



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

Max von Boehn: Mode und Bühne

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-69936](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-69936)

## MODE UND BÜHNE / VON MAX v. BOEHN

Ihre Beziehungen sind eng, vielleicht weil sie noch nicht alt sind. Sie konnten sich erst bilden, als die Frau die Bretter betrat, die die Welt bedeuten, und das war, wie bekannt, spät genug. Die weiblichen Heiligen der Mysterienbühne, selbst die Jungfrau Maria, wurden von Jünglingen gespielt, Shakespeares Julia, Ophelia, Desdemona sind von Männern kreierte worden, noch die Frauenrollen der Molièreschen Komödien lagen in den Händen von Männern. Sie hätten nicht Schauspieler sein müssen, wenn sie sich nicht auch der Äußerlichkeiten ihrer Rollen mit Liebe angenommen haben sollten. Schon im Altertum wird uns von dem Tragöden berichtet, der streikte, weil er mit dem Schleppkleid unzufrieden war, das er als Königin tragen sollte; die Meistersingerbühne Nürnbergs feierte den Bürstenbindergesellen Perschla, „der eine Jungfrau so gut spielte, daß es ihm keine Weibsperson zuvor tat“. Samuel Pepys schrieb am 7. Januar 1661 in sein Tagebuch: Der Bursche Kynaston in Weiberkleidern war das hübscheste Frauenzimmer im ganzen Haus. Aber Moden konnten sie für das andere Geschlecht doch nicht machen.

Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts treten ziemlich allgemein wirkliche Frauen in den Besitz der ihrem Geschlecht zufallenden Rollen. Nicht einmal überall, denn wir kennen aus Goethes Italienischer Reise das Interesse, mit dem er in Rom junge Männer auf der Bühne die weiblichen Rollen ausführen sah. Ob die Tatsache des endgültigen Rollentausches

einen Fortschritt für die Kunst bedeutete, lassen wir dahingestellt, daß sie für die Mode von großer Wichtigkeit war, ist sicher. Unbewußt oder absichtlich machte die Schauspielerin die Bühne sofort zu einem Modefaktor. Man kann sagen, jede fühlte sich als Mannequin. Der Schleprock, in dem Molières Frau 1673 als Circe auftrat, wurde nach dem Mercure de France sofort die Mode des Tages, und es war noch kein Vierteljahrhundert vergangen, seit die Frau sich der Bühne bemächtigt hatte, da gab sie von ihr aus die Direktiven der Mode. Im 18. Jahrhundert ist dies besonders auffallend. Jedermann weiß, daß in jener Zeit der Reifrock die Linie der weiblichen Erscheinung bestimmte. Aus Liselottes Briefen erfährt man, daß die Kleiderröcke schon in den ersten Jahren des Jahrhunderts Reifen haben, und es gibt Modebilder bereits aus dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, die diese Reifen ganz deutlich erkennen lassen. Addison macht sich 1710 über den hoop petticoat der Engländerinnen lustig. In der großen Mode, d. h. in der Pariser, erscheint er jedoch erst in dem Augenblick, in dem die italienische Komödie, nach einer Verbannung von 20 Jahren, wieder in der französischen Hauptstadt auftreten durfte, also 1716. Das Vorbild der Bühne wirkte sich übrigens nicht nur bei der Damenmode aus, sondern, wenn auch in bescheideneren Ausmaßen, in der Tracht der Herren. Die bekannte Frisur des Tituskopfes hat Talma am 30. Mai 1791 in Voltaires „Brutus“ zum ersten Male auf der Bühne gezeigt. Am nächsten Tage ließen sich alle jungen Leute von Geschmack ebenso frisieren, Zopf und Puder

waren mit einem Male verpönt. Bei dieser Gelegenheit mag auch daran erinnert sein, daß das Revolutionskleid des Mannes, der Pantalon, der die männliche Erscheinung des 19. Jahrhunderts ästhetisch so wenig gefällig macht, sich ebenfalls von der Bühne her schreibt. Schnitt und Name gehören der italienischen Komödie an und hatten das Bürgerrecht auf allen Bühnen schon, als noch kein Mensch an Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit dachte.

In der Modengeschichte hat man diesem Einfluß der Bühne keine Rechnung getragen, dagegen immer von dem Einfluß hochstehender Damen gefabelt, die die Mode angeblich gemacht hätten. So liest man oft, daß Marie Antoinette die Mode ihrer Zeit bestimmt habe. Sieht man sich aber in den Zeitungen, Tagebüchern und Briefen jener Jahre um, so trifft man immer auf die Namen schöner und pikanter Damen vom Theater, denen die Modejournale die Schnitte ab-sahen. Die Damen Saint Val, Contat und andere haben mit ihrem Geschmack anscheinend doch noch größeren Beifall gefunden als die putzsüchtige Monarchin. Genau so ist es mit dem schon zur Legende gewordenen Vorwurf, den man der Kaiserin Eugénie macht, sie habe die Krinoline erfunden. Die Krinoline wurde schon zwanzig Jahre getragen, ehe die schöne Spanierin den französischen Thron bestieg, und ihr plötzliches Anschwellen in den fünfziger Jahren hing nicht mit den interessanten Umständen der Kaiserin zusammen, sondern ging von der Bühne aus. 1856 spielte das Gymnase-Theater in Paris eine Posse: „Les Toilettes tapageuses“. Um die Absichten des Verfassers recht

stark zu unterstreichen, trat die Darstellerin in der Hauptrolle in einer Krinoline von bis dahin ganz unerhörtem Umfange auf. Ihre Absicht, die Mode lächerlich zu machen, erreichte sie nicht, denn am Tage darauf schickte eine Anzahl vornehmer Damen zu ihr und ließ sie um die Adresse ihres Schneiders bitten, da sie sich genau solche Kleider machen lassen wollten. Um ähnliche Erfahrungen zu machen, brauchen wir gar nicht einmal so weit zurückzugreifen. Man verrät wohl kein Geheimnis, wenn man erzählt, daß der Humpelrock schauerlichen Angedenkens ebenfalls von der Bühne aus seinen Siegeszug durch die Welt antrat. Die Firma Paquin hatte ihn für Mme. Sorel kreiert, die auf dem Theater in ihrer Rolle fast unbeweglich zu stehen hatte. Für Gehen und Tanzen war er natürlich gar nicht gedacht.

Dies Zusammentreffen ist sicher nicht zufällig, um so weniger, als die ersten Bilder, auf denen der Reifrock zweifellos festzustellen ist, solche von Komödienszenen sind. Von der Bühne aus eroberte er sich die Welt. Sie wurde ausschlaggebend für den Erfolg neuer Moden. Man kann es ganz deutlich gerade am Reifrock verfolgen. Vierzig Jahre nach seinem Erscheinen auf der Bühne, nachdem er längst in alle Kreise gedrungen war, ändert sich auf einmal seine Form, und es sind wieder Schauspielerinnen, diesmal die Damen Clairon und Hus, die den Anstoß geben. Am 15. September 1755 schreibt Grimm aus Paris: „In Voltaires Tragödie ‚Die chinesische Waise‘ sind unsere Schauspielerinnen zum erstenmal ohne Paniers aufgetreten.“ Dieser Schritt erregte so großes Aufsehen, daß ihn

Grimm seinen fürstlichen Korrespondenten nicht vor-  
enthalten konnte, schon deswegen nicht, weil die neue  
Form, die den Umriß der Frau wesentlich änderte, so-  
fort Anklang fand. Vierzig Jahre darauf verschwindet der  
Reifrock aus der Tagesmode, wie man immer hört,  
weil die Revolution die klassische Linie suchte. Das  
ist nicht richtig, wenigstens nicht ausschließlich, denn  
einmal hat die Mode des letzten Jahrzehnts des  
18. Jahrhunderts nichts mit der wirklichen Antike zu  
tun, dann aber entstand sie auch nicht aus revolutio-  
nären Motiven, sondern aus ästhetischen, und zwar  
wieder auf der Bühne. Die Sängerin Mme. Saint Hu-  
berty war es, die in den achtziger Jahren den neuen  
Schnitt zuerst auf der Bühne der Großen Oper in  
Paris zeigte.

Je weiter man den Fragen des Modewechsels nach-  
geht, um so häufiger stößt man auf den Einfluß des  
Theaters. Das Kleid, welches wir uns gewöhnt haben  
als geradezu typisch für das Rokoko anzusehen, das  
Watteau so oft gemalt hat, die Adrienne mit der  
berühmten Watteauafalte, wurde von der Schauspielerin  
Mme. Dancourt 1703 zuerst auf die Bühne gebracht.  
Sie spielte in der Komödie „Andrienne“ von Baron  
die Glycerie und trat darin in diesem Kleide auf, das  
man bis dahin nur als Umstandskleid angesehen hatte.  
Sie eroberte ihm den Platz, den es fast drei Menschen-  
alter behauptete, und gab ihm auch den Namen. Als  
es schließlich anderen Schnitten zu weichen begann,  
war es wieder der Einfluß einer schönen Schauspielerin,  
der den Wechsel begünstigte. Die gefeierte Soubrette  
Mme. Favart trat 1761 in dem Singspiel „Soliman“ in

einer orientalischen Levite auf, einem Kleidungsstück von hemdartigem Schnitt, das von der Mode mit solcher Beharrlichkeit aufgegriffen wurde, daß es noch fünfzig Jahre später den Kleiderschnitt bestimmte.

Das ist eine Parallelerscheinung zu jener, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts den Umschwung vom Rokoko zum Klassizismus herbeiführte. Auch dieser wurde von der Bühne angeregt und propagiert, denn lange bevor Säulenhallen und Tempelfassaden auf den Straßen erschienen, hatten sie im Theater das Auge bestochen und den Geschmack beeinflußt.

Dieses Verhältnis von Mode und Bühne hat sich mit der Zeit keineswegs abgeschwächt, sondern zu einem festen Bunde zwischen beiden geführt. Die Pariser Bühne stand im letzten Jahrzehnt vor dem Kriege völlig unter der Herrschaft der großen Schneider. Mme. Réjane war ganz offenkundig der Mannequin Doucets, den Ruf der Léoty-Korsette hat Sarah Bernhard gemacht usw. Die Theaterzettel der großen Hauptstädte Paris, Berlin, London nannten gewissenhaft die Namen der Künstler, welche Hüte und Kleider der Schauspielerinnen komponiert hatten. Das geht so weit, daß man ohne Übertreibung behaupten darf, mit der Mode verlöre unser heutiges Theater seinen kräftigsten Magneten, wie die Bühne aber mit der Mode auch ihre stärkste Reklame einbüßen würde. Sie sind nicht mehr ohne einander zu denken, ja es ist bei ihrer Wechselwirkung oft schwer zu sagen, bei welchem von ihnen die Ursache liegt und bei welchem die Wirkung. Von manchen Stücken sprechen die Ein-

geweihten nur als „Schneiderstücken“, Kientopp und grande couture haben schon die letzte Konsequenz gezogen und die „Frau von 1000 Kleidern“ verfilmt.



Sänger im Ballett

Aus M. von Bochn: Bühnenkostüm