

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, zweiteiliger 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 Räderscheidt, 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 Räderscheidt 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 Räderscheidt kritisiert auf diese Weise eine überkommene, explizit bürgerliche Form von Männlichkeit, die – einer puppenhaften Weiblichkeit ebenbürtig – leblos und verloren im Bildraum steht. Während Räderscheidts 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.

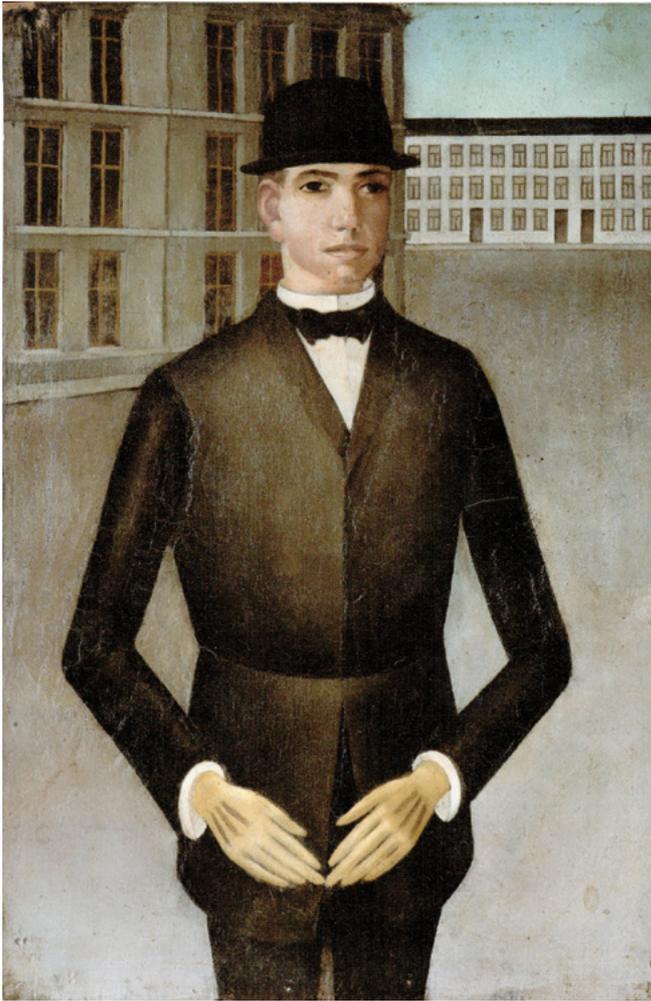
Als Symbol männlicher Souveränität und Macht muss der »man in black« nach dem Ersten Weltkrieg also neu definiert werden. Die bildlichen Inszenierungen von Otto Dix, Christian Schad, Anton Räderscheidt oder Max Beckmann sind dement-sprechend von einer grundlegenden Verunsicherung männlicher Autorität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

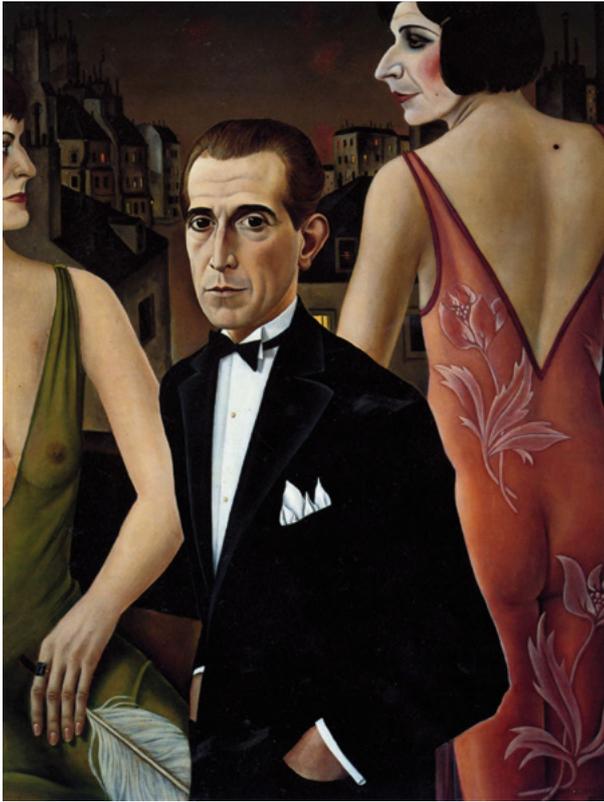
- 27 Zur Wechselwirkung von Kleidung, Sexualität und Medialität in diesen beiden Porträts siehe Änne Söll, »Painting Style – Taking pictures. Fashion, Media and Gender in Christian Schad's Portraiture of the 1920s«, in: Djurdja Bartlett und Shaun Cole (Hg.), *Fashion Media. Past and Present*, London: 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.



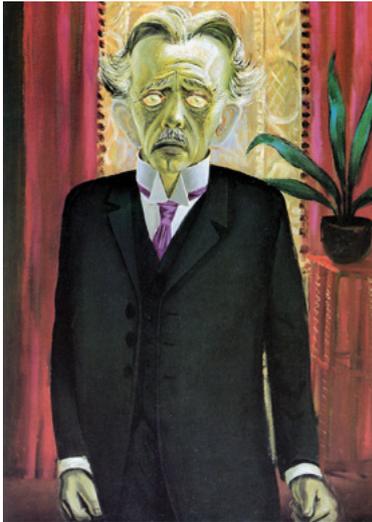
Ill. 2 Christian Schad, *Portrait du comte St-Genois d'Anneaucourt*, 1927, huile sur bois, 86 × 63 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris © Christian Schad Stiftung Aschaffenburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2016

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