präsentation ist die Einstellung des Ausstellungsbetriebs der Villa Flora aus ökonomischen Gründen. Seit 1995 wurden dort über zwanzig Ausstellungen in den Originalräumen des Hauses eintrittsfrei durch den Trägerverein Flora ermöglicht. Dessen finanzielle Unterstützung durch die Stadt Winterthur wurde 2014 jedoch bis auf weiteres eingestellt.

Ausstellung und Katalog der verschiedenen europäischen Stationen zeigen nicht nur eine Auswahl an hochkarätigen Meisterwerken, sondern thematisieren auch die Sammlungsgeschichte samt ihrem architektonischen Kontext. Das von der Bibliothek bis zum Badezimmer mit Gemälden ›tapezierte‹ Wohnhaus und der mit Skulpturen ausgestattete Garten können indirekt durch die in Ausstellung und Katalog gezeigten Archivfotografien, aber auch mittels der Gemälde wie Henri Manguins *Le Thé à la Flora* von 1912 besichtigt werden. Solche assoziativen, kaleidoskopartigen

Momentaufnahmen vermitteln dem Ausstellungspublikum auch ein Bild vom umfassenden Konzept der Villa Flora: Sichtbar vereinen sich auf dem Anwesen des Sammlerpaars Studio und Galerie, Kreativwerkstatt und Kontaktbörse. Die Villa Flora scheint somit als seltenes Zeugnis jener Zeit auf, als sich Unternehmertum mit Kunstexpertise paarte und der Kunstmarkt der klassischen Moderne noch nicht aus seinen Kinderschuhen herausgewachsen war.

Im Ausstellungskatalog macht dies vor allem der Beitrag »Le Paris des collectionneurs Arthur et Hedy Hahnloser-Bühler« von Margrit Hahnloser-Ingold deutlich (S. 77–126). Sie gibt Aufschluss darüber, wie essentiell die persönlichen, privaten Kontakte zwischen Künstlern und Sammlern im frühen 20. Jahrhundert waren, als der Kunsthandel in der Hand nur weniger Pariser Galerien und spezialisierter Kunsthändler wie dem eingangs zitierten Ambroise Vollard lag. Die Hahnloser-Bühlers lernten diese auf ihren Paris-Reisen zwar kennen. Doch blieben die Künstler selbst die wichtigsten Bezugspunkte ihrer Sammleraktivität; mehr noch, die Freundschaften zu ihnen wurden zur Voraussetzung einer enthusiastischen Verbreitung ihrer Werke, führten zu ihrer theoretischen Auseinandersetzung in diversen Schriften und legten den Grundstein für die überbordende Ausstattung der Villa. Zudem trugen sie zur Bekanntheit der Künstler anderenorts bei. In den Kunstmuseen von Winterthur und Bern wurde der Wert französischer Kunst dank der Hahnloser-Bühlers früh erkannt.

Man gewinnt nach der Lektüre des Katalogs und dem Studium mancher Bilder den Eindruck eines sozialen Netzwerks, in dem die Inszenierung als Sammler zwar lesbar wird, doch eine eitle Selbstschau vermieden wird. Nichtsdestoweniger stellen die Porträts der Künstlerfreunde von der Familie und ihrem Umfeld, neben den seltenen Exponaten der postimpressionistischen Strömungen und ihren Vorläufern, vielleicht sogar den Höhepunkt der Ausstellung dar: In Pierre Bonnards *Promenade en mer* (1924) schwimmen das Sammlerpaar und ihre Tochter Lisa mit den Konturen von Segelboot und Himmel und werden als souveräne Lichtfiguren der Kunst abgebildet. Félix Vallotons Porträt der beiden Ehepartner sowie ihrer Kinder zeugen in ihrer klaren, ungeschönten Farbigkeit von jener Moderne, um die sich der Kosmos der Familien drehte. Seine *Baigneuse de face* (1907) war das erste aufsehenerregende Sammlerstück in der Villa Flora: Der Akt im Wasser, vom Schönheitsideal der Akademiemalerei befreit, zog in seiner Modernität, der skulpturalen Stilisierung des Körpers besondere Aufmerksamkeit auf sich und wurde zentral im Salon platziert, wie uns eine Schwarzweißfotografie im Katalog nachvollziehen lässt (S. 78). Die Vorliebe der Familie für diesen Maler lässt sich auch aus der Hängung eines weiteren Akts von Valloton, *Le Repos de modèle* (1905), in unmittelbarer Nachbarschaft zum Kinderporträt *Les Enfants Hahnloser* (1912) ablesen – eine Konstellation, die von einer weiteren Fotografie belegt wird (S. 86).

Das Credo des Sammlerpaars, am Puls der Zeit zu leben, bestimmt zugleich das Konzept der Ausstellung: So ist der Titel *Les Temps Enchantés* angelehnt an das Ideal von Pierre Bonnard, den inspirierenden Moment zu finden, *L'aspect enchanteur*, der seiner Kunst ihre Immediatät verleiht. Dieses Konzept dient im Essay der Konserva-

torin der Villa Flora, Angelika Affentranger-Kirchrath (S. 17–77) als Anlass, das fortwährende Suchen des Sammlerpaars nach Aktualität auszuloten. Für das Schaffen des Künstlers wie der Sammler wird jene Wahrnehmung von Zeit bestimmend, die sie über die direkt wahrnehmbare Situation hinaus zum bewusst gestalteten Leben in der Gegenwart führte. Hieraus resultiert der sich mit der wachsenden Sammlung und mit zunehmenden Künstler-Freundschaften wandelnde Charakter der Villa Flora als Ort, der den Werken eine besondere Intimität verleiht.

Die klassische Moderne auf eine persönlichere Art zu erzählen ist ein Bedürfnis, das viele Museen nach weltweiten ›Posterausstellungen‹ mit den immer gleichen Motiven als vielleicht historisch angemesseneren Umgang mit der Genese der Moderne erkannt haben. Das mag auch ökonomischen Aspekten geschuldet sein, die einer Übersättigung des Publikums mit der endlosen Repetition des bereits Bekannten Rechnung tragen. Zuletzt konzipierte die Alte Nationalgalerie in Berlin mit ihrem Vergleich zwischen *Impressionismus / Expressionismus*³ die meistbesuchte Ausstellung in der Geschichte des Hauses. Als eine Hommage an die pionierhafte Galerie der Lebenden,⁴ wie der damalige Museumsdirektor Ludwig Justi die neue Abteilung für den zeitgenössischen Impressionismus, den Expressionismus und die Berliner Secession betitelte, ließ das Museum ihren Sammlungsbestand wiederaufleben. Der Ausstellungslogan *ImEx* kann dabei auch als selbstkritischer Kommentar auf das Verleihsystem, die Im- und Exporte der großen Museen im Kunstkapitalismus gelesen werden.⁵ Die Sammlung der Villa Flora wirkt hier umso erfrischender mit ihrem Status als unverbrauchte Quelle, in der sich Künstlerkräfte konzentrierten wie generierten. Im Musée Marmottan Monet geht der Parcours von den *Nabis* und *Fauves*, den Propheten und den Wilden, zu den letzten impressionistischen Ausstellungsstücken unmittelbar über in die Dauerausstellung der Werke Claude Monets. Besonders dessen Einfluss auf Bonnard wird in einem der drei Katalogbeiträge hervorgehoben, wenngleich die Text-Bild-Kombinatorik dabei nicht immer einleuchtet (S. 24). Vielmehr wäre es wünschenswert gewesen, die tatsächlich ausgestellten Gemälde um Illustrationen aus dem verbleibenden Sammlungsbestand zu ergänzen, war es doch der Anspruch von Arthur und Hedy Hahnloser-Bühler, das historische Umfeld und die Entwicklung ihrer favorisierten Künstler möglichst vollständig abzubilden.

Der Ausstellung gelingt es, die Geschichte der Villa Flora mit vergleichsweise wenigen Werken vorzustellen und einen roten Faden zu entwickeln, der die aufregende Dynamik des hier durchlebten Wandels erfahrbar macht. Die moderne Museographie in ihrer bisweilen aufdringlichen Farbigkeit und den kurzen Einführungstexten kann eine vollständige Rekonstruktion des Sammlerhauses natürlich nicht leisten – und muss dies auch nicht. Umso erstaunlicher ist, wie anschaulich die Archivfotografien und Essays des Katalogs den Zauber dieser Zeit näherbringen können, *les temps enchantés*. Sie werden somit essentieller Teil für ein thematisches Verständnis der Ausstellung. Mit dem letzten Beitrag des Katalogs zur Hahnloser-Jäggli-Stiftung und zum Museum Villa Flora erhalten wir Einblick in die Tradition eines aufgrund von großer Leidenschaft – mehr als aufgrund von Kapitalinteressen – angelegten Kunsterbes (S. 127–156). Angesichts des zeitgenössischen globalisierten

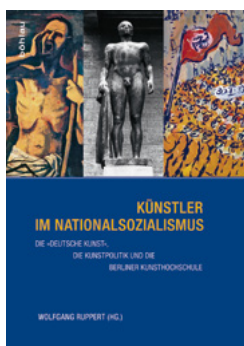
Ausstellungsbetriebs ist es besonders die Frage nach dem angemessenen Umgang mit solchen historisch gewachsenen Unikaten, die eindrücklich gestellt wird.

Als eine genuin persönliche Erzählung der Moderne stellt die Villa Flora und ihre Präsentation einen gewinnbringenden Einblick in die Kunst- und Sammlergeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts dar. Während in naher Zukunft die Besucher der weiteren Ausstellungsstationen in den Genuss dieser Werkschau kommen mögen, ist für das Museum Villa Flora in Winterthur zu hoffen, dass es seine Türen für den Ausstellungsbetrieb bald wieder öffnen kann, um einen Teil dieser Authentizität in der Erzählung von der Entstehung der Moderne zurückzugewinnen.

- 1 Vgl. Bettina Hahnloser, *Revolution beim schwarzen Kaffee*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2008.
- 2 Hubertus Gaßner, Angelika Affentrager-Kirchrath und Daniel Koep (Hg.), *Verzauberte Zeit: Cézanne, Van Gogh, Bonnard, Manguin. Meisterwerke aus der Sammlung Arthur und Hedy Hahnloser-Büher*, Ausst.-Kat., Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2015.
- 3 Angelika Wesenberg, *Impressionismus / Expressionismus. Kunstwende*, Ausst.-Kat., Berlin, Alte Nationalgalerie, München: Hirmer, 2015.
- 4 Vgl. Marylin Molinet, »Le premier musée d'art moderne, un monument englouti. Kronprinzenpalais, Berlin (1919–1933)«, *Le Portique* 31, 2013, S. 137–173.
- 5 Vgl. Niklas Maak, »Niemand malt auf einer Insel«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.05.2015.

Wolfgang Ruppert (dir.) *Künstler im Nationalsozialismus, Die »Deutsche Kunst«, die Kunstpolitik und die Berliner Hochschule*

Catherine Wermester



Köln, Weimar, Wien :
Böhlau Verlag, 2015,
372 pages

Fruit d'un colloque organisé par le département d'histoire culturelle de l'Universität der Künste de Berlin, le volume abondamment illustré qui vient enrichir une bibliographie désormais conséquente sur le sujet,¹ explore la question des artistes à l'époque nationale-socialiste. Les seize contributions dont on notera d'emblée que peu s'attardent sur les œuvres, sont réparties en quatre chapitres. Le premier s'intéresse à la politique artistique sous le nazisme, à l'art dit « allemand » et à celui que les nazis appelaient « art dégénéré », le deuxième aux institutions de formation et au marché. Quant aux deux derniers, ils sont consacrés à des itinéraires individuels, ceux de différents acteurs du monde de l'art, parmi lesquels de nombreux artistes.

Dès l'introduction, Wolfgang Ruppert, éditeur scientifique de l'ouvrage et historien de la culture spécialiste de la période 1933-45, donne le ton. Il s'agit d'aller contre l'idée d'une contrainte totale que le pouvoir nazi aurait exercée sur les Allemands en général, et les artistes en particulier. Certes, la démarche n'est pas nouvelle, et l'on pourra considérer que la fin de l'ère Adenauer, en 1963, marque aussi le début d'une remise en cause progressive du discours monolithique qui avait prévalu au lendemain de la guerre. Dans les deux Allemagnes, et à moins qu'ils aient compté au nombre des favoris du pouvoir, ou aient été des exposant réguliers à la Maison de l'art allemand, les artistes furent en effet longtemps et quasi collectivement traités comme des victimes de la barbarie et élevés au rang de résistants.

Conformément au projet annoncé, la majorité des textes revient sur des carrières et des devenir particuliers qui, tous ensemble, rendent compte de la diversité des comportements et des destins à l'époque de la dictature : ceux des artistes qui soutinrent plus ou moins directement le régime (Emil Nolde, Oskar Schlemmer), s'arrangèrent avec lui par ambition (Karl Hofer), lui résistèrent en œuvres ou en actes (Fritz Cremer, Kurt Schumacher, Elisabeth Hohenemser, Oda Schottmüller), ou furent ses cibles et ses victimes (Felix Nussbaum, Charlotte Salomon). D'une manière générale, les appareils critiques exploitent une bibliographie récente, voire très récente, et des pièces d'archives inédites. Signes de la vitalité de ce champ de recherche, ces traits sont aussi l'indice de partis-pris méthodologiques. La plupart des contributions approfondissent

et complètent ainsi le travail d'enquête sur des cas précis initié dans les années 1990, rassemblent des informations jusque-là éparses et reprécisent, archives à l'appui le plus souvent, des points particuliers. Mais le réexamen de la période nazie permet aussi de montrer comment le discours sur la nature et le rôle de l'art allemand développé sous Weimar perdura après 1933, Considérant 1933, beaucoup insistent moins sur les ruptures que sur une certaine continuité. Ainsi, de la victoire finale des conservateurs de Weimar plus que des nazis dans les écoles d'art ou, à un autre niveau, de ces idées sur la nature et le rôle de « l'art allemand » initiées avant 1933, puis infléchies dans un sens biologique (Eckhard Gillen) ; ou de réévaluer le rôle alors dévolu par le gouvernement à l'art pour le marché, d'emblée pensé comme source de récréation esthétique plutôt qu'instrument politique (Otto Karl Werckmeister).

L'action délétère du régime hitlérien au sein des institutions artistiques (Stefanie Johnen, James A. van Dike) est également au cœur du texte signé par Joséphine Gabler. L'auteur y montre comment, en matière de sculpture nazie, l'adjectif « monumental » prit souvent le sens de *grandiose*. Mobilisant des techniques auxquelles très peu d'artistes actifs ou étudiants sous Weimar avaient été formés, cet art monumental aux deux sens du terme mit à l'honneur quelques figures (Arno Breker ou Josef Thorak) à qui leur rayonnement valut d'attirer à elles l'essentiel des aspirants sculpteurs, asphyxiant du même coup toute une génération d'artistes indépendants dont la disparition se ferait clairement sentir après 1945.

Dans quelques rares cas, l'enquête tourne court, faute d'avoir été menée dans une perspective plus large. L'historien de l'art se fait alors juge, semblant traquer des coupables grâce à l'archive, plutôt que de réunir des matériaux susceptibles de renouveler la réflexion sur la condition des artistes à l'époque du nazisme, ou la façon dont ils furent perçus après 1945. Précisément, ceux des artistes qui, dans des contextes historiques et politiques qu'il aurait d'ailleurs été opportun de rappeler, enjolivèrent le récit de leur comportement sous la dictature, ne furent pas, loin s'en faut, les seuls rédacteurs de leur légende. Ainsi que l'écrit Angela Lammert reprenant les propos récemment tenus par l'avocat du fils Gurlitt, le refoulement fut alors plus que jamais un « problème allemand ». De même, il demeura longtemps pratiquement invisageable d'écrire, ainsi que le fait aujourd'hui Bernard Fulda engagé dans un vaste travail sur les relations d'Emil Nolde avec le nazisme, que cette grande figure de l'expressionnisme avait été en même temps bon artiste et nazi.

L'historien de l'art Werner Haftmann (1912-1999), peut-être le champion le plus constant du grand récit, figure logiquement dans plusieurs des textes comme contre-exemple d'une démarche historique caractérisée par sa recherche de la vérité. Mais on est gêné qu'à l'inverse ne soient pas toujours mentionnés – surtout quand les sujets semblent l'imposer – les noms de ceux qui, telle Hildegard Brenner,² furent pionniers dans la remise en cause des lectures manichéennes que le volume s'attache à contester. Ou bien, lorsqu'il s'agit de l'existence d'un « art nazi », celui de Berthold Hinz, quitte à prendre ses distances avec l'ouvrage que ce dernier publia en 1974.³ De la même manière, s'interroger sur l'impossibilité d'exposer l'art qui triompha sous le nazisme sans préciser que la question fut discutée à la fin des années 1980, pose problème. Enfin,

il n'est pas certain que les méthodes de comptage soient toujours pertinentes. Dé-nommer les artistes « d'origine juive » présents dans les trois premières *documenta* ne saurait être la manière la plus judicieuse d'amorcer le travail sur la rareté des expositions consacrées aux artistes victimes de la Shoah et de l'exil dans l'Allemagne des années 1950.

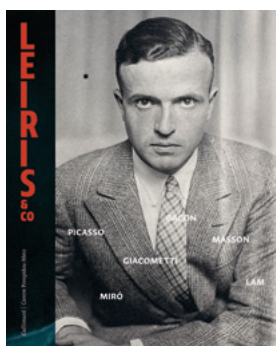
Ces réserves faites, l'ouvrage propose par ailleurs de nombreuses pistes de réflexion et remarques intéressantes. À titre d'exemple, on citera la contribution consacrée à Käthe Kollwitz par Maria Derenda. Si l'auteure explicite la situation problématique de l'artiste sous le III^e Reich, elle note aussi, entre autres choses, la convergence de son iconographie de la mère – image déjà valorisée à l'époque de Weimar parce que très éloignée de celle de la « nouvelle femme » – avec la représentation de la femme propagée par le régime hitlérien. Ou encore le texte d'Eckhart Gillen qui, tout en reformulant une démonstration développée ailleurs sur la lecture de l'expressionnisme avant et après 1933, rappelle que nombre d'historiens de l'art de Weimar, reconnus plus tard en RFA, poursuivirent sans heurts leurs activités durant les années de dictature. De ces spécialistes qui se retirèrent progressivement dans « le cocon de "l'émigration intérieure" » – expression habituellement réservée aux artistes et aux écrivains restés en Allemagne sous le nazisme –, il écrit qu'ils se rendirent ainsi « aveugles à la réalité environnante ».

En définitive, l'ouvrage, plutôt représentatif de la recherche actuelle sur cette période en Allemagne, confirme que la sphère de l'art n'est jamais un monde tout à fait à part.

- 1 On citera, à titre d'exemple, parmi les ouvrages généraux relativement récents : Olaf Peters, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus: Affirmation und Kritik 1931-1947*, Berlin : Reimer, 1998 ; Eugen Blume, Dieter Scholz (dir.), *Überbrückt: Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999 ; Riccardo Bavaj, *Die Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus: Eine Bilanz der Forschung*, Munich : R. Oldenburg Verlag, 2003 ; Beate Marks-Hanßen, *Innere Emigration? »Verfemte« Künstlerinnen und Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus*, Berlin : dissertation.de, 2006.
- 2 Hildegard Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme* [1963], traduit de l'allemand par Lucien Steinberg, Paris : François Maspéro, 1980.
- 3 Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus: Kunst und Konter-Revolution*, München : C. Hanser, 1974.

Agnès de La Beaumelle, Marie-Laure
Bernadac und Denis Hollier (Hg.)
*Leiris & Co. Picasso, Masson, Miró,
Giacometti, Lam, Bacon...*

Regine Strätling



Ausst.-Kat., Paris und
Metz: Gallimard und
Centre Pompidou Metz,
2015, 400 Seiten

Spätestens seit Michel Leiris' Werke als kommentierte Pléiade-Ausgaben herausgegeben werden (zunächst 2003 die vierbändige Autobiographie *La Règle du jeu*, dann 2014 die frühe Autobiographie *L'Âge d'homme* und das Afrika-Tagebuch *L'Afrique fantôme*) gilt der Schriftsteller und Ethnologe in Frankreich als Klassiker. Und doch ist sein Werk selbst in Frankreich nur einer kleineren Leserschaft bekannt; in Deutschland dürfte Leiris trotz hervorragender Übersetzungen noch weit weniger Leser gefunden haben. Dabei war Michel Leiris nicht nur enger Freund und Wegbegleiter so namhafter Künstler und Intellektueller wie Picasso, Giacometti, Miró, Masson, Bataille und Sartre. Über die biographischen Verknüpfungen hinaus berührt sein Werk grundlegende ästhetische, kulturelle und politische Diskurse

des 20. Jahrhunderts, ja nimmt diese vielfach auch vorweg, freilich ohne sich je einer Richtung ganz zu verschreiben. Mag er in der öffentlichen – und seiner eigenen – Wahrnehmung auch periphere Rollen eingenommen haben, ist sein Schreiben doch maßgeblich an geistigen Strömungen seiner Zeit beteiligt.

Im vergangenen Jahr hat das Centre Pompidou Metz es unternommen, in einer Einzelausstellung den enormen Facettenreichtum des Schaffens von Michel Leiris einem größeren Publikum bekannt zu machen. Die Größe dieser Ausstellung mit rund 850 Exponaten in sechzehn Räumen und die Beachtung, die sie in der Presse gefunden hat, haben dabei vermutlich nur bedingt mit der stilistischen Finesse, formalen Innovativität und vielschichtigen Selbstreflexion der Autobiographie *La Règle du jeu* zu tun, an der Leiris beinahe vier Jahrzehnte gearbeitet hat. Auch wenn in der Ausstellung der berühmte Karteikasten zu sehen ist, der für die Anlage und Poetik von *La Règle du jeu* so grundlegend ist, bezieht die visuelle Präsentation ihren Reiz doch vor allem dadurch, dass sie sich vornehmlich auf die bei Leiris in der Tat einzigartige und komplexe Begegnung von Literatur, bildender Kunst und Ethnographie konzentriert. So sind hier nicht nur die typischen Exponate einer Schriftsteller-Ausstellung wie Manuskriptseiten und andere Archivmaterialien zu sehen, sondern auch Meisterwerke der modernen Kunst (vielfach aus dem den

staatlichen Museen vermachten Nachlass von Leiris und seiner Frau, der Galeristin Louise Leiris) ebenso wie außereuropäische Kultobjekte, die in Bezug zu Leiris' ethnographischen Forschungsreisen stehen. Nicht umsonst lautet der Titel der Ausstellung *Leiris & Co. Picasso, Masson, Miró, Giacometti, Lam, Bacon...*

Der zugehörige Katalog orientiert sich an der Szenografie der exzellent kuratierten Ausstellung und ist wie diese zugleich chronologisch und thematisch gegliedert. So ist der Band durch eine detaillierte, nach einzelnen Jahren aufgefächerte Chronologie des Lebens und Schreibens von Leiris strukturiert, die mit dem Jahr 1922 einsetzt, also dem Jahr, in dem Leiris' posthum publizierte Tagebuch beginnt und in dem er, wie er selbst angibt, zu schreiben anfängt (vgl. S. 22). In diese Rahmenstruktur ist eine Vielzahl kürzerer thematisch fokussierter Artikel eingebettet, die mehr oder weniger genau mit der Chronologie des Lebensweges korrespondieren. Die rund sechzig Beiträge wurden von ausgewiesenen Leiris-Experten verfasst und sind trotz ihrer Kürze – sie umfassen jeweils nur wenige Seiten – auf der Höhe der Leiris-Forschung. Für die hohe Qualität der Beiträge stehen nicht zuletzt die Herausgeber(innen) ein, die auch die Kurator(inn)en der Ausstellung sind, insbesondere der eminente Leiris-Experte Denis Hollier.¹ Aus deutscher Sicht fällt auf, dass man unter den rund fünfzig Beiträgern die Namen deutscher Leiris-Experten, deren Gemeinde gar nicht so klein ist, vergebens sucht.² Während die Ausstellung in einem Museum gezeigt wurde, das seine Einbettung in eine grenzüberschreitende Kulturlandschaft, die über die lothringischen Grenzen reicht, als strategischen Vorteil wahrnimmt, dokumentiert der Katalog die Wirksamkeit dieser Grenzen in den Geisteswissenschaften.

Wie die Ausstellung zielt auch der Katalog darauf, das Werk Leiris' in seinen Bezügen zu künstlerischen und wissenschaftlichen Strömungen seiner Zeit erfahrbar zu machen. Diese Bezüge sind, das zeigen die Beiträge des Katalogs fast noch stärker als die Ausstellung, nicht abstrakt, sondern höchst konkret: Sie sind personalisiert im freundschaftlichen und kollegialen Austausch, sie sind aber auch konkret in dem Sinne, dass ihnen sinnliche Erfahrungen zugrunde liegen: Leiris' Werk, das autobiographische ebenso wie das essayistische und das ethnologische, ist geprägt von einer spezifischen Sensibilität für kulturelle Artefakte, seien dies moderne Kunstwerke, außereuropäische Kultobjekte oder Alltagsgegenstände. Der umfängliche Bildteil des Katalogs erlaubt es, auch die Gegenstände von Leiris' Ikonographie in den Blick zu nehmen und der intermedialen Dialogizität seines Schreibens nachzuspüren.

Der Gestaltung der Ausstellung entsprechend legt auch der Katalog den Fokus zum einen auf Leiris' Beziehung zu anderen Künstlern und Künsten, insbesondere der modernen Malerei und Skulptur, aber auch dem Jazz und der Oper, und zum anderen auf die Verschränkung von Literatur und Ethnographie in seinem Werk, welche vor dem Hintergrund des Kolonialismus bzw. der Dekolonialisierungsprozesse nach dem Zweiten Weltkrieg nachgerade eine politische Dimension gewinnt. In dieser thematischen Gewichtung führt der Katalog Tendenzen der neueren Leiris-Forschung fort, setzt aber eigene Akzente, die ihn ebenso sehr für den Spezialisten wie für das breite Publikum lesenswert machen. Zunächst erlaubt das polyperspek-

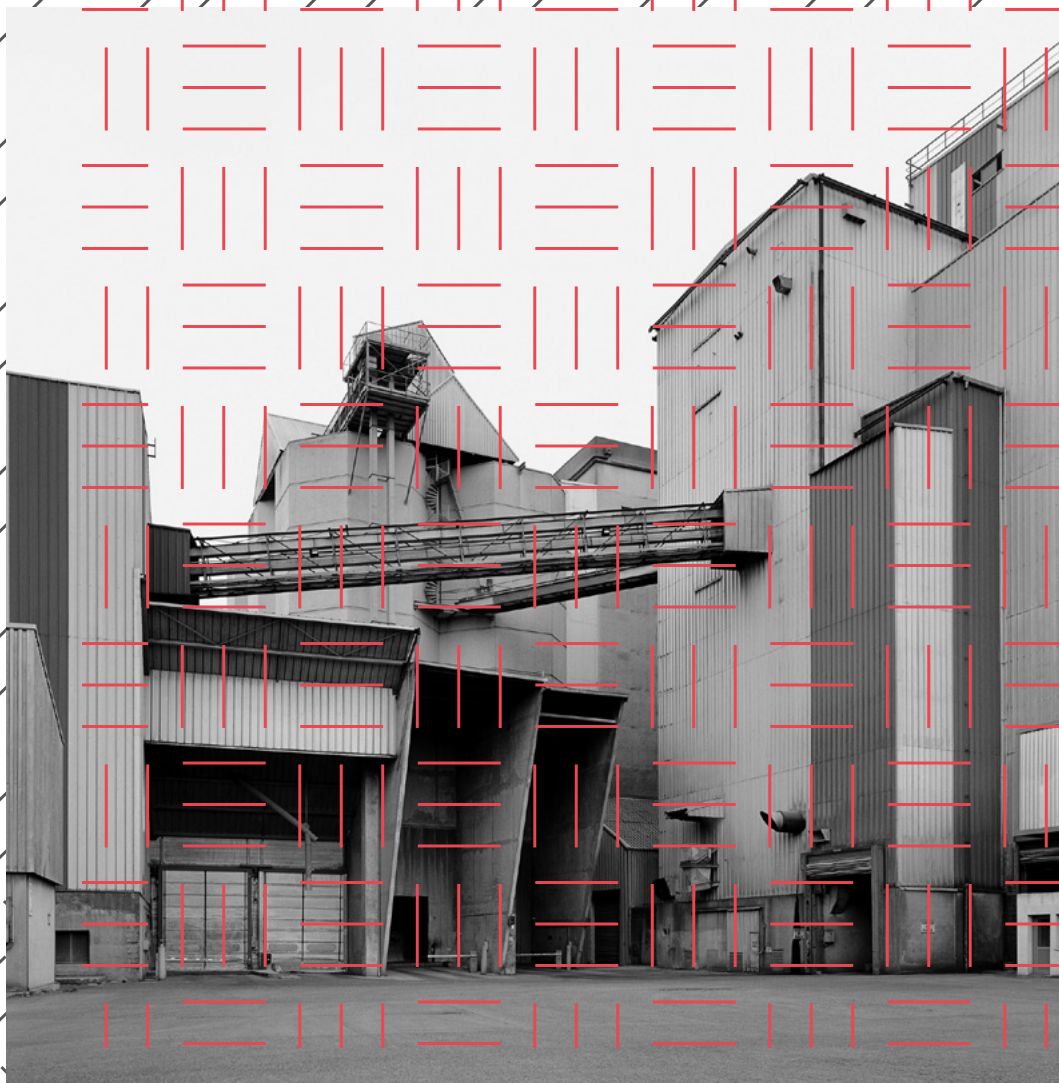
tivische Verfahren des Katalogs, eine Vielzahl von Aspekten zu fokussieren, die bisher in der Forschung wenig Aufmerksamkeit gefunden haben. Das gilt etwa für die von Bernard Marcadé beleuchtete »tangentielle Berührung« der Wege von Leiris und Marcel Duchamp (S. 160–163), die von Marianne Lemaire diskutierte Teilnahme Leiris' an der Mission Lucas 1944, welche die Lebensbedingungen einheimischer Arbeitskräfte in den westafrikanischen Kolonien untersuchte (S. 212) oder die von Sarah Frioux-Salgas vorgestellte Beteiligung Leiris' an der Zeitschrift *Présence africaine* (S. 221). Wie die beispielhaft genannten Beiträge zeigen, macht der Katalog in seinem Interesse für den persönlichen Dialog und die Formierung von Gruppen und Netzwerken die Verflechtung künstlerischer und intellektueller Produktionsprozesse sichtbar. Zugleich erlaubt die damit vorgenommene thematische und methodische Ausrichtung, anhand des einzigartigen Parcours von Leiris wichtige Konstellationen und Bewegungen der Moderne in den Blick zu bringen. Damit bietet der Katalog weit über die Beschäftigung mit dem Werk von Michel Leiris hinaus eine Fülle an interessanten Perspektiven und Anschlusspunkten für eine interdisziplinäre Kulturgeschichte der Moderne.

- 1 Neben den drei Kurator(inn)en wirkte der Ethnologe Jean Jamin, Nachlassverwalter von Michel Leiris, als wissenschaftlicher Berater an der Ausstellung mit. Ebenso wie die Kurator(inn)en ist auch er im Katalog mit mehreren Beiträgen vertreten.
- 2 Exemplarisch sei hier der umfangreiche von Irene Albers und Helmut Pfeiffer herausgegebene Sammelband *Michel Leiris – Szenen der Transgression*, München: Wilhelm Fink, 2004, genannt.

Chapitre / Kapitel IV

Projets croisés

Entretien de *Regards croisés* avec
Laurent Bellec, photographe,
et Mathieu Le Barzic, architecte



IV Projets croisés

Photographie documentaire et croquis d'« architectures » agro-industrielles franco-allemandes – Chercher à « agir là où l'art n'est pas »

Entretien de Muriel van Vliet (*Regards croisés*), avec Laurent Bellec, photographe (Pommerit-Le-Vicomte) et Mathieu Le Barzic, architecte et enseignant en architecture (ENSAB, Rennes)

Muriel van Vliet : Quel a été votre projet initial et comment s'est-il progressivement transformé pour aboutir à votre projet actuel d'un ouvrage sur la photographie documentaire d'entreprises agro-industrielles, augmenté de croquis et de projets architecturaux ?

Laurent Bellec : Je me suis intéressé initialement à la charnière qu'a constitué le passage de l'artisanat au monde ouvrier au cours des années 60 dans le domaine de la nutrition animale en Bretagne. On se met alors à construire à tout va. En 30 ans, pas moins de 56 sites se construisent en Bretagne. Or, si cet ensemble de grands bâtiments saute aux yeux, personne ne l'avait jamais pris en photo. Ma première exposition pour rendre compte de ces « architectures » a été réalisée en partenariat avec la DRAC Bretagne (Direction Régionale des Affaires Culturelles de Bretagne), assortie de conférences entre politiciens et acteurs du monde agricole. Mathieu Le Barzic était présent pour parler de la mutation du paysage rural. Il avait le même regard que celui que je cherchais à transmettre par mes photographies. Il travaillait et travaille toujours en partenariat avec le CAUE des Côtes-d'Armor (Conseil en Architecture, Urbanisme et Environnement) qui s'intéresse aux lieux patrimoniaux « qualitatifs ».

Muriel van Vliet : Que vouliez-vous capter par le moyen de l'objectif photographique ?

Laurent Bellec : Mon regard voulait se porter sur des lieux délaissés, où l'on peut lire que s'est jouée une métamorphose du paysage. Cet objectif m'avait déjà conduit à réaliser différentes séries : cabines téléphoniques (ill. 1), transformateurs EDF, stations service... Je voulais produire le sentiment d'un effacement imminent dans le paysage et donc établir de ces marqueurs une collecte rigoureuse. J'allais jusqu'à enregistrer minutieusement des points GPS, des numéros de téléphone... Cela disparaissait ou



III. 1 : Laurent Bellec, *Architecture modeste* (Bretagne), 2003, 24 × 36 cm, photographie argentique



III. 2: Laurent Bellec, *Feed plant* (Bretagne), 2010, 10,2 × 12,7 cm, photographie argentique



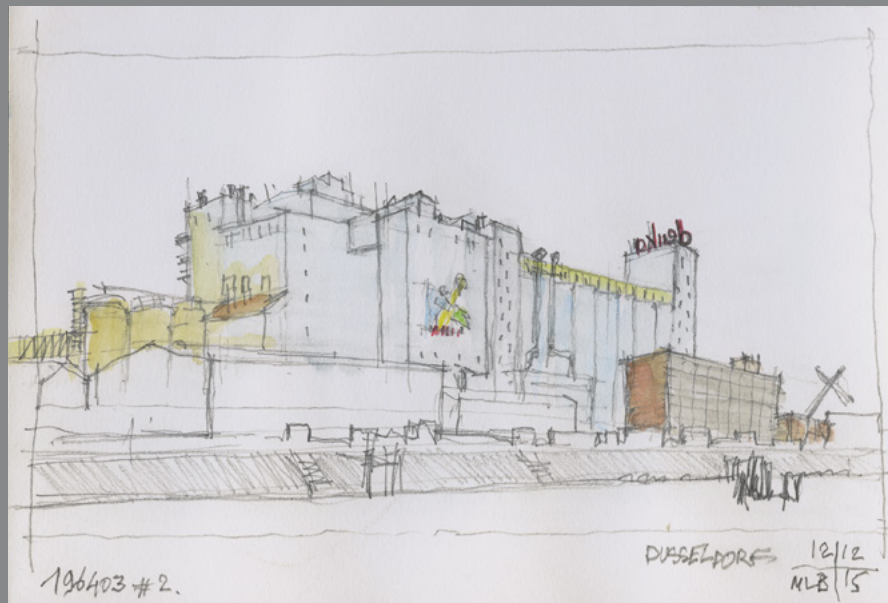
III. 3 : Laurent Bellec, *Feed plant* (Allemagne), 2014, format numérique, publiée aux Editions Desmarkers



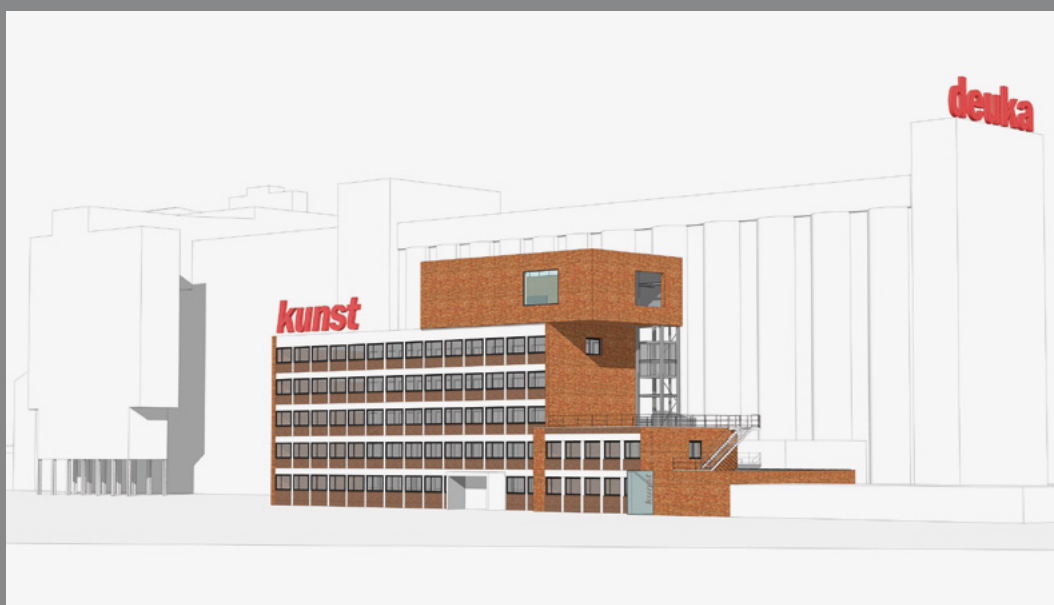
III. 4 : Laurent Bellec, *Feed plant I* (Allemagne), 2015, format numérique



III. 5 : Laurent Bellec, *Feed plant II* (Allemagne), 2015, format numérique



Ill. 6 : Mathieu Le Barzic, *Croquis d'usine*, Düsseldorf, Allemagne, 2015, 15 × 20 cm, aquarelle et crayon



Ill. 7 : Mathieu Le Barzic, *Projet architectural « Deuka + Kunst »* (surélévation du bâtiment administratif), Düsseldorf, Allemagne, 2016, simulation informatique

se transformait. J'ai ainsi produit par exemple en 2000, l'inventaire de toutes les stations services abandonnées qui s'échelonnaient de Rennes à Bordeaux. Je cherchais à structurer mon travail au maximum pour établir la géographie de ces marqueurs de la Modernité, celle de l'immédiat après-guerre. Énergie, communication, circulation, voilà ce dont je voulais établir l'exact compte-rendu.

Muriel van Vliet : Pourquoi vous êtes-vous intéressé au monde paysan ?

Laurent Bellec : Je me suis intéressé aux usines Tanvez, qui témoignaient du passage du monde paysan au monde ouvrier que je viens de mentionner. Elle produisait des outils agricoles en série. Cette usine comptait à Guingamp 2000 ouvriers pour une population de 8000 personnes. Cela me touchait en raison de mon histoire personnelle, mon père étant ouvrier et ma mère issue du monde paysan, un nœud se jouait ici pour moi. L'arrivée de l'électricité signifiait l'entrée dans la Modernité, la fin de la traite des vaches à la main, la cuisine en Formica, etc. Mon travail est un travail de constitution de fonds photographique documentaire, qui permet d'« éprouver une sorte de nostalgie instantané » comme le dit si bien, Olivier Lugon.¹

Muriel van Vliet : Quel était donc votre thème ?

Laurent Bellec : On peut dire que le thème traité par ce travail était celui de la Modernité, ce moment de l'après-guerre. Mais du point de vue précis de sa disparition dans le paysage, comme témoignage de la fin d'un cycle.

Muriel van Vliet : Comment se sont croisées approches photographique et architecturale ?

Mathieu Le Barzic : C'est le lien entre architecture et paysage à travers les représentations sociales et culturelles qui faisait l'objet de mes séminaires d'alors. J'y ai invité Laurent Bellec en 2010. Ce fut le début de notre collaboration. À travers son travail de photographie documentaire, c'est la thématisation du paysage qui m'intéressait quant à moi, à cause du phénomène d'artificialisation qui s'y joue. Le regard artistique de la photographie précède la transformation physique possible. Ce processus permet de reconsidérer l'esthétique du territoire, et ce au moment même de sa mutation.

Muriel van Vliet : Peut-on parler d'un langage commun ?

Laurent Bellec : Le travail photographique est pour moi l'équivalent de la constitution d'un lexique, d'une grammaire pour nommer un invisible présent. Je travaille à la captation d'un langage visuel. C'est ce qui n'est pas encore écrit qui m'intéresse ici. L'image constitue alors un langage à part entière, elle vaut écriture. Il m'a fallu pour cela parcourir le monde. On ne peut s'arrêter d'enregistrer ce lexique visuel une fois que l'on a commencé à le repérer, il faut prolonger sans relâche cet invisible.

Muriel van Vliet : Et qu'avez-vous décrypté de spécifique ?

Mathieu Le Barzic : On peut repérer en Bretagne une sorte de schizophrénie liée à l'économie de l'agro-industrie. S'y opposent le paysan productiviste à l'instituteur

écologiste... Il y a eu une sorte de déni de la part des Bretons de cette réalité économique. Il faut peut-être aujourd'hui résoudre cette tension en réintégrant cette période dans l'histoire récente. On ne peut se contenter de remettre en cause l'aventure industrielle parce qu'elle serait polluante, car elle fait partie qu'on le veuille ou non de la réalité du développement historique d'une région. D'où le nécessaire travail de mémoire, l'insertion de ces lieux dans le patrimoine. J'ai pu travailler à Saint-Thélo selon un processus similaire. On y fabriquait de la toile de lin au XVII^e siècle, et cette économie florissante, processus complet mené à partir de la culture du chanvre, rayonnait alors à travers le monde entier. Son effondrement eut lieu au XVIII^e siècle. Il y a eu alors déni, occultation du patrimoine breton lié au travail des toiles. Entre art et architecture, l'œuvre *Mémoire en demeure* (2003-2006) de l'artiste Tadashi Kawamata,² installation élaborée au cœur d'un ancien bâtiment destiné autrefois au tissage, à laquelle j'ai pu contribuer en tant qu'architecte, tente de rappeler cela.

Laurent Bellec : Cela me rappelle un titre du documentaire d'Eric Rohmer, *Métamorphose du paysage industriel*.³ Il parle de ce dont l'être humain ne peut se passer et que pourtant il rejette, comme par exemple en 1960 les châteaux d'eau, qui invitent au rejet, malgré leur utilité.

Muriel van Vliet : Comment procédez-vous pour la réalisation de vos clichés ?

Laurent Bellec : Mon lieu, c'est une page blanche. J'ai beau photographier des centaines d'usines seule la lumière compte. Le temps n'existe plus. J'obéis à un protocole d'écriture. Mon appareil est long à poser, environ un quart d'heure est nécessaire à la mise en place. Il faut parfois deux heures pour un seul cliché. Je ne peux bouger l'appareil de position. Ce protocole participe à l'aspect esthétique. Je sais que j'accumule, j'accumule, en ne prenant que quatre ou cinq photographies maximum par site. « Avoir été là », l'idée me fascine. On a été au bout d'un endroit du monde. On l'a avec soi.

Muriel van Vliet : Les photographes allemands bien connus de Düsseldorf, Bernd et Hilla Becher (nés respectivement en 1931 et 1934) ont photographié à partir de 1959 le paysage industriel en plaçant leurs sujets au centre de la photographie, sur un fond neutre. En recourant à un point de vue frontal et surélevé pour éviter toute distorsion, grâce à un système de pose élevé et d'une chambre photographique à trépied, ils ont pu en quelque sorte « neutraliser » l'objet, soustrayant de l'image produite toute histoire, toute anecdote, tout mouvement ou présence humaine. Rejetant la spontanéité de l'expressionnisme abstrait des années 1960, les époux Becher ont cherché un art « objectif ».⁴ Considérerez-vous votre travail comme participant à sa manière de la photographie documentaire ? Quel est votre lien avec les travaux fondateurs de Walker Evans (1903-1975) aux États-Unis ou des époux Becher à Düsseldorf, en Allemagne ?

Laurent Bellec : J'ai été marqué dans mes recherches par les travaux d'inventaire qui furent effectués par la *Farm Security Administration* (FSA) durant la crise des années 30 et 40, notamment par Walker Evans. J'ai des « affinités » autant avec Walker Evans qu'avec les Becher, en effet. Mais aussi d'autres auteurs, comme Ed Ruscha,⁵ ou August

Sander.⁶ Mes travaux participent donc bien de la photographie documentaire. D'un point de vue esthétique, je vise la simplification : pas de camion, pas de logo (ill. 2). Je dé-codifie, je re-codifie. Je neutralise le paysage pour que les gens se l'approprient. Le temps s'arrête. Il n'y a plus de jour, plus de nuit. Est-ce que je ne suis pas étranger à tout cela ? Cette grammaire est vivante. Le spectateur doit travailler devant l'image, imaginer une voie de chemin de fer, etc. Cependant, je dois ajouter que je n'ai découvert tous ces grands photographes et artistes qu'après coup et donc très récemment. À croire que l'imaginaire collectif, et notamment le patrimoine visuel, quand on le convoque, impacte nos propres représentations du monde.

Mathieu Le Barzic : J'ajouterais qu'une usine n'est pas un objet fixe, c'est le résultat d'un processus universel de mouvement, comme une montre. C'est un organisme vivant. Des flux sont représentés. On remarque des adjonctions successives. Les formes n'y sont jamais finies. On pourrait parler d'analogie entre l'usine et le végétal dans le paysage. L'usine est la représentation d'un concept dynamique de forme, qui émerge et peut sembler soudain fonction d'une codification esthétique. Tout se passe comme si à l'intérieur du projet esthétique, la question de l'usage pouvait être préservée sans qu'elle soit réduite à celle de l'utilité.

Laurent Bellec : Je n'essaie pas de rendre la photographie artificielle. Je laisse les moisissures, les traces. La partie documentaire reste véridique, mais un regard esthétique a été découvert.

Muriel van Vliet : Avez-vous retrouvé la même grammaire partout où vous avez photographié ces industries agro-alimentaires ? Qu'est-ce que vous ont apporté vos récents voyages en Allemagne et le projet d'ouvrage autour des usines allemandes Deuka ?

Laurent Bellec : J'ai d'abord travaillé en Bretagne, comme je l'ai rappelé, puis j'ai cartographié tout un large secteur de l'Europe. En 2012 a eu lieu un congrès en Pologne. J'ai photographié 150 usines à travers toute l'Europe. Il y a comme une grammaire universelle qui se dégage. Il y a d'un côté le froid, le regard objectif, de l'autre, le pathos du voyage, de l'agir. Ne pas se disperser, tenir le focus, ne plus le lâcher. Ce qui est au cœur et qui fait le lien, c'est un protocole auquel on ne déroge pas. C'est une sorte de garde-fou. Le but est de ne pas rester spectateur, mais d'être aussi l'auteur d'une mutation. Avec notre travail sur les usines allemandes Deuka, c'est la même chose. Il s'agit de travailler au module de demain, de travailler la forme.

L'Allemagne est fortement industrialisée (ill. 3 et 4). On compte 300 grandes usines de nutrition animale. Certaines firmes ont essayé de comprendre ce qu'elles faisaient, elles ont tenté de poser plus clairement les problématiques multiples qui les sous-tendent. Elles n'ont pas voulu d'une énième plaquette de publicité standard, mais ont souhaité proposer une lecture, par la médiation culturelle et artistique, de la transformation du paysage industriel. Cela a été le cas des usines Deuka, dont le siège se trouve à Düsseldorf (ill. 5). C'est grâce au financement de cette firme que notre projet se réalise. J'ai voulu pour ce projet compléter mon regard photographique par d'autres médiums artistiques, croiser les regards de l'architecture et de la photographie.

Mathieu Le Barzic : La photographie a été le mode privilégié de représentation de l'architecture. Elle réduit l'architecture en la figeant dans le temps. Certains architectes vont même jusqu'à faire de l'architecture en songeant avant tout aux photographies qui vont en être faites, inconsciemment. L'architecture a quelque chose de fini, d'esthétique, qui va parfaitement imprimer le papier photographique. C'est réducteur bien sûr par rapport à la complexité de ce qu'est l'architecture, qui ne peut être réduite à sa représentation et s'inscrit en premier lieu dans le réel. Photographie et architecture sont deux écritures différentes. Elles se répondent bien.

Or, comment aborder cette collaboration entre photographie et création architecturale ? En posant par exemple comme nous l'avons fait la question de l'agro-industriel. Ces usines fascinent, car on y lit une part d'improvisation. Elles dégagent de la sauvagerie, elles sont quelque chose de vivant. Un architecte aurait eu tendance à mettre de l'ordre dans tout ça : or, ces usines sont des processus qui semblent ne pas savoir ce qu'ils vont donner. J'ai pensé que notre collaboration devait elle aussi être un processus de ce genre. On ne savait pas à l'avance ce que cela allait donner. Il fallait aller sur place. Le déplacement, le voyage, cela comptait. Nous avons écrit le projet en voyageant et c'est le voyage qui a finalement écrit le projet. Nous étions deux observateurs très attentifs à l'environnement, comme si regarder des banalités pouvait faire surgir un concept. L'improvisation nous a fait dénicher des lieux. Par exemple, nous avons trouvé des bottes de paille, un champ qui contenait un « immeuble en bottes de paille ». Cette architecture fictive est comme l'assemblage d'éléments du contexte, prélevés au cours d'une errance intelligente. Photographe, architecte, nous faisons attention aux mêmes objets, ces signes de la Modernité que sont les éoliennes par exemple, nous étions sensibles à une même esthétique. Nous étions portés par une exigence conceptuelle. Il fallait que le projet ait du sens.

Muriel van Vliet : Quelle a été la démarche pour la réalisation des croquis lors de votre périple en Allemagne ?

Laurent Bellec : Le travail d'aquarelle qu'a entrepris sur place Mathieu Le Barzic suppose une manière de regarder, d'observer, un temps de pause (ill. 6). Il doit être réalisé sur place. Vingt minutes pour une aquarelle, c'est le même temps que la pause pour mes photographies. Il y a imprégnation. On ressent le froid. Nous avons fait ce travail parfois à -1° à 7 h du matin, en décembre ! Je regardais Mathieu faire des croquis. Le fait de dessiner au fur et à mesure des détails de la structure permet de s'approprier l'architecture. Quant à mon appareil photographique, il est ultra-puissant. Quand j'expose, je redécouvre littéralement mes photographies. Ce sont des sortes de dessins d'observation, mais aussi des mises en scène. Avant de photographier, je fais bouger des camions, des véhicules. D'ailleurs, lorsque le personnel de l'usine sait que j'arrive, avant même que je ne le demande parfois, les objets « encombrants » pour mon œil sont spontanément déplacés. Le protocole est compris. Ils fabriquent l'image devant moi. C'est un peu comme du cinéma.

Avec ses ajouts architecturaux, Mathieu Le Barzic questionne les perspectives que peut se donner aujourd'hui l'activité agro-industrielle. Comment l'agro-industrie

envisage-t-elle le développement des usines ? Pourquoi transforme-t-on l'usine ? Ce qui est nouveau, c'est la très forte prise de conscience environnementale. Une transition est amorcée. On cherche la modification du regard sur l'activité agro-industrielle.

Muriel van Vliet : Que peut-on espérer de ces croquis qui jouent sur la potentialité de lieux reconnectés à leur environnement ?

Mathieu Le Barzic : Tandis que le travail photographique va permettre une reconnaissance visuelle de ces usines, le travail de croquis et d'esquisses va créer des « pièces architecturales rapportées ». Le mot d'ordre est : plus d'ouverture, plus de souci pour l'environnement. Il s'agit d'amorcer cette transformation du regard par une transformation architecturale. Les usines sont opaques, marquées par la culture du secret, éloignées du vivant, alors même qu'elles travaillent paradoxalement *pour* le vivant. L'usine agro-industrielle est comme un intrus dans la ville, qu'on tente de réinsérer par des petites marques d'attention au contexte.

Muriel van Vliet : Qu'y a-t-il à dire sur la manière dont pourrait se transformer le regard sur ces industries ?

Laurent Bellec : J'ai voulu par mes photographies raconter quelque chose, donner à voir comment cette activité pouvait se transformer, indiquer ses valeurs.

Mathieu Le Barzic : D'où le protocole choisi : les projets architecturaux allaient être des adjonctions, des pièces rapportées. Chaque projet architectural devait établir un signe marquant le lien physique et esthétique entre l'usine et son environnement (ill. 7). Il fallait établir un dialogue ouvert et transparent avec la population et faire de ces adjonctions autant de lieux d'échange et de croisement. C'est ce qui a incité à la reprise morphologique des éléments du paysage environnant. Il fallait un message de transparence. Ce qu'il fallait selon nous rendre lisible, c'est le vivant autour duquel tout le processus tourne. Malgré la pollution générée, les usines agro-industrielles travaillent avec du naturel, elles valorisent les restes.

Laurent Bellec : Les anciens meuniers suivaient le cycle : céréales donnent grains, grains donnent farine, farine donne pain. L'écorce du blé était donnée aux animaux au lieu d'être jetée. C'est au fond la même dynamique qui régit les usines contemporaines.

Mathieu Le Barzic : Ces projets architecturaux peuvent être des lieux d'interface entre les travailleurs de ces sites et la population : ils doivent s'insérer dans la photographie sans apparaître explicitement. Ce sont des médiations autour des constructions, marquant l'ouverture. Liens entre l'usine et l'environnement, ce sont des objets techniques tout autant que des éléments artistiques. Les ajouts architecturaux révèlent ce que la photographie artialise : on ajoute à l'artialisation *in visu* une artialisation *in situ*. Chaque œuvre architecturale ajoutée a son autonomie propre, son état de vérité. On a voulu interroger le sens littéral de la constitution d'une grammaire en intégrant des mots dans le paysage, précédés d'un signe « + ». Ce signe permet de dire ce qui se joue, d'indiquer la « valeur esthétique ajoutée ». « + *Raum* », ajouté au-dessus d'un des espaces architecturaux, mime le logo de l'usine Deuka : il signifie une « pièce » (*Raum*) « en plus » (+), mais aussi, une place pour le « rêve » (*Traum*).

Laurent Bellec : Le livre qui va résulter de cette collaboration doit voir le jour en décembre 2016. Ce livre sera un objet de création à part entière. L'objet doit d'ailleurs être fini à cause du livre ! Les projets d'architecture doivent être à la hauteur des photographies, abouties, finies, instaurant un rapport trouble à la réalité. C'est pourquoi le ciel est supprimé des photographies, la planche rappelant finalement la page blanche initiale d'un croquis.

Mathieu Le Barzic : C'est le livre qui permet de concevoir ces architectures, qui sont pensées aussi précisément que si elles devaient être construites, conformément à une exigence conceptuelle. Sans compromission, elles obéissent à une logique architecturale stricte. Ce ne sont pas des ébauches d'architectures. Le projet du livre les fait d'ores et déjà aboutir. Les croquis sont des œuvres d'art, car ils se suffisent à eux-mêmes. Ils ne sont en effet pas à réaliser. Il faut que les architectures ajoutées soient aussi didactiques, aussi lisibles, aussi pédagogiques que possible.

Laurent Bellec : Il y aura aussi une exposition des photographies et des croquis. Nous aimerions vraiment exposer dans un lieu tel le Bauhaus, même si cela reste une sorte de rêve (« + Raum » !). Une des usines de l'Est que nous avons photographiée est d'ailleurs juste à côté du Bauhaus (Dessau).

Muriel van Vliet : En quoi l'expérience du Bauhaus représente-t-elle encore un symbole fructueux pour guider votre démarche ?

Mathieu Le Barzic : Le Bauhaus a été comme on sait un lieu par excellence de réflexion sur l'architecture. Fonctionnaliste, industrielle, l'école du Bauhaus est une vraie « usine » à part entière, qui annonce l'architecture fonctionnaliste. Le Bauhaus a eu pour objectif d'articuler l'architecture avec les avant-gardes artistiques. L'ornement disparaissant laisse place à une esthétique purement fonctionnelle (à la suite du mouvement amorcé par Adolph Loos à Vienne). Or, c'est bien au Bauhaus que commence notre voyage, à l'Est donc de l'Allemagne.

Laurent Bellec : C'est le point de départ de notre projet. L'usine est patrimoine à l'Est de l'Allemagne, la technique industrielle y a son importance. Par distinction avec ce qui se passe en France, l'Allemagne ne rejette pas, ne renie pas l'industrie. J'ai dû en un sens littéralement « m'expatrier » pour donner à lire mon travail... On pourrait le résumer en disant que je cherche à agir là où l'art n'est pas. Mon but est d'investir des terrains vierges. Je ne cherche pas à me référer à des écoles d'art traditionnelles ou à exposer dans des galeries traditionnelles. Mes images sont volontairement rares et rendues difficilement visibles, car je veux aller là où la culture est, nécessairement, et où elle ne va jamais.

- 1 Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'Auguste Sanders à Walker Evans, 1920-1945*, Paris : Éditions Macula, 2001.
- 2 Ce projet a été mené dans le cadre de l'action des Nouveaux Commanditaires de la Fondation de France entre 2001 et 2006. L'artiste Tadashi Kawamata a conçu et réalisé des structures de charpente dans l'enceinte d'anciennes demeures de tisserands, lors de trois workshops d'étudiants. Le projet est principalement constitué de deux ouvrages, un belvédère et une passerelle. Le belvédère se compose de quatre modules en bois, reprenant le dessin géométrique d'un métier à tisser. Symbole d'un passé glorieux et laborieux, cet outil du tisserand surgit comme une mémoire qui s'émancipe de la demeure. Reliant l'espace environnant au belvédère, la passerelle invite à un cheminement singulier au travers de l'œuvre de Tadashi Kawamata. De l'apparition des clochers à l'ouverture du paysage, elle remplit la fonction métaphorique de *Mémoire en demeure*. Ces deux symboles, respectivement horizontal et vertical, sémaphores et facteurs de lien, se sont ainsi greffés au bâtiment initial.
- 3 Le court métrage *Les Métamorphoses du paysage : l'ère industrielle*, a été réalisé et produit en 1964 par Éric Rohmer. Le film, documentaire de 23 minutes, a été monté par Christine du Breuil et le narrateur en est Antoine Vitez qui prononce ces mots en voix *off* : « Cette beauté est difficile. Difficile à découvrir, à admettre. Elle est paradoxale. Car il y a paradoxe à rechercher la beauté dans un monde qui lui tourne délibérément le dos. Un monde voué au chaos, à l'informe, au perpétuel changement, à l'inachevé. Un monde qui porte la marque, contrairement au monde champêtre ou urbain, moins de la joie créatrice de l'homme que de sa sueur ou de sa peine ».
- 4 L'École des Beaux-Arts de Düsseldorf a permis l'émergence à la fin des années 1960 d'une école de photographie promouvant l'objectivité photographique. Andreas Gursky, Axel Hütte, Candida Höfer, Klaus Mettig, Thomas Ruff, Elger Esser, Beat Streuli et Thomas Struth ont maintenu le même niveau d'exigence que les époux Becher, fondateurs dont ils ont reçu l'enseignement et dont ils ont interprété les principes. Avant les Becher, un courant de photographie humaniste avait vu le jour, mettant au centre de son propos la personne humaine et la reconstruction du pays. En France, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau et Willy Ronis y ont participé et ce courant a eu par la suite une dimension mondiale. Mais avec l'émergence des guerres post-coloniales, ce courant n'a plus été unanimement partagé. Certains photographes se sont tournés vers des enjeux plus politiques, d'autres vers des buts purement artistiques. En Allemagne, on a souhaité s'éloigner de l'astreinte du photoreportage. L'École d'Essen, dans la Ruhr fortement industrialisée, a défendu autour d'Otto Steinert la photographie subjective, ou photographie d'auteur, mettant en avant la poésie des images, de 1950 à 1963. Par réaction, non loin, à Düsseldorf, l'Académie des Beaux-Arts a adopté la position inverse. Düsseldorf était connue pour ses avant-gardes, notamment Sigmar Polke et Gerhard Richter, élèves de Joseph Beuys. Parallèlement au travail d'August Sander, mettant en avant les métiers dans les années 20, les Becher ont promu une photographie définie avant tout comme recensement des lieux, typologie des sites, se présentant eux-mêmes comme des archivistes visuels.
- 5 Ed Ruscha, né en 1937, est un photographe américain dont les œuvres se caractérisent par leur aspect plat et dénué de matière. Nourri au départ par la culture du graphisme, permettant la standardisation de l'image, Ed Ruscha donna une facture anonyme à ses œuvres photographiques, mêlant effet d'objectivité ostentatoire et goût pour l'absurde.
- 6 August Sander (1876-1964) est un photographe allemand, portraitiste scrupuleux de la République de Weimar. Il réunit photographie documentaire et pratique artistique. Selon lui, la photographie doit se résumer à ces trois actions : « Voir, observer, penser ». Il est en contact avec les artistes progressistes de Cologne. Son ouvrage *Antlitz der Zeit [Visage du temps]*, paru en 1929, présentait une sélection de soixante portraits, véritable langage de la réalité de l'époque précédant la crise économique.

Mentions légales / Impressum

© bei den Autoren/innen und dem Verlag der Geisteswissenschaften
im Jonas Verlag für Kunst und Literatur, Weimar/Kromsdorf 2016

ISSN: 2509-4750

ISBN: 978-3-89739-899-3

Revue Regards croisés —

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et d'esthétique
Deutsch-französisches Rezensionjournal zur Kunstgeschichte und Ästhetik

Revue semestrielle en ligne / Halbjährlich erscheinendes Online-Periodikum:
<http://hicsa.univ-paris1.fr/>

Responsables / Herausgeber:

Claudia Blümle, Markus A. Castor, Ann-Cathrin Drews, Boris Roman Gibhardt,
Marie Gispert, Johannes Grave, Julie Ramos, Muriel van Vliet

Rédaction / Redaktion: Ann-Cathrin Drews

Assistante de rédaction / Redaktionsassistentz: Hanna Dölle

Étudiantes stagiaires / studentische Hilfskräfte: Anna Polze, Anna Lisa Sonnenberg

Imprimerie / Druck: Schätzl Druck, Donauwörth

Internet: www.revue-regards-croises.org

Contact Email / Kontaktadresse: redaktion@revue-regardscroises.eu

Adresses de la rédaction / Redaktionsadressen:

Julie Ramos

Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, HiCSA, 2 Rue Vivienne, F-75002 Paris

Ann-Cathrin Drews, Redaktion Regards croisés

Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt-Universität zu Berlin,
Unter den Linden 6, 10099 Berlin

Première mise en ligne / Erstmals erschienen: 2013

Langues / Sprachen: Français, Deutsch

Hébergement de la revue et réalisation technique / Hosting und technische Realisierung:

EA 4100 HiCSA, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Institut National d'Histoire de l'Art,
2 Rue Vivienne, F-75002 Paris, <http://hicsa.univ-paris1.fr/>

Ébauche / Design: Katharina Franke, mail@katharinafranke.com

Maquette / Layout & Satz: Fritz Grögel, www.fritzgroegel.net

Logo / Logo: Daniela Löbbert, www.danielaloebbert.de

Les textes protégés par les droits de la propriété intellectuelle sont la propriété des auteurs, des traducteurs et de l'éditeur. Tous les droits de reproduction et de diffusion sont réservés. / Das Urheberrecht verbleibt bei den Autoren, die Übersetzungsrechte bei den Übersetzern. Jegliche Wiedergabe oder Vervielfältigung nur mit Einwilligung der Herausgeber und des Verlages.

Soutenu par / Unterstützt durch:





S'abonner à la newsletter /

Um den Newsletter zu abonnieren:

revue-regards-croises.org/français/newsletter

revue-regards-croises.org/deutsch/newsletter

Propositions /

Vorschläge:

Pour toutes propositions (recensions), veuillez contacter la rédaction à l'adresse suivante:

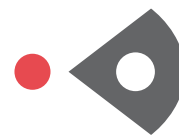
redaktion@revue-regardscroises.eu

Bitte senden Sie uns gerne Ihre Vorschläge für Buchbesprechungen an unsere Redaktionsadresse:

redaktion@revue-regardscroises.eu

ISSN: 2509-4750

ISBN: 978-3-89739-899-3



regards croisés