

Kleidermoden, Moden der Gestik : ein Versuch zur praktischen Erinnerung

Autor(en): **Weidmann, Heiner**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(1998)**

Heft 27: **Memoria**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006460>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Heiner Weidmann

Kleidermoden, Moden der Gestik

Ein Versuch zur praktischen Erinnerung

Neuerdings interessiert die Mode nicht nur als Phänomen, das in letzter Zeit auffällig und wichtig geworden ist, sondern als Zeit-Form selbst. Nach Walter Benjamin kann sie als ein Geschichtsmodell eigener Art gelten, und nicht mehr nur als etwas, das in der Geschichte vorkommt. Bekanntlich bietet die Mode das Bild eines enormen Recyclings. Was immer sie als das Allerneueste, als das noch nie Dagewesene präsentiert, es ist mit Bestimmtheit schon dagewesen: Eine Erinnerung ist hier am Werk, die im Zusammenspiel mit einem Vergessen den Reiz des höchst Aktuellen, des unerhört Neuen erzeugt, und dies so sehr, dass die Mode das Modell für die Herstellung dichter, erregender Gegenwart aus lauter Vergangem abgeben kann.

Heute, wo das "Ritual" hoch im Kurs steht, ist von Interesse zum einen dies, dass sich in der Mode anschaulich und alltäglich jene nicht-bewusste, leibliche Erinnerung realisiert, die seit Bergsons "mémoire du corps" und Prousts "mémoire des membres" als die wirkliche und wirksame Erinnerung gilt, welche nicht als Bewusstseinsleistung, sondern in der Lebenspraxis und als Lebenspraxis geschieht, und zum andern, dass es sich hier offenbar um eine wirkliche und alltägliche Form des oft beschworenen kollektiven Gedächtnisses handelt, um eine naheliegende Art und Weise, wie sich Gesellschaften erinnern¹.

Für die Mode als Ritual, das gemeinschaftstiftend, gesellschaftsbe gründend aus Vergangenheit echte Gegenwart herstellt, gibt es in der Modetheorie ein inzwischen klassisches Beispiel: die Mode der Fran-

1 Vgl. Paul Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

zösischen Revolution. So wie sich diese ideologisch überhaupt im Rekurs und als Rekurs auf die klassische Antike vollzog², so war auch die neue bürgerliche Kleidermode eine klassizistische³.

Auch ich befasse mich im folgenden mit der neoklassischen Mode um 1800, und zudem mit ihrer erneuten Wiederkehr, der neo-neo-klassischen Mode um 1900. Dabei werde ich der Frage nachgehen, was sich denn in der Mode, wenn sie sich als Wiederholung abspielt, über die getragene, gegenständliche Kleidung hinaus in der Tat wiederholt. Denn man sieht ja leicht ein, dass die Mode an den Grenzen des Stoffs nicht Halt macht, dass sie auf den Körper mit Haut und Haar übergreift, seine Wahrnehmung bestimmt, sein Auftreten, sein Gebaren, sein Verhalten, vielleicht sogar seine Denkmöglichkeiten... Und doch würde wohl niemand geradewegs behaupten, dass sich all dies im Mode-Revival – und jede Mode ist Mode-Revival – schlicht wiederholt.

Deshalb will ich ausgehend von der Kleidermode in Richtung auf dazugehöriges Verhalten, auf dazu passende Lebensform und "Lifestyle" nur einen kleinen Schritt tun, indem ich bescheiden, aber doch noch einigermaßen riskant den Zusammenhang von Kleidern mit Gebärden und Körperhaltungen aufzuzeigen versuche, indem ich also Kleidermoden auf Moden der Gestik beziehe, und ich nehme dabei Gestik als eine Anschlussstelle der Kleidung an das Verhalten, die ziemlich gut in den Blick gefasst werden kann. In einem ersten Teil werde ich das, was ich, ohne kausale Beziehungen in irgendeiner Richtung zu behaupten, einen "Zusammenhang" von Kleidung und Gestik nenne und was ich vorerst nur als Kopräsenz von beidem auffasse, im Fall der Revolutionsmode um 1800 beschreiben. Auch wenn ich mich dabei fast überall an Bekanntes halte, so ist der Versuch selbst doch neu, und seine methodologische Absicherung hätte die Demonstration dermaßen zugedeckt, dass ich lieber ein ungesichertes Verfahren in Kauf nehme, das vielleicht Evidenz erzeugt und das methodischer Kritik bestimmt offen bleibt. Der zweite Teil stellt den beschriebenen Zusammenhang insofern

2 Vgl. Jean Starobinski, *1789. Die Embleme der Vernunft*, Paderborn, Fink, 1981.

3 Vgl. Aileen Ribeiro, *Fashion in the French Revolution*, London, Batsford, 1988.

wieder reflektierend in Frage, als er seine historische Veränderbarkeit anvisiert: Die Erfindung des “Ausdrucks” gegen Ende des 19. Jahrhunderts markiert – so meine These – einen Paradigmawechsel im Lesen und in der Lesbarkeit von Gestik selbst.

1

Mit der neuen, der bürgerlichen Mode vor 1800 werden natürlich nicht nur alte Kleider durch neue ersetzt, von ganz anderem Stoff und Schnitt; es handelt sich um eine neue Darstellungsweise, um eine andere Darstellung von anderem. Eine Rhetorik der Natürlichkeit setzt sich durch, und zwar als klassizistische Mode. Das hochtaillierte Kleid, aus leichten, weichen, frei fallenden Baumwollstoffen, soll nun den Körper zur Geltung bringen: den bewegten, nicht mehr zugerüsteten Körper, der seine Konturen in der Draperie lebendig abzeichnet, der durch den Stoff durchscheint und durchschimmert. Präzis beschreibt Goethe in *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* dieses Frauenbild so: “ihre Kleider ziemten ihr, sie umhüllten jedes Glied ohne es zu zwingen, und die reichlichen Falten des Stoffes wiederholten wie ein tausendfaches Echo die reizenden Bewegungen der Göttlichen.”⁴ Das Kleid formt nicht mehr, es umspielt transparent den Körper, stellt ihn verhüllend-enthüllend dar – deshalb wird auch in dieser Zeit die Rhetorik des “Schleiers” zentral – und es ist nicht mehr auf den geometrisierenden Gerüsten von Korsett und Krinoline aufgebaut. Gelegentlich wird die neue Frauenmode als “Nacktmode” bezeichnet, und auch die Männermode, eng geschnitten, zwanglos modellierend, soll jenen beseelten Körper darstellen, den etwa Winckelmann hymnisch beschreibt. “Apollo vom Belvedere warum zeigst du dich uns in deiner Nacktheit dass wir uns der unsrigen schämen müssen. Spani-

4 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, hg. v. Ernst Beutler, Zürich, Artemis, 1977, Bd. 8, S. 602. Vgl. Ulrike Landfester, *Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk*, Freiburg i. Br., Rombach, 1995, S. 249.

sche Tracht und Schminke!"⁵, schreibt Goethe im Oktober 1771 an Herder und bringt damit zum Ausdruck, dass auch die Nacktheit modischen Schwierigkeiten begegnet. Auch Natürlichkeit hat ihren Code: So erscheint die Haltung des Apoll von Belvedere in vielen Männerbildnissen der Zeit [Abbildung 1]⁶. Bei Daniel Chodowiecki wird die neue Mode – und das betrifft nicht nur die Kleidung, sondern auch die Gebärdensprache – der alten programmatisch entgegengesetzt in der bekannten, nach einem Vorschlag Lichtenbergs ausgeführten Bilderfolge von 1779/80: *Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens*⁷. Schon das erste Bildpaar macht klar, dass hier mit "Natur" die neue bürgerliche Mode gemeint ist; Adam schreitet mit dem Schritt des Apoll von Belvedere aus, Eva ist in hochtaillierte, antikisierende Draperie gehüllt [Abb. 2]. Dabei soll die alte, die aristokratische Mode des 18. Jahrhunderts als "Ziererey", "Empfindeley" und "Affectazion"⁸ denunziert und altmodisch gemacht werden. Der neue Trend heisst: Schlichtheit, Zweckmässigkeit, Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit – in der Kleidung, aber auch im Gebaren und in Gebärden, die zwar einerseits undemonstrativ zurückgenommen und verhalten sind, die sich aber andererseits bei aller Diskretion doch sehr genau und in ihrer polemischen Zielrichtung wahrnehmen lassen.

In den Bildpaaren der "Ersten Folge" ist immer rechts die alte Mode zu sehen: das spazierende Paar in einer altmodischen französischen Parkanlage, die Frau in Krinoline und mit der Fontange, der Rokoko-Hochfrisur, links das Paar in einem englischen Garten, nach der neuen Mode gekleidet, wenn auch – entsprechend den Berliner Verhältnissen dieser Zeit – nur sehr moderat, die Frau noch immer mit

5 *Goethes Werke*, Sophien-Ausgabe, IV. Abt.: *Goethes Briefe*, München, 1987, Bd. 1, S. 264.

6 Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, New York, Viking Press, 1978, S. 65.

7 Willi Geismeyer, *Daniel Chodowiecki*, Leipzig, Seemann, 1993, S. 163, 165. Vgl. Werner Busch, "Daniel Chodowieckis Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens", *Daniel Chodowiecki (1726-1801): Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann*, hg. von Ernst Hinrichs und Klaus Zernack, Tübingen, Niemeyer, 1997, S. 77-99.

8 Zitiert nach: Willi Geismeyer, S. 141.

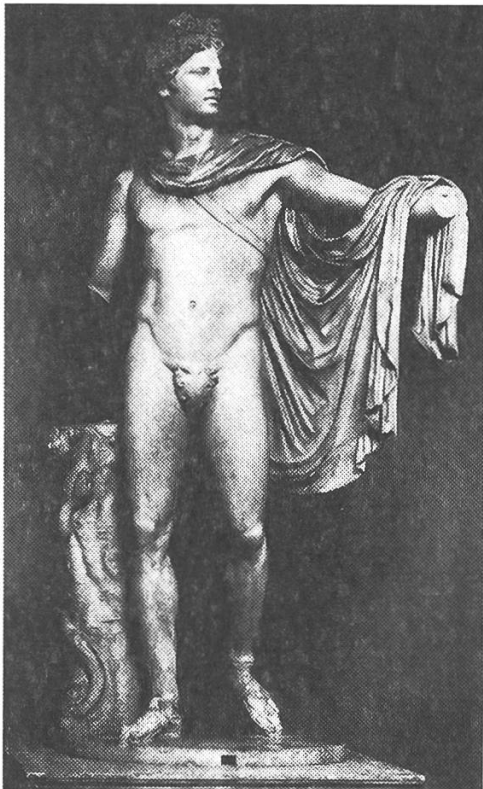


Abb. 1

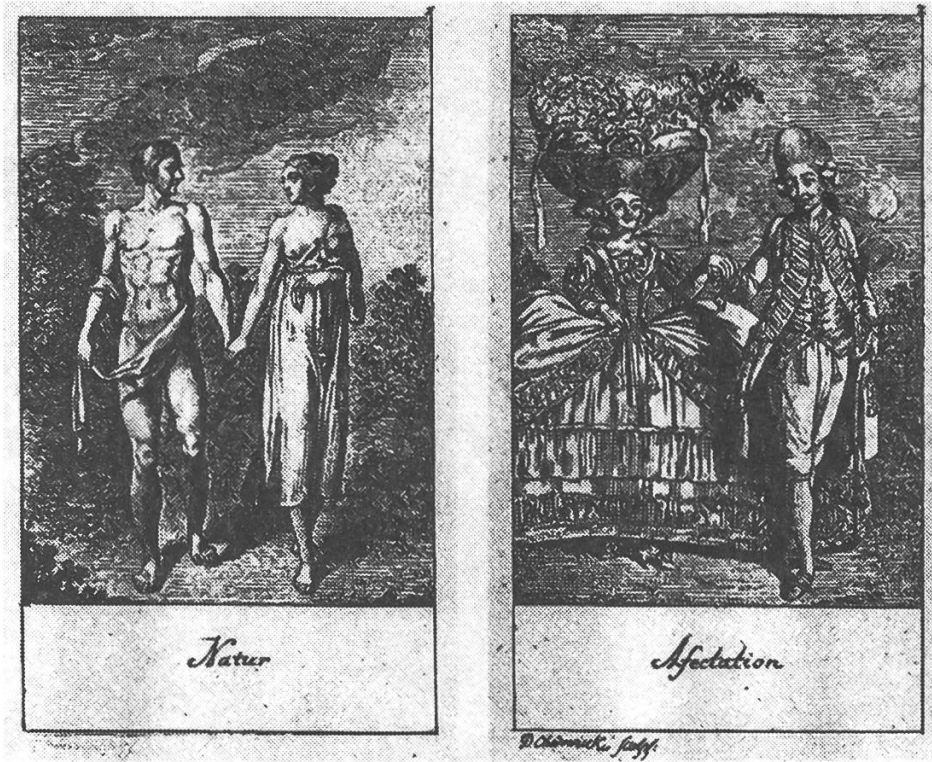


Abb. 2

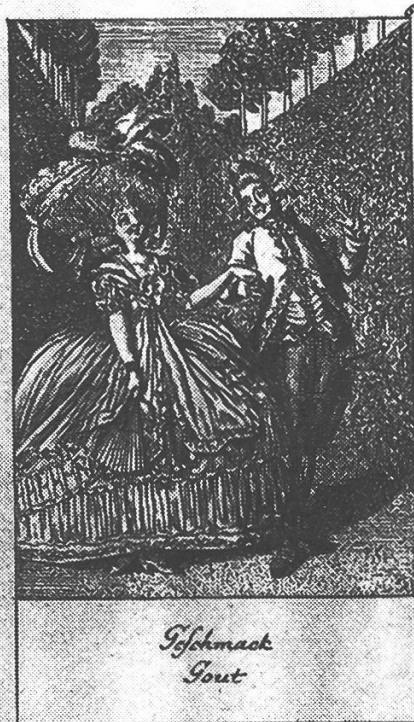
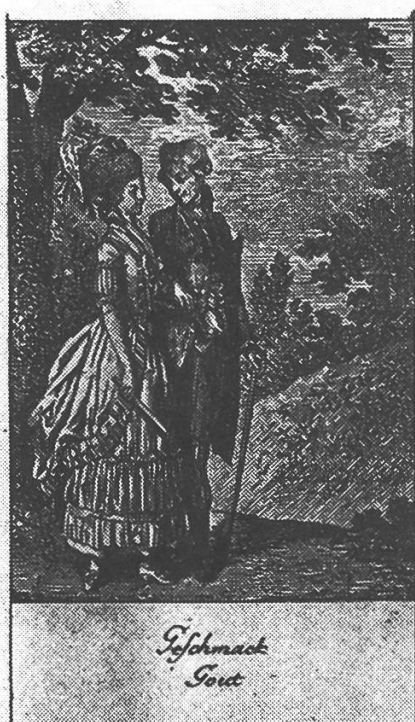


Abb. 3

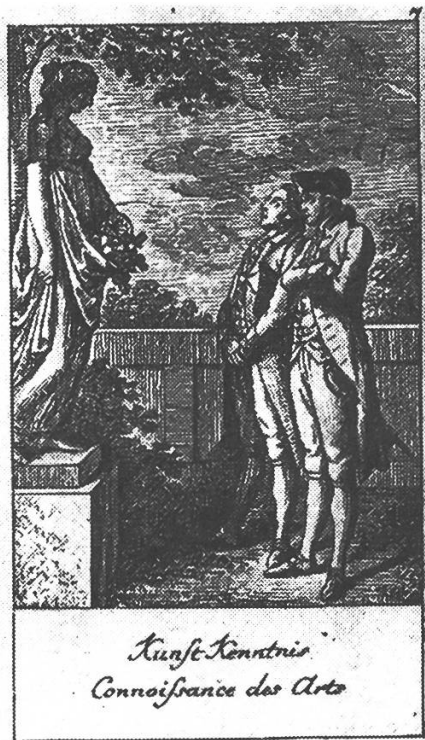


Abb. 4



Abb. 5

Korsett und Perücke versehen [Abb. 3]. Aber jedesmal sind die feinen Unterschiede in der Gebärdensprache genau registriert, und das wird besonders in jenen Bildpaaren deutlich, wo ein Gegensatz der Kleidung gar nicht auszumachen ist: Wie rezipiert man eine natürliche Landschaft, wie rezipiert man eine antike Statue, – Gegenstände freilich, die sich gerade die neue Rhetorik ausgewählt hat –, und vor allem: wie gebärdet man sich dabei [Abb. 4]? Ganz von selbst versteht sich das nicht, und einiges gibt's hier zu lernen, was späterhin dann nur wie schlichtes, ungezwungenes Verhalten vorkommen mag. So wirft auch schlechtes Wetter Probleme der Gestik auf: Ob man seinen Spaziergang – geziert offenbar – unter dem aufgespannten Schirm inszeniert, oder ob einer im schlichten Redingote nur so durch den Regen hindurchschreitet, das macht einen Unterschied [Abb. 5].

Das Charakteristische der alten Gebärdensprache wird im Lauf der Bilderfolge deutlich: Es ist das unfunktional Gestreckte und artifizuell Gespreizte (von Beinen, Fingern, Zehen), das Abgewinkelte und Angewinkelte (von Ellbogen, Handgelenk, Ferse), das den Körper aus dem Schwerpunkt zu unerwarteten geometrischen For-



Abb. 6

men verschiebt, zierlich angespannt und beherrscht bis in die Finger- und Zehenspitzen. Dabei ist offensichtlich alles andere intendiert als jener Eindruck einer schlichten, diskreten Entspanntheit, des natürlichen Falls der Glieder wie der Falten, den die bürgerliche Mode vorschreibt.

Am Schluss der "Zweiten Folge" tritt – diesmal auf der linken Seite – eine Figur auf, die als Karikatur vorbürgerlichen geselligen Verhaltens noch lange weiterleben wird: der Tänzer nämlich, genauer der französische Tanzlehrer, der nicht nur Tanzschritte, sondern die Etikette, das ganze Set von Regeln für das richtige Verhalten in der Gesellschaft, vorführt und lehrt [Abb. 6]. Noch in Thomas Manns *Tonio Kröger* tritt er auf, in Gestalt des Ballettmeisters und Anstandslehrers François Knaak, dessen sprachliche und körperliche Demonstrationen mit feindseliger Genauigkeit – "Was für ein unbegreiflicher Affe, dachte Tonio Kröger in seinem Sinn"⁹ – festgehalten werden: "Er

9 Thomas Mann, *Tonio Kröger. Mario und der Zauberer*, Frankfurt a. M., Fischer, 1994, S. 20.



Abb. 7

schritt – und niemand schritt wie er, elastisch, wogend, wiegend, königlich – auf die Herrin des Hauses zu, verbeugte sich und wartete, dass man ihm die Hand reiche. Erhielt er sie, so dankte er mit leiser Stimme dafür, trat federnd zurück, wandte sich auf dem linken Fusse, schnellte den rechten mit niedergedrückter Spitze seitwärts vom Boden ab und schritt mit bebenden Hüften davon...”¹⁰. Dieser Tanzlehrer ist auf dem zweiten Blatt von William Hogarths *A Rake's Progress* in der Bildmitte zu sehen, im Kreis von anderen Lehrern, die dem reich gewordenen jungen Mann ihre Dienste anbieten, um seine Karriere zu fördern, wie der Fechtmeister, der Musiklehrer, der Gartenarchitekt [Abb. 7]¹¹. Dass er auch schon hier, so wie er sich in bekannter Manier höchst geziert, mit erstarrem Lächeln auf dem Gesicht präsentiert, in bürgerlicher Perspektive verunglimpft wird, ist offensichtlich; von “apish Dance, and swollen Excess” ist in der Bildunterschrift die Rede.

10 Ebd., S. 19.

11 *William Hogarth. 1697– 1764*, hg. v. Berthold Hinz und Hartmut Krug, Giessen, Anabas, 1986, S. 97f.



Abb. 8

Zehn Jahre später, 1745, hat Chardin diese Figur weniger polemisch gezeichnet, doch der Habitus ist derselbe [Abb. 8]¹². Man erkennt das obligate Lächeln, die kleine Geige als Accessoire, die angespannte Wade im engen weissen Kniestumpf, die weiten Ärmel mit Spitzenmanschette und die künstlich abgesteifte Weste – eine Art männliches Pendant zur Krinoline.

In seinen *Ideen zu einer Mimik* von 1785/86, dem Entwurf einer Theorie der bürgerlichen Schauspielkunst, bemerkt Johann Jakob Engel, die bisherige Schauspielerei sei auf nichts gegangen “als auf Grazie, Würde, Schönheit, Anstand. Daher das bloss Zierliche, das Seelen- und Bedeutungslose, das wir noch immer im Spiel so mancher; das Abgemessene, Kostbare, Puppenmässige, das wir im Spiel einiger alten Schauspieler finden”; die neue Schauspielkunst aber

12 Max von Boehn, *Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Barock bis zum Jugendstil*, bearbeitet von Ingrid Loschek, Bd. 2, München, Bruckmann, 1996, S. 59f.

gehe auf Wahrheit aus. Und "erstes Beyspiel und Muster" dieser Art zu spielen sei Ekhoff gewesen: "Sein tragisches Spiel war eben so leicht, so natürlich weg, wie sein komisches; er wusste nichts von feyerlich abgemessenen Schritten, vom Tragen des Körpers nach Tanzmeistermanier, vom kunstmässigen Erheben und Sinkenlassen des Arms: Wahrheit war bei ihm, wie sie sein soll, das erste; Schönheit das untergeordnete Gesetz"¹³. Engel beschreibt damit die vorgegangene Veränderung erstaunlich gerecht: Das alte Verhalten musste ästhetischen Anforderungen genügen, dagegen steht das neue unter einem ethischen Anspruch, dem Anspruch auf Wahrheit und Wahrhaftigkeit. Und wenn man nun rückwirkend diese fremde Kategorie auf das höfische Verhalten anwendet, dann kann dieses freilich nur als falsch und verlogen erscheinen.

Andererseits muss das bürgerliche Gebaren seine Wahrhaftigkeit, seine Redlichkeit, die Übereinstimmung von "Gesinnung und Ausdruck", wie Engel es nennt, auch irgendwie glaubhaft zur Geltung bringen, und dies geschieht in einem neuen Code der Zurückhaltung und der distinktiven Unauffälligkeit. Die folgende Abgrenzung bei Engel ist dafür sehr bezeichnend:

Die vornehmen Stände, bey welchen Höflichkeit zur Tugend geworden, haben sich ein Ding, das sie Lebensart, Welt nennen, aus einer Menge raffinirter Dienst- und Freundschaftsbezeugungen zusammengesetzt, welche alle auf die höchsten Grade hindeuten, die das jedesmalige Verhältnis nur zulässt. Sie reden von Entzücken, wo Vergnügen schon viel zu viel wäre; sie verbeugen sich tief, wo sie kaum mit der leichtesten Bewegung des Hauptes danken sollten; sie brechen in Umarmungen aus, wo der wahre Ausdruck vielleicht nur ein nicht unfreundliches Annähern um ein Paar Schritte wäre. Beydes ihr Ton und ihre Bewegung haben denn aber auch alles das Flache, Kalte, Flüchtige, was eine natürliche Folge der Disharmonie zwischen Gesinnung und Ausdruck ist¹⁴.

Nicht nur auf der Bühne, auch in den Umgangsformen wird eine normierte künstliche Theatralik, die einfach der Rolle des Akteurs entspricht und noch keinesfalls ein Ausdruck seines Innern sein soll, ersetzt durch ein individualisiertes, situationsgerechtes und selbstver-

13 Johann Jacob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, (Reprint) Hildesheim, Oldenburg, 1968, S. 74f.

14 Ebd., S. 37f.



Abb. 9

antwortetes Gebaren, wie es Adolf Freiherr von Knigge in seinem Lehrwerk *Über den Umgang mit Menschen* von 1790 beschreibt:

Reiche nicht jedem Deine rechte Hand dar! Umarme nicht jeden! Drücke nicht jeden an Dein Herz! Was bewahrst Du den Bessern und Geliebten auf, und wer wird Deinen Freundschaftsbezeugungen trauen, ihnen Wert beilegen, wenn Du so verschwenderisch in Austeilung derselben bist?¹⁵

Ich möchte den Übergang von höfischer zu bürgerlicher Kleidung und Gestik um 1800 noch an einem weiteren Beispiel aufzeigen: an Vorläuferfiguren des Dandy. Da sind einmal die Macaronis zu nennen, deren Auftritt in den Strassen Londons um 1770 beginnt, reiche junge Männer, die, zurückgekehrt vom Continental Trip, der sie – daher der Name – auf jeden Fall auch nach Italien geführt hat, öffentlich die neueste elegante Mode vorführen. Die Karikatur von Philippe Dawe von 1773, *A real Character* [Abb. 9], weist diese

15 Adolf Freiherr von Knigge, *Über den Umgang mit Menschen*, Birsfelden-Basel, (o.J.), S. 70f.



Abb. 10

Mode als aristokratische aus: Die Rüschen am Handgelenk, die Schleifen und roten Absätze an den Schuhen, auch der Haaraufbau, die "Cardigan wig", sprechen eine ebenso deutliche Sprache wie die Gestik. Man kennt diese geziert abgewinkelten Hände und Arme, dieses weggespreizte Bein, das zum Grinsen erstarrte Lächeln mit dem Schönheitspflasterchen¹⁶.

Eine spätere Präfiguration des Dandy sind die Incroyables, die im Paris der Neunzigerjahre Aufsehen erregen [Abb. 10]. Diese demonstrieren nun aber, wenn auch auf fast karikierende Art, die neue bürgerliche Mode: Über ausladend breiten Kragen haben sie die Halsbinden bis zum Mund hochdrapiert, und knorrige eichene Spazierstöcke tragen sie zum Zeichen der neuen Natürlichkeit. Im Umgang miteinander betonen sie das Fehlen der Etikette – mit dem kleinen Finger haben sie sich eingehakt –, und die ungehobelte

16 Gerhard Langemeyer u.a. (Hg.), *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, München, Prestel, 1985, S. 294.



Abb. 11

Redlichkeit, die neuerdings so gefragt ist, treiben sie kokett bis zur Grobheit: "hé! bon jour, Mon cher, comme tu es engraisé depuis que je ne t'ai vu; ma parole d'honneur c'est Inconcevable."¹⁷

Das weibliche Pendant zu den Incroyables sind die Merveilleuses [Abb. 11]. Das ihnen gewidmete Blatt zeigt präzise die neueste Frauenmode des Directoire: eben die kurzärmligen, saumlosen Kleider à la Grecque, aus hellem, leichtem Stoff, die Sandalen, den Shawl und die Frisur à la Titus, und ebenso zeigt es auch die letzten Neuheiten auf dem Gebiet der Gestik und der Haltung¹⁸. Bei der Begegnung auf der Strasse geht die eine Hand der Frauen zur Stirn, aber wie: die Konturen des Körpers sind ebenso fließend wie die Falten des sich anschmiegenden Gewands, ungezwungen locker bis in die Fingerspitzen. Zwar wirkt die Attitüde, in der die Körper hier gebogen und gedreht in einer fließenden, durchgehenden Bewegung klassische Statuen anzitieren,

17 Ebd., S. 295.

18 Ebd., S. 296.



Abb. 12

auch durchaus wieder, auf neue Art, affektiert, doch es ist jetzt die lockere, nachlässige Natürlichkeit, die – nötigenfalls krampfhaft – zur Schau gestellt wird.

Das sind die Anforderungen eines neuen Liebreizes, der auch uns noch bekannt ist und der auch uns noch affiziert, überzeugend festgehalten zum Beispiel in den Portraits der Madame Récamier, einer der berühmtesten Schönen der Zeit. Das ist die bürgerliche Rhetorik von Kleidung und Gestik: von den kurzgeschnittenen eigenen Locken bis zu den nackten Füßen der raffinierte Charme der Natürlichkeit; und das Bild von Jacques-Louis David (1799) [Abb. 12] wie auch jenes von François Gérard (1802) [Abb. 13] zeigen die Frau in einer Pose, die als gestische Mode der Zeit unzählige Male begegnet. Es ist jene halb liegende, halb sitzende Haltung, die am besten auf einem neuen, eigens dafür geschaffenen Möbel, auf der nach Madame Récamier genannten Récamière, zur Geltung kommt, ein gewisses haltloses Hingelehntsein, weit entfernt von jedem Sitzen, welches den Körper einknickt und anwinkelt. Nichts unterbricht die anmutig fließende

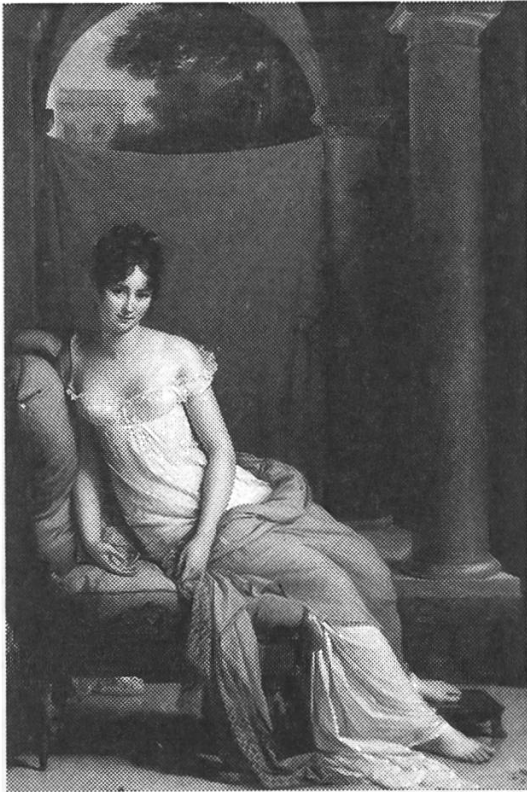


Abb. 13

Bewegung von Körper und Stoff, eine Bewegung, die den nackten Arm bis in die entspannt arrangierte Hand hinein modelliert.

Anne Hollander hat in *Seeing Through Clothes* diese Pose um 1800 an vielen Beispielen – bei Reynolds, Füssli, Blake – aufgezeigt [Abb. 14]¹⁹. Der Körper, der zur klassizistischen Kleidung gehört und der sich, ohne jedes Gerüst, als natürlicher darbieten muss, scheine in der Mitte zerbrechlich, gelähmt. Ohne Kanten und Ecken, weder gestreckt noch gebeugt, nur gebogen, braucht er für sein Hingelagertsein oft seltsam gesuchte Unterlagen; “the long, tubular body shape seemed cursed with an inability to sit or lie down properly”²⁰. Und dieser Körper, welcher – nach Hollanders These – mit der gleichzeitig herrschenden Kleidermode aufs genaueste korrespondiert, “has an amazing vagueness of skeletal construction and a paralysis of muscu-

19 Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1993, S. 120-125; Abb. 14 zeigt: George Romney (1734-1802), “Initiation of a Nymph”, S. 117.

20 Ebd., S. 120.



Abb. 14

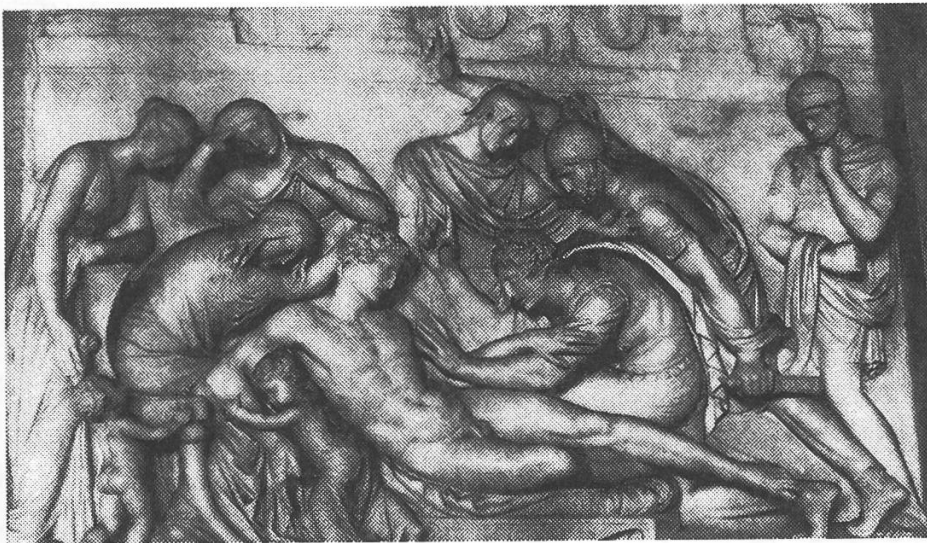


Abb. 15

lar movement around the middle”²¹. Nicht nur dargestellte ruhende oder trauernde Frauen, auch – vorzugsweise sterbende – Männer zeigen sich in der klassizistischen Attitüde [Abb. 15]²².

21 Ebd., S. 122.

22 Abb. 15: Thomas Banks (1735-1805), “The Death of Germanicus”, 1774; ebd., S. 122.

2

Die klassizistische Mode wird aber bald wieder zu Ende sein, und bekanntlich kehren nach dem Empire und Biedermeier das Korsett und die Krinoline noch einmal mächtig zurück, das Korsett enggeschnürter, die Krinoline weitgespannter als jemals zuvor, und noch einmal wiederholt das Bürgertum vom Dritten Kaiserreich bis zum Fin de Siècle die feudale Mode, bis dann um 1900 die erneute Befreiung des Körpers stattfindet. Das geschieht im Zusammenfluss von ganz verschiedenen neuen Strömungen: von Gesundheits- und Gymnastikbewegung, Jugend- und Frauenbewegung, Körperkultur und Kleiderreform, aber wiederum geschieht es, wie hundert Jahre zuvor, im Zeichen von Vernunft – als “rational dress” – und von Natürlichkeit, und wiederum unter Berufung auf die Antike. Und das modische Körperbild der Revolutionszeit erscheint nach langer Versunkenheit wieder; dazu gehören die kurzgeschnittenen Haare, das von hoher Taille lose fallende Kleid – und übrigens wird auch diese Mode wieder “nackte Mode” genannt –, und dazu gehört auch ein Repertoire von Gesten, die man sofort wiedererkennt: zum Beispiel, als genaues Zitat, in *Les choses de Paul Poiret* von Georges Lepape (1911) [Abb. 16]²³.

Nun wäre es zwar ziemlich aufwendig, aber nicht sehr schwierig, die Wiederkehr der klassizistischen Attitüde, jenes lockeren Hingelegtseins, das kein Sitzen ist und kein Liegen, erschöpfend zu dokumentieren, wobei auch neue Elemente – vor allem die Strümpfe und die Geste des Rauchens – auffallen würden, und es wäre auch zu zeigen, wie unmöglich eine solche Präsentation des Körpers in der ganzen Zwischenzeit gewesen wäre. Aber wichtiger, als solches Wiedererkennen zu üben, scheint es mir an dieser Stelle, zu fragen, ob nicht in einer solchen Mode-Wiederholung der Sinn des Wiederholten völlig verändert sein könnte. Gerade im 19. Jahrhundert, in der durch die hier beschriebene “natürliche” Mode übersprungenen Zeit verändert sich definitiv – so meine These – die Art und Weise, Gestik zu lesen, und ein tradiertes Repertoire von Gebärden und ihren konventionellen, fest zugeordneten Bedeutungen kommt aus-

23 George Lepape, *Les Choses de Paul Poiret*, Paris, Maquet, 1911.

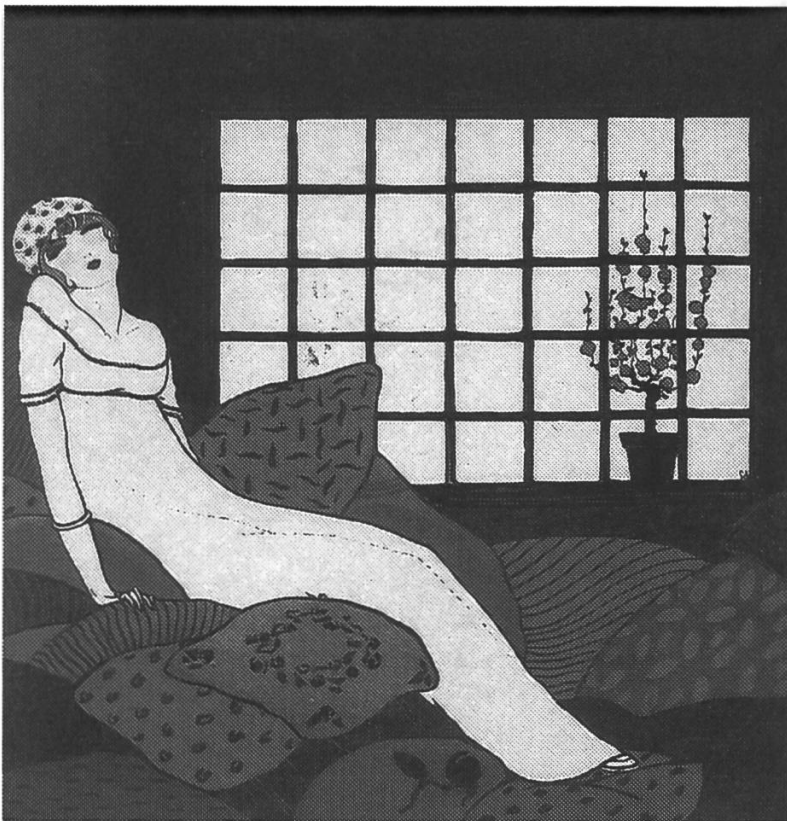


Abb. 16

ser Gebrauch und wird ersetzt durch einen ganz anderen Code: durch den einer nicht-arbiträren, individuell-spontanen Expression. Im 19. Jahrhundert vollzieht und verfestigt sich, was sich im Bereich der Gestik mit der bürgerlichen Ideologie angekündigt hat: Der "Ausdruck" wird zum Parameter der Lektüre. Was fortan Mimik und Gestik lesbar, wahr und ergreifend macht, ist ihr nicht-konventioneller und unwillkürlicher Charakter, und von da an erscheint ein überindividuell vorgegebenes und kulturell tradiertes Repertoire von Gebärden undenkbar. (Was aber, wie ich auch zeigen möchte, durchaus nicht heisst, dass es einen Gebärdencode des Ausdrucks nicht gibt. Es verhält sich damit wie mit der Rhetorik, deren lange Tradition um 1800 im Zeichen von "Natur" und "Natürlichkeit" liquidiert wird, um fortan gebrochen, als bürgerliche Rhetorik der Nicht-Rhetorik, weiterzugehen.)

Ich möchte den genannten Bruch in der Lektüre von Gestik am Beispiel der Melancholie vorführen, und es kommt mir dabei nur gelegen, dass es so wohlbekannt ist: Die Forschungen von Panofsky,



Abb. 17

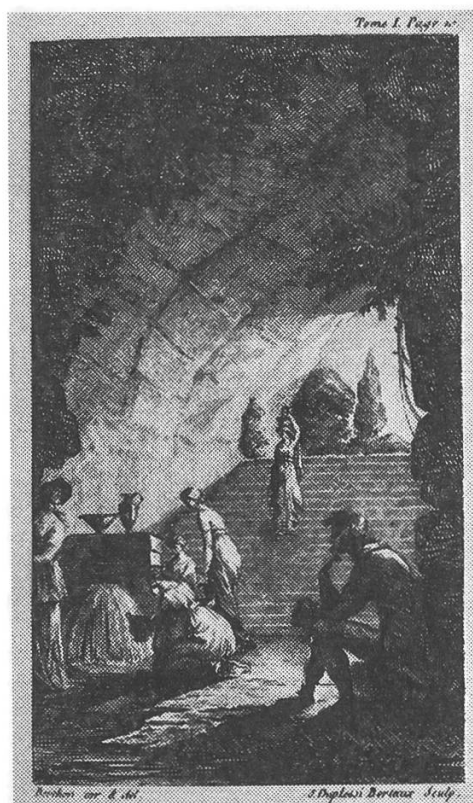


Abb. 18

Saxl und Klibansky, die seit den 80er Jahren hundertfach wiederaufgenommen und weitergeführt worden sind, haben längst klar gemacht, dass der Befund der Melancholie für Jahrhunderte mit dem Bild einer ganz bestimmten Haltung und Geste gekoppelt war: Der gesenkte Kopf wird in eine Hand gestützt²⁴. Das ist eine fest codierte, aus der Tradition abrufbare und insofern sofort lesbare Haltung. Dabei fällt auf, dass der mimische Ausdruck des Gesichts lange Zeit offenbar gleichgültig war. Jene Gleichgültigkeit der Gesichter auf alten Melancholiedarstellungen, die uns erstaunt und uns oft wie der Ausdruck von Gleichgültigkeit vorkommen mag, ist nur das Fehlen jeder Signifikanz des Ausdrucks für die Darstellung [Abb. 17].

Um 1800 ändert sich das. Während zum Beispiel die Illustration von Duplessis-Berthaux zu Goethes *Leiden des jungen Werthers* um

24 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990.



Abb. 19



Abb. 20

1797 das Bild des bürgerlichen Helden noch einmal in die alte Tradition der Melancholie-Darstellung einschreibt [Abb. 18], stellt das Werther-Portrait von C. Noël (nach Boilly) um 1804 das neue Individuum in seinem neuen Unglück auf eine Weise dar, die keinen Halt mehr im traditionell vorgegebenen hat [Abb. 19]. Individuell und allein erfindet sich dieser Werther den Ausdruck seiner Melancholie; es ist ein Ausdruck, wie ihn auch unzählige gemalte, aus dem alten ikonographischen Code herausgefallene Christusfiguren des 19. Jahrhunderts zeigen.

So muss sich auch die im akademischen Stil des 19. Jahrhunderts gemalte *Mélancolie* von Francesco Hayez [Abb. 20] kraft ihres Ausdrucks zu verstehen geben, offen scheinbar jedem ungeschulten empathischen Verständnis, wobei es allerdings bemerkenswert ist, dass gerade die Zeichen, die keinem arbiträren Code entnommen, sondern unmittelbar wahr sein sollen, auch sogleich zu Klischees erstarren²⁵: So steht sie mit erloschenem Blick neben bedeutungsvoll

25 Dies wäre eine andere, eine Parallelgeschichte zu der, die ich hier von der Gestik



Abb. 21

verwelkten Rosen und Lilien, das Kleid in nachlässiger Unordnung. Solche Gesten sprechen anscheinend für sich. Ohne symbolische Überhöhung präsentiert sich das neue expressive, mit der Tradition brechende Portrait der Melancholie auch in den Photographien, mit denen man im 19. Jahrhundert versucht hat, das klinische Bild der Melancholie zu dokumentieren [Abb. 21]. (Allerdings hat Charles Darwin gerade diese Photographien von Melancholikerinnen für seine Abhandlung “The expression of the emotions in man and animals” (1872) wenig brauchbar gefunden: “They are not expressive enough for my purpose”, muss er dem Photographen Brown mitteilen²⁶.)

Das ist von der unvergesslichsten Darstellung der Melancholie, von Dürers Stich *Melencolia I*, schon sehr weit entfernt [Abb. 22]. Doch die Grossartigkeit dieses Bildes in unseren Augen rührt vermutlich gerade daher, dass es auf doppelte Art lesbar ist. Einerseits ist hier nämlich das ganze Ensemble der konventionellen Chiffren der Melancholie mit

erzähle: Wie genau in dem Augenblick, da die traditionelle Rhetorik durch das neue Konzept einer originell-spontanen Produktion entwertet wird, als ständige Gefahr und Drohung das “Klischee” auftaucht. Es ist der einst hochgeschätzte *locus communis*, zum “Gemeinplatz” verkommen.

26 Sander L. Gilman, *Seeing the Insane*, New York, J. Wiley, 1982, S. 181.



Abb. 22

grösster Sach-, das heisst Textkenntnis lückenlos und präzise gesammelt, andererseits kommt auch die neuere, die unbefangene Lektüre, jene Lektüre also, der das nötige Vorwissen völlig abgeht, ohne weiteres auf ihre Rechnung. So unmittelbar spricht die Landschaft unter schwarzem Himmel, so expressiv spricht das umnachtete Gesicht einen an. Nur befremdet wird man zur Kenntnis nehmen, dass das dunkle Antlitz, nach Panofsky und Saxl, die dem Melancholiker traditionell zugeschriebene, von der schwarzen Galle verfärbte “*facies nigra*” darstellen soll. (Gerade Dürer allerdings macht, wie Panofsky und Saxl betonen, das “schwarze” Gesicht zu einem “beschatteten”. Dass das expressive Moment in diesem Bild selbst schon angelegt ist und nicht nur von einer neueren Lektüre in es hineingetragen wird, das zeige die geballte Faust, eine Neuerung Dürers gegenüber der Tradition.)²⁷

Unter den expressiven Wahrheitsanspruch findet sich im 19. Jahrhundert jede Darstellung von Schwermut gestellt, auch wenn die alte

27 Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Dürers “Melencolia I”. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Berlin, Teubner, 1923, S. 58f.



Abb. 23

fixierte Chiffre der Melancholie immer wieder, bis zu Edvard Munch, anzitiert wird²⁸. So hat zum Beispiel Dante Gabriel Rossetti 1865 Jane Morris in der klassischen Pose photographieren lassen, übrigens mit einem Kleid angetan, das auf die Reform der Jahrhundertwende vorausweist [Abb. 23]. Andere Aufnahmen zeigen die Frau in anderer Haltung, aber der Ausdruck bleibt gleich. Und mehr auf den Ausdruck als auf die Pose kommt es hier an: Es ist jener blitzende dunkle Blick unter umschatteter Stirn hervor. Das verdunkelte Frauengesicht, auf dem sich so unmittelbar die innerste Verdüsterung, Umnachtung abzeichnet, wird im 19. Jahrhundert zu einer eigentlichen Spezialität der Kunst. Die von Alexandre Cabanel 1880 gemalte Phädra zum Beispiel, an der die Geste der Melancholie noch ganz knapp erkennbar

28 Im Gemälde "Melancholie" (1891) stellt Edvard Munch die klassische Gebärde dar; in "Melancholie" (1899), einem Portrait der schwermütigen Schwester Laura, wird die Depression durch Farbgebung, Linienführung, Raumgestaltung gezeichnet – und durch schwarze Augen in dunklen Höhlen. (*Edvard Munch*, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich, 19. November 1987 - 14. Februar 1988, Ill. 25, 49).



Abb. 24

ist, windet sich in einer Expressivität, die allein schon in sich und durch sich verständlich sein soll [Abb. 24]. Ich möchte es “das dumpfe Brüten” nennen, was sie hier, als eine gestische Neuheit des 19. Jahrhunderts, exerziert, ruhelos sich wälzend auf klassizistisch-exotischem Lager, und was so immer wieder neu inszeniert werden kann²⁹. Muss man noch erklären, was man da sieht? Verzweiflung, die gerade dabei ist, in verderbliche Tat umzuschlagen, tödlich gewordene Sexualität. Es ist das Bild der Femme fatale, zu dem – von Stuck bis zum frühen Stummfilm – das umschattete Gesicht gehört. – So bleibt etwa in den Schlussversen von Gottfried Kellers Gedicht “Winternacht”: “Ich vergess das dunkle Antlitz nie, / Immer, immer liegt es mir im Sinn!”³⁰ gerade die Dunkelheit des Gesichts der Nixe unbegreiflich, deren “weisse Schönheit Glied um Glied” sonst sehr deutlich zu sehen ist unter dem Eis, aber unbegreiflich doch nur solange, bis man sich Böcklinsche Frauen und Wasserwesen mit ihrer verdunkelten Stirne vor Augen hält.

Dass im 19. Jahrhundert Mimik und Gestik zum spontanen, individuell produzierten Ausdruck avancieren, das bedeutet nun frei-

29 Vgl. *L'Ecole des Beaux-Arts du XIX^e siècle: Les pompiers*, préf. de Maurice Rheims, introduction et textes de Cécile Ritzenthaler, Paris, Meyer, 1987, S. 101: “Die Frau des Potiphar” von Léon François Comerre.

30 Gottfried Keller, *Werke*, Zürich, Atlantis, 1965, Bd. 1, S. 76.

lich nicht das Ende der Versuche, Gebärdensprache beschreibbar zu machen. Das grösste Interesse gilt dabei verständlicherweise der Mimik. Die von Lavater im bürgerlichen Zeitalter neu lancierte Physiognomik wird weiter getrieben, über Carl Gustav Carus, *Symbolik der menschlichen Gestalt* (1853), bis zu Theodor Piderit, *Wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik* (1867), und Darwin, *Der Ausdruck der Gefühle bei Mensch und Tier* (1872), wobei die Interpretation stabiler, durch Skelett und Schädel festgelegter Formen, die schon Lichtenberg bei Lavater kritisiert hat, der Interpretation von mimischen und gestischen Bewegungen und ihrer Spuren am Körper weicht.

Das bekannteste Beispiel von Gesten, die einerseits als Ausdruck sofort lesbar und andererseits doch um wissenschaftlicher Genauigkeit willen klar definiert und codiert sein sollen – welches ich hier auch nicht auslassen werde –, sind die Erscheinungsformen der Hysterie. Während sich im 19. Jahrhundert das alte festgeschriebene Gebärdensbild der Melancholie im Zeichen des Ausdrucks auflöst, wird für die Hysterie ein neues definiert, das kulturell Erfolg hat und das jederzeit verständlich und reproduzierbar erscheint. Zwar hat der Name der Hysterie eine lange Vorgeschichte, und auch das an ihr festgemachte Bild ist durchaus schon bekannt – als die mittelalterliche Ikonographie der “Besessenheit”, und dennoch kann Hysterie, als Leit-Krankheit sozusagen, für eine Erfindung des 19. Jahrhunderts gelten. Es ist bekanntlich Jean Martin Charcot, der die Symptome zu einer Erkrankung zusammengestellt, ihre Phasen gegliedert und mit Photographien und Zeichnungen dokumentiert hat [Abb. 25]. Dies ist eine von vielen Aufnahmen aus der *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, welche Augustine zeigen, die “Königin der Hysteriker” und Charcots Musterpatientin, sein “Mannequin”, wie gesagt worden ist³¹. Von Augustine werden die Surrealisten später mit nicht nur ironischer Verehrung sprechen, denn – so Aragon und Breton 1928 in *La Révolution Surréaliste* –: “Hysterie ist keine pathologische Erscheinung, sondern kann in jeder Hinsicht als ein höchstes Ausdrucksmittel angesehen werden.”³²

31 Vgl. das Nachwort zu Jean Martin Charcot und Paul Richer, *Die Besessenen in der Kunst*, hg. v. Manfred Schneider, Göttingen, Steidl, 1988, S. 139.

32 *La Révolution Surréaliste*, Nr. 11, quatrième année, 15 Mars 1928. Vgl. Manfred Schneider (Hg.), *Die Besessenen der Kunst*, a.a.O., S. 138.



Abb. 25

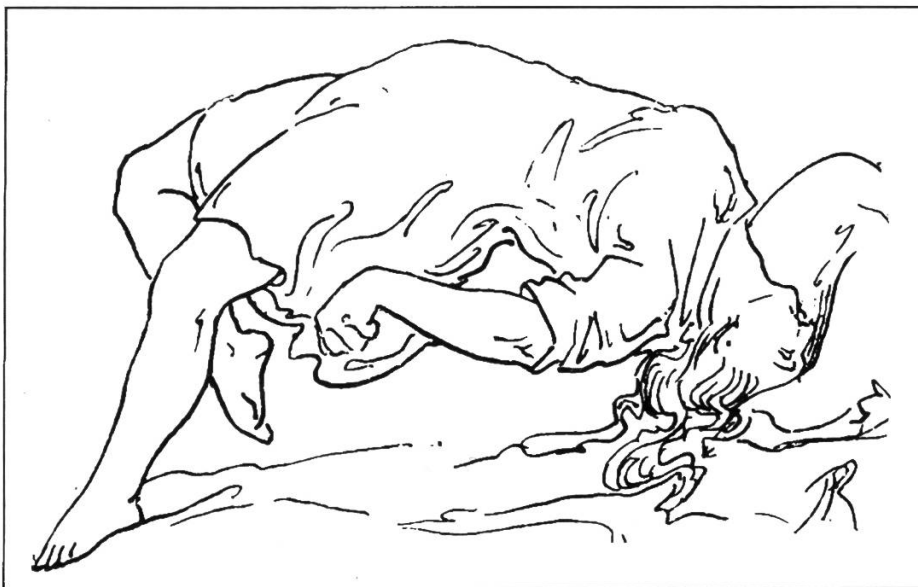


Abb. 26

Wenn man dem folgt und die Vorführung der Hysterikerin nicht nur als Symptome einer Krankheit, sondern nur als puren Ausdruck liest, dann ist der Höhepunkt des grossen hysterischen Anfalls, der Kreisbogen, die musterhafte Realisierung des expressiven Codes [Abb. 26]. Der 'grand arc' wird im 19. Jahrhundert zu einem ebenso fixen Bild, wie es vor dem 19. Jahrhundert die Körperhaltung des Melancholikers war.

Aber dabei soll diese Gebärde nicht abrufbar sein aus der Tradition: Der Ausdruck, der sich immer wieder gleich sieht, muss doch jedesmal wieder erfunden, neu gefunden werden in individueller



Abb. 27

Besessenheit; jedesmal ereignet er sich wieder als “Anfall”. Lehrbar und lernbar kann und darf das alles nicht sein, und es ist deshalb eine spielverderberische Pointe, zu bemerken, dass auf dem berühmten Bild von Pierre-André Brouillet, *La Leçon de Charcot à la Salpêtrière*, die Frau, die vor dem voyeuristischen Männerpublikum den von ihr erwarteten Anfall produziert, dabei zur gegenüberliegenden Wand des Raumes schiele, wo das Bild des “Kreisbogens”, als Muster und Vorlage, angebracht sei³³ [Abb. 27]. Immerhin hat der Verdacht, dass die hysterischen Symptome nur gespielt sein könnten, das Krankheitsbild von Anfang an mitgeprägt; Simulation erscheint selbst als eines der Symptome der Hysterie³⁴.

Solche Veränderungen nicht nur im Bestand der Zeichen, sondern auf der Ebene ihrer Lektüre und Lesbarkeit gilt es zu bedenken,

33 Henry F. Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewussten*, Bern, Huber, 1975, Bd. 2; Jean-Bertrand Pontalis, “Zwischen Freud und Charcot. Ein Szenenwechsel”, *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, hg. v. Jean Clair, Cathrin Pichler und Wolfgang Pircher, Wien, Löcker, 1989, S. 688.

34 Vgl. Manfred Schneider (Hg.), *Die Besessenen der Kunst*, a.a.O., S. 151; Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. Main, Fischer, 1995, S. 190.

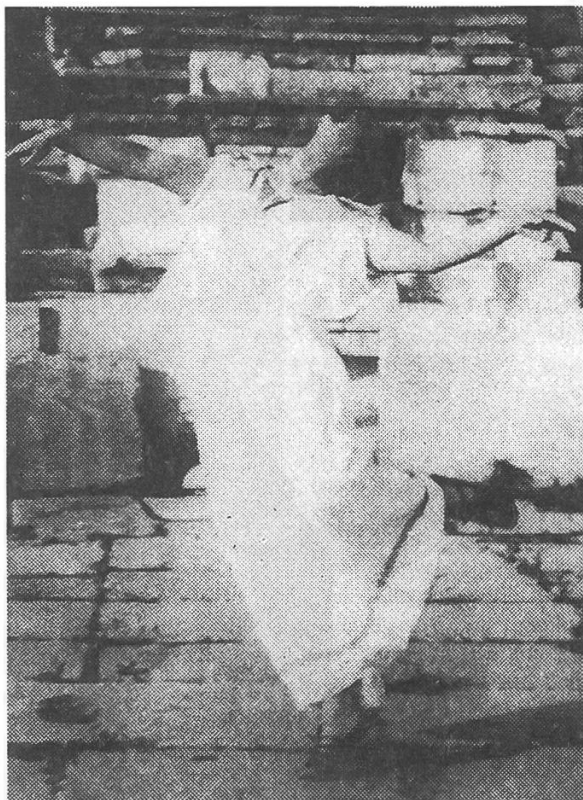


Abb. 28

wenn man vordergründig um 1900 die Wiederholung der Mode von 1800 und, weniger vordergründig, die Wiederholung der zu dieser Kleidung gehörigen Gestik feststellen kann. Wenn die Befreiung des Körpers auch um 1900, wie hundert Jahre zuvor, als Klassik-Revival stattfindet, so ist es doch nicht mehr dieselbe Antike, auf die sich die Mode beruft.

Jede Mode-Geschichte um 1900 muss auch vom Tanz handeln. Zu dieser Zeit entsteht die neue Tanzsprache, die mit den Regeln des klassischen Balletts radikal bricht und die "freier Tanz", oft auch "Ausdruckstanz" genannt wird. Die Tänzerinnen der Avantgarde führen die Reform-Mode, das frei fallende Gewand, und führen ohne Korsett, mit nackten Beinen das neue Körperbild vor, und dies in den Bewegungsmustern einer expressiven Gestik.

In diesen Versuchen ist die Antike allgegenwärtig. Isadora Duncan zum Beispiel hat Studien im British Museum, im Louvre, in den Uffizien getrieben, bis sie in Griechenland selber getanzt hat [Abb. 28]. Gabriele Brandstetter hat in *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfi-*



Abb. 29

guren der Avantgarde als signifikantes, immer wiederkehrendes Bewegungsmuster des freien Tanzes das in solchen Aufnahmen festgehaltene beschrieben und überzeugend dokumentiert – hier zum Beispiel in der Ausführung von Mary Wigman: Es ist dieselbe Torsion des ganzen Körpers, die man vom grossen hysterischen Anfall her kennt³⁵ [Abb. 29]. Das ist eben Hysterie, “als höchstes Ausdrucksmittel” verstanden.

Wenn Isadora Duncan im Dionysostempel diese Geste der Exaltation vorführt, wird sie dabei auch von der wissenschaftlichen Forschung bestimmt. Auch für diese hatte sich mit Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* im Bild der Antike eine neue faszinierende Dimension eröffnet: das Dionysische. Emmanuel zeichnet in *La Danse Grecque antique* (1895) nach antiken Vasenbildern bacchantische Tänze, und er beschreibt die konvulsivische Bewegung

35 Gabriele Brandstetter, ebd., S. 195.

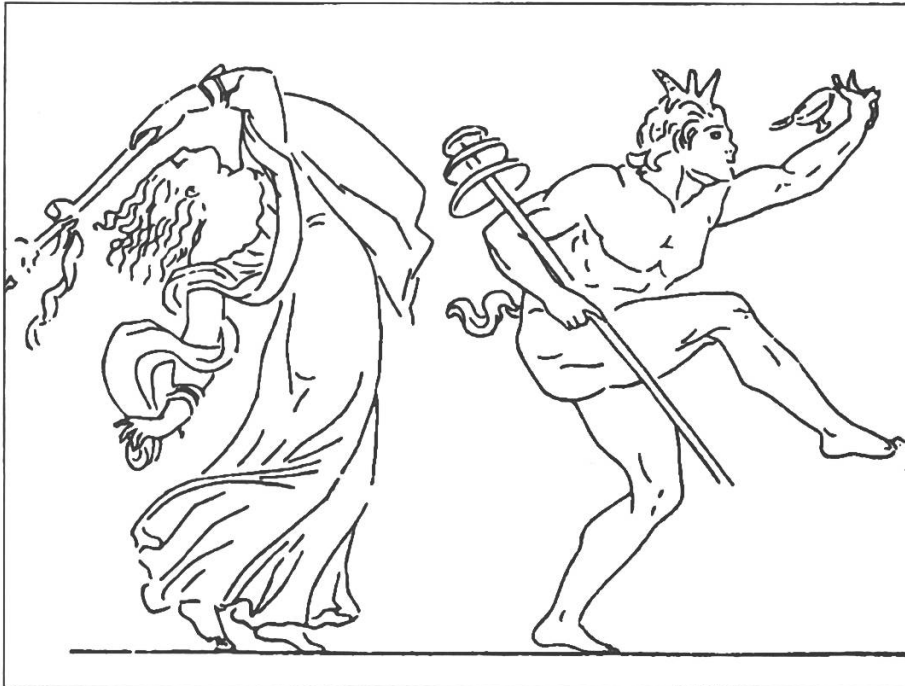


Abb. 30

der Bacchantin im dionysischen Tanz als “Cambrure”³⁶ [Abb. 30]. So zeigt Brandstetter am Beispiel dieser vielfach vorkommenden ‘hysterischen’ Gebärde, wie auch der freie Tanz, gerade im leidenschaftlichen unbeherrschten Exzess, seine festgeprägten Muster hat. Andererseits erscheinen die Gesten im expressiven Code unnachahmlich, jedesmal aus dem Grund der Leidenschaft vorbildlos und ursprünglich geschöpft, und ihre Wiederholung kann nur die spontane Wiederholung von Anfällen sein. Es sind solche anscheinend nicht-konventionelle, nicht-arbiträre Gebärden, welche die Pathognomik um 1900 beschreibt, Aby Warburg zum Beispiel als “Pathosgebärden” oder Ludwig Klages als “Ausdrucksbewegungen”.

Daran muss man also denken, wenn man sieht, wie sich jene gewisse Haltung des nachlässig-entspannten Sitzens, die um 1800 zur bürgerlich-klassizistischen Kleidung gehörte, um 1900 mit derselben Mode sich wiederholt. Ein Vergleich wie dieser leuchtet schon ein: Hoyningen-Huenes Photographie von Mlle Diplarakou in einem Vionnet-Kleid aus dem Jahr 1932 ist nicht zufällig Davids Gemälde

36 Ebd., S. 182-198.



Abb. 31



Abb. 32

der Madame de Verninac von 1799 so ähnlich [Abb. 31, 32]. Aber das darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich bei aller Gleichheit einzelner Gesten der Code der Gestik radikal verändert hat und dass sich in solcher Wiederholung nicht einfach Tradition abzeichnet, sondern eher eine Auflösung von Tradition. Die Erfindung des Ausdrucks ist dazwischengekommen.

Nachweis der Illustrationen:

- Abb. 1: Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, New York, Viking Press, 1978, S. 7 [Ill. I.3: *Apollo Belvedere*].
- Abb. 2: Willi Geismeyer, *Daniel Chodowiecki*, Leipzig, Seemann, 1993, S. 165.
- Abb. 3: ebd.
- Abb. 4: ebd.
- Abb. 5: ebd.
- Abb. 6: ebd., S. 163.
- Abb. 7: *William Hogarth. 1697-1764*, hg. v. Berthold Hinz und Hartmut Krug, Giessen, Anabas, 1986, S. 97 [*A Rake's Progress*, Bl. 2].
- Abb. 8: Max von Boehn, *Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Barock bis zum Jugendstil*, bearbeitet von Ingrid Loschek, München, Bruckmann, 1996, Bd. 2, S. 59 [Ill. 21, J. B. Siméon Chardin, *Die Tanzstunde*, 1745].
- Abb. 9: *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe*, hg. v. Gerhard Langemeyer, Gerd Unverfehrt, Herwig Guratzsch und Christoph Stölzl, München, Prestel, 1985, S. 294 [Ill. 215: Philipp Dawe, *The Maccaroni...*].
- Abb. 10: ebd., S. 295 [Ill. 216: Rouotte, *La Rencontre des Incroyables*, 1797].
- Abb. 11: ebd., S. 296 [Ill. 217: Le Fevre, *La Rencontre des Merveilleuses*, 1797].
- Abb. 12: Anne Hollander, *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*, Berlin, Berlin Verlag, 1995, S. 153 [Jacques-Louis David, *Madame Récamier*].
- Abb. 13: F. K. Mathys, *Ewig wandelbare Mode*, Aarau, Stuttgart, AT Verlag, 1985, S. 18 [François Gérard, *Madame Récamier*].
- Abb. 14: Anne Hollander, *Seeing Trough Clothes*, a.a.O., S. 117 [II.34: George Romney (1734-1802), *Initiation of a Nymph*].
- Abb. 15: ebd., S. 122 [II. 38: Thomas Banks (1735-1805), *The Death of Germanicus*].
- Abb. 16: *Les Choses de Paul Poiret*, vues par Georges Lepape, Paris, Maquet, 1911 (Mit freundlicher Erlaubnis des Museums für Gestaltung, Zürich).
- Abb. 17: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1990 [Ill. 73: *Der Melancholiker*. Kauterisations-Schema, 13. Jh., Erfurt, Wissenschaftliche Bibliothek].

- Abb. 18: *La main de l'homme. Préfiguration d'un musée*, Exposition 27. 5 - 2. 10. 1983, Musée de l'Elysée, Lausanne 1983, S. 84 [Werther, eau-forte de Duplessis-Berthaux vers 1797].
- Abb. 19: ebd., S. 85 [Werther, gravure de C. Noël, d'après Boilly vers 1804].
- Abb. 20: *L'Ecole des Beaux-Arts du XIX^e siècle: Les Pomptiers*, préf. de Maurice Rheims, introduction et textes de Cécile Ritzenthaler, Paris, Mayer, 1987, S. 201 [Francesco Hayez (1791-1881), *Mélancolie*].
- Abb. 21: Sander L. Gilman, *Seeing the Insane*, New York, J. Wiley, 1982, S. 181 [Plates 233 and 234].
- Abb. 22: Raymond Klibansky, Erwin Panowsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie*, a.a.O., Ill. 1 [Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514].
- Abb. 23: Erika Billeter, *Malerei und Photographie im Dialog. Von 1840 bis heute*, Bern, Benteli, 1977, S. 53, Ill. 120.
- Abb. 24: *L'Ecole des Beaux-Arts du XIX^e siècle*, a.a.O., S. 77 [Alexandre Cabanel (1823 – 1889), *Phèdre*].
- Abb. 25: Jean Martin Charcot und Paul Richer, *Die Besessenen in der Kunst*, hg. v. Manfred Schneider, Göttingen, Steidl, 1988, S. 144 (obere Ill.).
- Abb. 26: ebd., S. 117 [Ill. 70].
- Abb. 27: Jean Clair, Cathrin Pichler und Wolfgang Pircher (Hg.), *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, Wien, Löcker Verlag, 1989, S. 684.
- Abb. 28: Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. Main, Fischer, 1995, S. 194 [Ill. 28: Isadora Duncan, tanzend im Dionysostempel].
- Abb. 29: ebd., S. 195 [Ill. 31: Mary Wigman: *Allegro con brio* aus *Slawische Tänze*].
- Abb. 30: ebd., S. 189 [Ill. 24: Zeichnung der "Cambrure" einer Bacchantin nach dem Vorbild griechischer Vasenbilder in M. Emmanuel, *La Danse Grecque antique*].
- Abb. 31: William E. Ewing, *The Photographic Art of Hoyningen-Huene*, London, Thames and Hudson, 1986, S. 16 [David's portrait of Madame de Verninac, 1799].
- Abb. 32: ebd., S. 17 [Mlle Diplarakou, evening wear by Vionnet, 1932].

Résumé

Il va sans dire qu'une certaine manière de s'habiller s'accompagne d'une gestuelle déterminée. L'article se propose d'analyser, à titre d'exemple, la mode autour de 1800 et autour de 1900 et de décrire l'ensemble des gestes et des attitudes qui y correspondent. Cette démarche permet de signaler la difficulté d'écrire une histoire de la gestuelle, car non seulement le langage gestuel, mais aussi la théorie et la pratique de son interprétation évoluent au cours de l'histoire.