Groom, Gloria; Cogeval, Guy; Thiébaut, Philippe; Alyson, Susan (Hrsg.):
***L'impressionnisme et la mode. Catalogues d'exposition, Musée d'Orsay*, self-published 2012**
ISBN-13: 978-2-08-128604-7, 320 p., 45,00 EUR

L'Impressionnisme et la Mode

Musée d'Orsay, Paris, 25.09.2012 – 20.01.2013
Metropolitan Museum of Art, New York, 19.02.2013 – 27.05.2013
The Art Institut, Chicago, 25.07.2013 – 22.09.2013

Rezensiert von: Sebastian Kneißl, Eichstätt

„Sans doute les Parisiennes sont femmes, mais elles sont plus femmes que toutes les autres femmes …" - so lautet eines der Zitate von Emmeline Raymond, mit denen die Wände der Ausstellung „L'Impressionnisme et la Mode" im Musée d'Orsay beschriftet waren.[1] Unter den Wandtexten befanden sich außerdem Ausschnitte aus Emil Zolas „Au Bonheuer des dames" sowie aus Baudelaires Schriften und Kritiken über die Mode und Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die nicht nur oberflächlichen Verbindungen von Mode und impressionistischer Malerei wurden höchst unterschiedlich aufgefächert, wobei vor allem die direkten Beziehungen zwischen Modisten, Modekünstlern und Malern sowie das Zusammenwirken von Künstler- und Literaturkreisen ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt wurden. Literarische und feuilletonistische Texte, Modestiche, Fotografien, Gewänder, Accessoires und Gemälde veranschaulichten die wichtige Rolle der Mode der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Trotz ihrer auf den ersten Blick überwältigenden, von manchen als aufdringlich empfundenen Inszenierung waren die Exponate durch komplexe, bisweilen subtile intermediale Zusammenhänge miteinander verbunden. Dabei war der ehemalige Bahnhof Gare d'Orsay, anlässlich der Weltausstellung im Jahr 1900 gebaut, schon durch seine beeindruckende Architektur ein passender Rahmen für eine Schau, die der Inszenierung der Geschlechter im Fin-de-siècle gewidmet war. Zwischenzeitlich wurde sie im Metropolitan Museum of Art, New York, gezeigt, von wo aus sie nun, Ende Juli, an das Art Institute in Chicago wandern wird.

Seit dem Second Empire konnte sich niemand der immer stärker industriell produzierten Mode entziehen, für die nun auch in eigenen Modemagazinen geworben wurde. Mode avancierte nicht nur zum alltäglichen Gesprächsthema, sondern sie schuf zugleich zahlreiche neue Arbeitsplätze. Joris-Karl Huysmans wiederum beschrieb 1876 das Verhältnis der Malerei zur Mode treffend: „Le peintre moderne … est un excellent couturier".[2] Vor allem die Impressionisten ließen sich von der aktuellen Mode und den Modestichen inspirieren. So ist es nicht verwunderlich, dass bei dem einen oder anderen Vergleich zwischen Kostümen, Stichen und Gemälden ein direkter Bezug hergestellt werden konnte. Der erste große Haute-Couture Designer Charles Frederick Worth (1826-1895) beispielsweise verband das Handwerk des Schneiders mit der Kreativität der Modisten und war der Vorreiter für eine umfassende Erneuerung der Modeindustrie. Im 19. Jahrhundert

differenzierte sich ein System aus, in dem die tonangebende Haute-Couture neben der Konfektionskleidung in zunehmender Konkurrenz stand. Letztere wurde in den ersten bedeutenden Kaufhäusern, allen voran „Le Bon Marché“ oder „Le Printemps“, im großen Stil vertrieben.

Die Pariser Inszenierung hatte zunächst Kritik geerntet. Phillipe Degan beispielsweise monierte in "Le Monde": „Le principe du parcours est d'une simplicité absolue: placer en regard les uns des autres les vêtements et accessoires du temps et des tableaux dans lesquels sont représentés des robes ou des chapeaux d'un modèle proche, aussi proche que possible.“[3] Allgemein bemängelte er die Stilisierung und Reduktion der impressionistischen Werke und Künstler auf das modische Element. Marc Zitzmann fasste die Kritik von Degan in der ‚Neuen Züricher Zeitung‘ noch einmal zusammen: „Die Ausstellung“, heißt es dort, „verleite den Besucher dazu, ein gemaltes Bild als ein Rechteck von Realität anzusehen, das auf einem Rechteck aus Leintuch fixiert sei. Sie reduziere die Gemälde der Impressionisten zu großen Modebildern.“[4]
Richtet man jedoch den Blick von der aktuellen Forschung [5] auf die konkrete Ausstellungsinszenierung, so werden im kritisierten Arrangement durchaus subtile Strategien erkennbar. Der Besucher betrat in der Mitte der „Allée Centrale des Sculptures“ die Ausstellung und befand sich sogleich in einer anderen Welt. Die ersten beiden Räume, etwas dunkel gehalten, lieferten einen Gesamtüberblick über die Modediskurse des Impressionismus. So ließen sich im Eingangsbereich im gedämpften Licht zwei große Modestiche und ein Zeitungsausschnitt finden, die eine Vorausschau auf die kommende Ausstellung boten: Die untere Hälfte der Titelseite des „Figaro“ wurde von einer Abbildung des Kaufhauses „Le Printemps“ eingenommen und verdeutlichte so die Wichtigkeit und Aktualität der Ware und des Konsums - die beiden Stiche wiederum, die als Zeitungsbeilage publiziert wurden, sind in ihrer Größe etwa identisch mit dem Titelblatt und zeigten den Prototyp der modischen „Pariserin“, die den Betrachter durch die Ausstellung begleiten wird. Der darauffolgende Raum - eine lange Galerie - führte in Glaskästen eine Reihe eleganter Frauenkleider der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor. In Wandtexten kam der noch heute bekannte Designer Charles Frederick Worth zu Wort, daneben seltener genannte Modeschöpfer wie Charles Platte, Emile Mille, u.a.. An der linken Wand reihten sich mehrere Schaukästen mit Modestichen, Zeitungsausschnitten (zum Beispiel von Stephan Mallarmés „La Dernière Mode“), Fotos, Fächern, Sonnenschirmen und anderen modischen Acessoires, neben denen erste Gemälde von Manet und Renoir gezeigt wurden.
Die rechte Seite des Raumes säumten kleine Fotografien von Eugène Disderi (1819-1889), der Erfinder der „carte de visite“ um 1850; diese verdoppelten quasi die Steifheit und Unbeweglichkeit der zur Schau gestellten Kleider. Überhaupt konnte anhand der Fotografien der Ablauf des Posierens im 19. Jahrhunderts nachvollzogen werden, ebenso wie die kleinen, kaum merklichen Veränderungen der Körperhaltung während der Aufnahmen. Bei den Kleidern und Kostümen, welche wie auf einem Laufsteg präsentiert wurden, fiel dem Betrachter sofort die Liebe zum Detail ins Auge. So etwa trat der Gegensatz zwischen den leichten, fließenden Stoffen und den starren Walfischknochen, den einschnürenden Korsetts und ausladenden Rockgestellen deutlich hervor. Die Zartheit und Durchsichtigkeit, Feinheit und Dünne der Stoffe war dann auch in den Darstellungen der großformatigen Gemälden wiederzufinden.
Am Ende dieser Galerie von Schaukästen warteten zwei Highlights, einerseits eine Gegenüberstellung von Paul Cézannes „La Conversation/Les Deux Soeurs“ (1870-71) und „La Promenade“ (1871) mit Modestichen aus „La Mode illustrée“ (vom 31. Juli 1870 und 7. Mai 1871). Der Maler orientierte sich dabei offensichtlich nicht nur an der Kleidung selbst, sondern auch an den Posen

und der Farbgebung der Stiche. Der Besucher konnte so eine Transformation des Mediums verfolgen: Der frühe Cézanne parodierte quasi die Modestiche und verlieh seinen Darstellungen dadurch eine melancholische Aura. Zugleich ergänzte er die Motive der Stiche - einmal fügte er beispielsweise zu zwei Damen im Vordergrund einen im Hintergrund davonschreitenden Herren hinzu; auf diese Weise setzte er die Figuren in neue narrative bzw. psychologisierende Kontexte.
Den anderen Höhepunkt in diesem Raum bildete eine Zusammenführung von Albert Bartholomés Gemälde „Dans la serre/Mme Bartholomé“ (1881) und dem originalen Baumwollgewand der Dargestellten, der Frau des Künstlers. Dem Besucher wurde der Einfluss der aktuellen Bilder und Mode, sowie die Darstellung der inszenierten Realität vor Augen geführt. Auf dem Gemälde präsentiert sich Mme Bartholomé dem Betrachter im Gegenlicht, an der Türschwelle zwischen einem blühenden Frühlingsgarten und dem Interieur stehend, wobei das Gemälde damit perspektivisch auch den Ausstellungsraum verlängerte. Durch ihr Posieren an der (späterhin von Literatur und Film zur suggestiven Zone erklärten) Schwelle des Wintergartens bot sie dem Betrachter Raum für Spekulationen über geheime Liebschaften und eine latent gehaltene Erotik.

Im nächsten Raum griff die Präsentation nicht zurückhaltender in die Werke ein. In suggestiver Weise versetzen die Kuratoren durch die Hängung von nur drei großformatigen Ölgemälden in der Raummitte, denen jeweils ein Spiegel gegenübergestellt wurde, den Besucher in die modische Welt des späten 19. Jahrhunderts. Die Verbindungslinie zwischen Bild, Mode und Besucher entstand durch die Wechselwirkung der Gemälde neben ihren Spiegelbildern, von denen der Betrachter ein Teil wurde. Vor Edouard Manets „Le Balcon“ (1868-69) beispielsweise entstand durch das Gegenüber des Spiegels eine unendliche Blickfolge, in die sich der Betrachter eingliederte und durch die er je nach Standpunkt mehr oder weniger in das Bildgefüge eindrang. Er wurde außerdem dazu aufgefordert, sich bei der Betrachtung des Originals oder im Spiegelbild den Blicken der impressionistischen Zeitgenossen, darunter Berthe Morisot als ‚femme fatale‘, auszusetzen.

Das Rot der Wände, das die Wirkung der großen Einzelporträts verstärkte, zielte sicherlich auf eine impulsive Wirkung. Anhand der Illusionskräfte des Spiegels wurde zum Beispiel eine bestimmte Erwartungshaltung an die Frau des 19. Jahrhunderts verdeutlicht. „La Parisienne croit toujours en elle-même, avec conviction, avec ferveur sans être jamais ébranlée dans sa croyance par le doute le plus léger" [6] Die Frau, die Pariserin, – sei sie wahlweise Schmuckstück oder Tragödie des Mannes, Fetisch und Verkörperung der Ware -, wird zum Symbol des 19. Jahrhunderts schlechthin. Zunehmend stehen den wohlhabenden Frauen in ihren unbeweglichen Kostümen nun aber die beweglicheren, geschmeidigeren Kleider der Arbeiterinnen gegenüber. Dank der Modeindustrie schafften es manche von ihnen, eine Arbeit als Verkäuferin zu finden und dadurch sozial aufzusteigen.[7]
Der Ausstellungskatalog behandelt die symbolträchtige Darstellung der ‚Parisienne‘ dann auch in mehreren Aufsätzen.[8] So präsentieren sich in den Gemälden sowohl die Pariser Frauen der Bourgeoisie als auch die ‚einfachen‘ Modelle der Künstler, deren Stand nicht immer eindeutig festzumachen ist. Für eine sozialgeschichtliche Einordnung gilt es deshalb, die Herkunft der verschiedenen Künstler, die gesellschaftlichen Kreise, in denen sie verkehren und die sozialen, geschichtlichen Hintergründe mit zu berücksichtigen.[9] Eine besondere Rolle wiederum nehmen Impressionistinnen wie Berthe Morisot oder Eva Gonzalès ein, die sowohl als Modelle wie als Künstlerinnen in der Ausstellung vertreten waren.[10]

Die Frau des 19. Jahrhunderts inszenierte sich im häuslichen Bereich ebenso wie in ihrem öffentli-

chen Auftreten in der Oper oder im Theater als künstlich gesteigerte Verkörperung der Natur. Sie musste sich bekanntlich jeweils der Tagessituation gemessen kleiden und sich für jede Situation umziehen: Es wurde zwischen Morgen-, Tages-, Heim-, Empfangs- und Abendkleid unterschieden, wobei auch hier dem Anlass der Veranstaltung entsprechend differenziert wurde. Deshalb wird die besondere Bedeutung des Kleides beispielsweise in James Tissots „Portrait" von 1876 und seiner „Juillet" von ca. 1878 deutlich, wenn er in beiden Bildern eine Frau im selben Kleid präsentiert. Wäre es heute ein ‚No-Go', sich mehrfach in ein und demselben Kleid zu präsentieren, so setzt Tissot seine Damen im Abstand von zwei Jahren im selben Gewand in Szene.

Die Spannung zwischen ‚Sehen und gesehen werden' macht einen weiteren entscheidenden Aspekt aus, unter dem die Mode des 19. Jahrhunderts besprochen werden kann. Dabei wird deutlich, dass es die Frauen sind, die Farbtupfer im dunklen Einheitslook der Männer bildeten. Und wo ist diese Buntheit effektvoller zu demonstrieren als im öffentlichen Raum wie der Oper, dem Theater, dem Ball und anderen prestigeträchtigen Abendveranstaltungen? Es gehörte quasi zur Pflicht, seine Garderobe samt Ausstattung (wie Schmuck, Accessoires, Hochsteckfrisuren mit Blumen und Schmuck) im Pariser Nachtleben zu präsentieren. Es war nun auch den Damen von Welt, nicht nur denen der Halbwelt, gestattet, etwas Haut und Dekolleté zu zeigen, doch blieb der Rock lang und das Korsett war nicht aus der Mode wegzudenken. Bezüglich der Farbigkeit der Gewänder entwickelte sich der Trend in Richtung bunter, greller, künstlich produzierter Farben, die Jahr für Jahr ein wenig verändert wurden. Im Gegensatz zu diesen hellen, teils grellen Farben zählte aber bald auch das schwarze Kleid zur gängigen Abendmode. Seine Eigenart, sowohl eine dezente Eleganz auszustrahlen bzw. eine weibliche Zurückhaltung zu signalisieren als auch eine schmeichelnde Silhouette der Figur zu formen, wurde rasch erkannt und geschätzt. Von Zeit zu Zeit entschieden sich die Damen für eher schlichtere Kleidung, wie etwa in John Singer Sargents „Portrait der Madame Gautreau" (1883/84) zu sehen. Als Vorlage diente ihnen der schlichte kantige Dreiteiler der Herren. Interessant erscheinen in diesem Zusammenhang außerdem die verschiedenen bildlichen Umsetzungen des Themas „Loge" von Auguste Renoir, Eva Gonzalès und Mary Cassatt, die in der Ausstellung zu sehen waren - vor allem in Bezug auf die Rolle der Frau, die hier als Betrachtete ebenso wie als Voyeurin oder Künstlerin auftrat (vgl. [10]).

"Une femme en corset est un mensonge, une fiction, mais pour nous autres cette fiction est mieux que la réalité …"[11] Die Wichtigkeit und Bedeutung des Unterkleids wird anhand von Edouard Manets Werk „Nana" (1877) in den Blick gerückt. Ihr gegenüber präsentierte sich in „Rolla" (1878) von Henri Gervex eine Kurtisane schlafend auf dem Bett. Von ihrer gesellschaftlichen Position zeugen die verschiedenen Lingerieelemente, die der Künstler auf Anraten seines Freundes Edgar Degas auf dem Boden vor dem Bett arrangiert hat: „Le motif de nature morte dans le tableau concrétise le déshabillage, ce qui a offusqué le public."[12]
Der Betrachter erhielt so einen Einblick in die öffentliche Privatheit der Frau des 19. Jahrhunderts. Was sie unter ihrem Kleid, ihrem Rock und Korsett trägt, kann natürlich nur eine Kurtisane zeigen, doch führt sie es stellvertretend für ihre Geschlechtsgenossinnen vor.
Im Vergleich von „Nana" und „Rolla" geht es aber nicht nur um Unterwäsche. Die Hängung brachte die von Emile Zola zur „Nana" (1879-80) stilisierte Henriette Hauser mit jener Frau in szenischen Zusammenhang, die für Rolla fatal werden sollte. Henriette Hauser, eine Pariser Coquette, stand Edouard Manet für sein Werk Nana Modell. Die auf dem Bett liegende Schöne in Gervex' Gemälde, um derentwillen sich Rolla ruinieren und bald aus dem Fenster stürzen sollte, war wiederum eine Heldin des französischen Schriftstellers Alfred de Musset. Henriette Hauser steht dieser Rivalin

aus der literarischen Welt stolz gegenüber, als wüsste sie schon, dass Zola sie in Kürze ebenfalls in die Höhe der Literatur heben sollte. So vagabundieren diese beiden Heldinnen der Unterwelt und der Unterwäsche zwischen Fiktion und Realität. Eine Vorläuferin hatten sie in der Pianistin Marguerite Gaillard, die sich als Herrin ihres Salons Nina de Callias nannte. Edouard Manet hat sie bereits 1873 auf einem Diwan liegend, den Kopf auf die Hand gestützt, porträtiert: Die Pose deformiert sowohl Wange wie Augen, mit denen sie unverhohlen auf den ihr bestens vertrauten ‚painter-beholder' [13] blickt. Eine solche Freiheit nahm sich Manet, während sein Modell so frei war, ihn im marokkanischen Gewand vor einer mit Fächern geschmückten Japan-Tapete zu empfangen. Hier, wie in anderen Gemälden lieferte die Ausstellung nicht nur Hauptwerke der Kunstgeschichte, sondern erzählte in ihnen Geschichten der Modelle und der Maler.

Nicht nur im Vergleich zu solchen Exotinnen fällt die Mode der Männer des Impressionismus eher schlicht aus. Bereits damals wurde in Zeitschriften berichtet, wie sich der ‚perfekte' Mann zu kleiden habe: "Considérez bien un monsieur très élégant, suivant le goût de notre époque, vêtu du paletot-sac, et examinez en détail les diverses parties de son costume en partant de la base: deux tuyaux droits contiennent ses jambes et se perdent dans un tuyau collecteur, de celui-ci s'échappent deux annexes, toujours en forme de tuyaux dans lesquels sont renfermés les bras, et pour le couronnement de l'édifice, un tuyau à gouttière auquel nous donnons le nom de chapeau."[14] In diversen anderen Berichten und sogar in Reiseführern wurde geschildert, was ‚Mann' in Paris zu tragen pflegte. In der Malerei schlägt sich die schlichte und zurückhaltende Mode der Männer vor allem in Porträts nieder. Einzelne modische Attribute wurden Sinnbilder des Pariser, etwa wie die Zigarette oder die Zigarre, der Schirm oder ein Gehstock und die Kopfbedeckung, die allesamt dem jeweiligen Anlass angepasst werden mussten. Tagsüber wurde das dunkle Jackett mit beigen Hosen kombiniert, und am Abend bildete der schwarze Anzug die richtige Wahl. Die modischen Männer wollten sich vom Dandy-Chic distanzieren, aber dennoch schneidig gekleidet sein. In der Ausstellung änderte sich bei der Darstellung der Männerszenerien dann auch sogleich die Blickposition, die zuvor von der Frau-Mann- bzw. Mann-Frau-Blickrichtung geprägt war. Sie wechselte zur eingeschlechtlichen Perspektive über und evozierte nun teils homoerotische, bisweilen sogar transsexuelle Züge. Exemplarisch hierfür sei die ‚Scène d'été' (1869) von Frédéric Bazille genannt, der seine kämpfenden, badenden oder sinnierenden Männer und Knaben in eine hell erleuchtete grüne Lichtung positionierte und dadurch die spärlich bekleideten Körper als Objekte (auch) der Begierde inszenierte.

Im letzten und größten Ausstellungsraum richtete sich der Blick auf das Freizeitverhalten der Pariser beziehungsweise ihren Ausflügen in die freie Natur. Hier wurde der Betrachter schlagartig in die Künstlichkeit einer artifiziell geschaffenen Idylle versetzt. So wurde grüner Kunstrasen verlegt, aus Lautsprechern ertönte Vogelgezwitscher und der Raum erstrahlte im hellen Licht mit ‚himmelblauer' Wandfarbe – wobei die Illusion eines perfekten Picknickausflugs bei ungetrübtem Sonnenschein durch grüne Parkbänke weiterhin gesteigerte wurde. In dieser Phantasmagorie der ‚belle epoque' wurde noch einmal die ganze Bandbreite an großformatigen Bildern und der berühmtesten Impressionisten ausgebreitet, beginnend mit dem Vorreiter Courbet über Renoir, Monet, Manet, Bazille, Caillebotte bis zu Tissot. Sich drehende Gewänder in gläsernen, schaufensterartigen Vitrinen verwandelten das Flanieren entlang der im Raum verteilten Gemälde in einen sonntäglichen Ausflug durch die modisch bewusste Welt des Impressionismus. Klar erkennbar war vor den Originalen beispielsweise auch die Transparenz der verwendeten Stoffe. Im hellen Licht schimmerte hinter dem Mousseline-Stoff das Fleisch der Arme der Frauen durch - ein Effekt, der

an den Kostümen verifiziert werden konnte. Zu sehen war er unter anderem in Claude Monets großbürgerlichem Picknick im Wald von Fontainebleau, dem „Frühstück im Grünen“ von 1866. Auch Auguste Renoirs „Lise“ (1867) stellte im Weiß ihres Mousselinekleides eine Augenweide für ihr Gegenüber dar, das sie jedoch nicht ansieht.

Die Ausstellung im Musée d’Orsay präsentierte sich demnach als gelungene Verlebendigung des 19. Jahrhunderts durch das gekonnte Zusammenspiel von Mode und Malerei in szenographisch arrangierten Räumen. Die Kuratoren nahmen erkennbar Abstand von der Idee der Ausstellung als ‚white cube‘ und setzten auf kräftige Farbtöne, dramatische Beleuchtungssituationen und illusionistische Rauminszenierungen, die zugleich die Künstlichkeit des impressionistischen Naturempfindens spürbar werden ließen. Der Besucher betrat die Ausstellung in einem dunklen Raum - er wurde in die Welt des modischen 19. Jahrhunderts eingeführt - und verließ die Ausstellung mit der fast vollkommenen Illusion eines sonnigen Picknicks. Die Pariser Inszenierung stellte nicht nur das Verhältnis von Gemälden und Kostümen zur Schau, sondern es wurde darauf Wert gelegt, das Verhältnis von Mode und Impressionismus in die gesellschaftlichen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontexte mit ihren sozialgeschichtlichen, kunst-, bildhistorischen und literarischen Aspekten einzubetten. Eher vermittelte sie zu wenig Kenntnisse der tatsächlichen Entwicklung der Mode, etwa der jener ‚couches nouvelles‘ des neuen, von Gambetta ebenso wie Mallarmé beschworenen Mittelstands, in dem wir uns noch heute beim Betrachten impressionistischer Werke wiederkennen. Philippe Dagen schrieb in „Le Monde“, dass die Ausstellung die impressionistische Malerei auf die Darstellung der Mode reduzierte.[15] Dieses Urteil geht, wie mir scheint, am Anspielungsreichtum der Ausstellung vorbei, auch an den intermedialen Bezügen, die vor allem zu Anfang hergestellt wurden. Hier wurde Malerei nicht auf Mode reduziert, die Mode erschien durchaus nicht als das Reale der Bilder. Vielmehr durften wir uns in beiden bewegen, und sie dabei als ganz unterschiedliche Welten des schönen Scheins erleben, ebenso unwirklich wie lebensnotwendig.

"La Parisienne n’est pas à la mode, elle est la mode …"[16]

Anmerkungen:

[1] Raymond, Emmeline, La Mode et la Parisienne, 1867.

[2] Huysmans, Juri-Karl, 1876.

[3] http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/kunst_architektur/chez-la-modiste-1.17811846 (Zugriff: 16.01.2013)

[4] http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/01/l-impressionnisme-cette-machine-a-cash-flow_1768280_3246.html (Zugriff: 15.01.2013).

[5] Lehnert, Gertrud, Räume der Mode, Wilhelm Fink Verlag, München, 2012. Vinken, Barbara, Mode nach der Mode, Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts, Fischer, Frankfurt am Main, 1993. Holenstein, Andre, Zweite Haut, Zur Kulturgeschichte der Kleidung, Haupt Verlag, Bern, Stuttgart, Wien, 2010. Wilson, Elizabeth, Adorned in Dreams: Fashion and Modernity, London, Virago, 1985. In: Holenstein, Andre, Zweite Haut, Zur Kulturgeschichte der Kleidung, Haupt Verlag, Bern, Stuttgart, Wien, 2010.

[6] vgl. [1].

[7] vgl. Zola, Emile, Au Bonheur des Dames, Paris, 1884.

[8] vgl. Tinterow, Gary, L’apparition et le role de la mode dans la peinture du XIXe siècle. In: Groom, Gloria; Cogeval, Guy; Thiébaut Philippe, Alyson Susan (Hrsg.): L'Impressionnisme et la Mode: Exposition présentée à Paris au musée d'Orsay du 25 septembre 2012 au 20 janvier 2013, S. 29ff. Groom, Gloria, Les

réseaux mondains de la mode. In: ebd. S. 75ff.

[9] vgl. Clark, T.J., The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers, Princeton University Press, Princeton, 1999. (Erstauflage 1985)

[10] vgl. bzgl. der Genderforschung Griselda Pollock und Tamar Garb. Garb, Tamar, Harrison, Charles, Modernity and Modernism, French Painting in the Nineteenth Century, Yale University Press, New Haven & London, 1993.

[11] Chapus, Eugène, Manuel de l'homme et de la femme comme il faut, 1862. In: Perrot, Phillippe, Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie, une histoire du vêtement, Fayard, Paris, 1981, S. 259.

[12] Groom, Gloria; Cogeval, Guy; Thiébaut Philippe, Alyson Susan (Hrsg.): L'Impressionnisme et la Mode: Exposition présentée à Paris au musée d'Orsay du 25 septembre 2012 au 20 janvier 2013, S. 168.

[13] Begriff nach Michael Fried. Fried, Michael, Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot. Chicago University Press, Chicago, 1980.

[14] Thirifocq, Du costume dans ses rapports avec les mœurs et avec la civilisation, Journal des modes d'hommes, no1, janvier 1867. In: Groom, Gloria; Cogeval, Guy; Thiébaut Philippe, Alyson Susan (Hrsg.): L'Impressionnisme et la Mode: Exposition présentée à Paris au musée d'Orsay du 25 septembre 2012 au 20 janvier 2013, S. 194f.

[15] vgl. [4].

[16] Houssays, Arsène , Quelques opinions avancées sur la Parisienne, L'Artiste, 1er août 1869. In: Groom, Gloria; Cogeval, Guy; Thiébaut Philippe, Alyson Susan (Hrsg.): L'Impressionnisme et la Mode: Exposition présentée à Paris au musée d'Orsay du 25 septembre 2012 au 20 janvier 2013, S. 96.

Empfohlene Zitation:
Sebastian Kneißl: [Rezension zu:] L'Impressionnisme et la Mode (Musée d'Orsay, Paris, 25.09.2012 – 20.01.2013). In: ArtHist.net, 11.07.2013. Letzter Zugriff 03.11.2026. <https://arthist.net/reviews/5742>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.